





10 n.s. (2021)

PAN  
*Rivista di Filologia Latina*

---

**PAN. Rivista di Filologia Latina**  
**10 n.s. (2021)**

*Direttori*

Gianna Petrone, Alfredo Casamento

*Comitato scientifico*

Thomas Baier (Julius-Maximilians-Universität Würzburg)  
Francesca Romana Berno (Sapienza Università di Roma)  
Maurizio Bettini (Università degli Studi di Siena)  
Armando Bisanti (Università degli Studi di Palermo)  
Vicente Cristóbal López (Universidad Complutense de Madrid)  
Rita Degl'Innocenti Pierini (Università degli Studi di Firenze)  
Alessandro Garcea (Université Paris 4 - Sorbonne)  
Tommaso Gazzarri (Union College - New York)  
Eckard Lefèvre (Albert-Ludwigs-Universität Freiburg)  
Carla Lo Cicero (Università degli Studi Roma 3)  
Carlo Martino Lucarini (Università degli Studi di Palermo)  
Gabriella Moretti (Università degli Studi di Genova)  
Guido Paduano (Università degli Studi di Pisa)  
Giovanni Polara (Università degli Studi di Napoli - Federico II)  
Alfonso Traina † (Alma Mater Studiorum-Università degli Studi di Bologna)

*Comitato di redazione*

Francesco Berardi (Università degli Studi G. d'Annunzio Chieti-Pescara)  
Maurizio Massimo Bianco (Università degli Studi di Palermo)  
Orazio Portuese (Università degli Studi di Catania)

*Editore*

Istituto Poligrafico Europeo | Casa editrice  
marchio registrato di Gruppo Istituto Poligrafico Europeo Srl  
redazione / sede legale: via degli Emiri, 57 - 90135 Palermo  
tel. 091 7099510  
casaeditrice@gipestrl.net - www.gipestrl.net

© 2021 Gruppo Istituto Poligrafico Europeo Srl  
Tutti i diritti riservati

*This is a double blind peer-reviewed journal*

Classificazione ANVUR: classe A

Il codice etico della rivista è disponibile presso  
[www.unipa.it/dipartimenti/cultureesocieta/riviste/pan/](http://www.unipa.it/dipartimenti/cultureesocieta/riviste/pan/)

ISSN 0390-3141 | ISSN online 2284-0478

Volume pubblicato con il contributo  
dell'Associazione Mnemosine

**Mnemosine**  
ENTE ACCREDITATO 

MATILDE OLIVA

EXEMPLA PROBATIONIS NELLE PARTITIONES ORATORIAE  
DI CICERONE: L'AFFERMARSI DI UN NUOVO CANONE  
ESEMPLIFICATIVO STORICO

Nei manuali latini di retorica del I secolo a.C., la scelta degli esempi impiegati per illustrare la dottrina degli *status causae* lascia intravedere il formarsi di un atteggiamento specifico, improntato alla riformulazione degli esempi in chiave storica. Dalla *Rhetorica ad Herennium* alle *Partitiones oratoriae*, infatti, il canone degli *exempla* è interessato da una progressiva trasformazione, che culmina nella formazione di un nuovo repertorio basato sulla storia romana recente e sull'esperienza personale degli autori. Se nel *De inventione* riscontriamo da parte di Cicerone un certo disinteresse a cogliere il dato storico come significativo a favore di un'esemplificazione generica e ancora legata alla manualistica greco-ellenistica, già nella *Rhetorica ad Herennium* essa appare parzialmente storica, influenzata dal fermento politico del primo decennio del I secolo a.C. Nel *De oratore* e nelle successive *Partitiones oratoriae*, in cui la storia romana si intreccia con la memoria dei maestri di Cicerone e con l'auto-rappresentazione dell'autore come loro erede, il canone si fa – oltre che storico – personale, aprendo la strada all'elaborazione di Quintiliano, per il quale Cicerone diventa modello indiscusso, punto di partenza e di arrivo del nuovo canone.

1.

Nelle *Partitiones oratoriae*, Cicerone, per spiegare la teoria ermagorea degli *status*<sup>1</sup> applicati alla causa di tipo giudiziario, si avvale di alcuni esempi tratti dalla storia romana recente e riconducibili a processi giuridici reali. *Exempla* storici declinati nella specifica variante dei *indicata*, ovvero di «precedenti giuridici» la cui efficacia esemplificativa era nota dalla *Rhetorica ad Herennium* e dal *De inventione*<sup>2</sup>. La spiegazione degli *status rationales* e il relativo sviluppo degli *exempla* occupano i paragrafi 104-106:

Cic. part. 104 *Ex rationis autem et ex firmamenti conflictione et quasi concursu quaestio quaedam exoritur, quam disceptationem voco; in qua, quid veniat in iudicium et de quo disceptetur, quaeri solet. Nam prima adversariorum contentio diffusam habet quaestionem, ut in coniectura: 'Ceperint pecunias Decius'; in definitione: 'Minuerint maiestatem Norbanus'; in aequitate: 'Iurene occiderit Opimius Gracchum' [...].*

<sup>1</sup> Per una panoramica generale sulla dottrina degli *status* rimando al fondamentale studio di L. CALBOLI MONTEFUSCO, *La dottrina degli 'status' nella retorica greca e romana*, Bologna 1986, e al più recente M. HEATH, *The Substructure of Stasis-Theory from Hermagoras to Hermogenes*, in *CQ* 44, 1, 1994, pp. 114-129.

<sup>2</sup> Cfr. *Rbet. Her.* 2, 19 e *Cic. inv.* 1, 82-83; brevi definizioni del *indicatum* si trovano anche in *Cic. inv.* 2, 55; 68; 162. Per una distinzione teorica tra esempi storici e precedenti giuridici cfr. H. VAN DER BLOM, *Cicero's Role Models. The Political Strategy of a Newcomer*, Oxford 2010, pp. 67-68.

Il primo contrasto tra difesa e accusa produce una questione *diffusa*, di cui viene fornito un esempio per ciascuno *status*: se Decio abbia preso il denaro oppure no, se Norbano abbia leso la maestà del popolo romano, se Opimio abbia ucciso Gracco secondo diritto. I tre brevissimi esempi, la cui forma sincopata potrebbe suggerire una riconfigurazione delle vicende storiche in chiave retorico-scolastica e una loro conoscenza pregressa da parte del pubblico (Marco nella finzione letteraria, i lettori nella realtà), fanno riferimento ad altrettanti casi giuridici riconducibili alla fine del II / inizio del I secolo a.C. Decio, tribuno della plebe nel 120, è ricordato come esempio di *status coniecturalis* per una non meglio specificata accusa *de repetundis*<sup>3</sup>; Norbano, citato a proposito dello *status definitionis* e in particolare per la definizione del termine *maiestas*, è ricordato per il processo di lesa maestà intentatogli da Publio Sulpicio tra il 96 e il 94<sup>4</sup>; Opimio infine è citato per la *qualitas* ed è ricordato per gli eventi del 121, quando da console decretò la morte di Gaio Gracco reprimendo nel sangue le proteste di molti cittadini romani<sup>5</sup>.

Mentre l'esempio di Decio non viene ulteriormente sviluppato, poiché nello stato congetturale la discussione è assente<sup>6</sup>, ai casi di Norbano e di Opimio è dedicato ampio spazio nei successivi paragrafi 105 e 106, dove Cicerone scioglie le stringate *quaestiones* del paragrafo 104 sviluppando per ogni *status* lo schema di una causa basato su *ratio*, *firmamentum* e *disceptatio*:

Cic. part. 105-106 *In illis autem, ubi dicitur: 'Non minuit maiestatem, quod egit de Caepione turbulentius; populi enim dolor iustus vim tum illam excitavit, non tribuni actio; maiestas autem, quoniam est magnitudo quaedam populi Romani in eius potestate ac iure retinendo, aucta potius est quam deminuta'; et ubi ita refertur: 'Maiestas est in imperii atque in nominis populi Romani dignitate, quam minuit is qui per vim multitudinis rem ad seditionem vocavit', existet illa disceptatio: 'Minuertine maiestatem, qui voluntate populi Romani rem gratam et aequam per vim egerit'. 106 *In iis autem causis, ubi aliquid recte factum aut concedendum esse defenditur, cum est facti subiecta ratio, sicut ab Opimio: 'Iure feci, salutis omnium et conservandae rei publicae causa', relatumque ab Decio est: 'Ne sceleratissimum quidem civem sine iudicio iure ullo necare potuisti', oritur illa disceptatio: 'Potueritne recte salutis rei publicae causa civem eversorem civitatis indemnatum necare' [...].**

<sup>3</sup> Sul caso di Decio, ricordato da Cicerone anche in *de orat.* 2, 132; 135 e in *Brut.* 108, cfr. E. BADIEN, *P. Decius P. f. Subulo: An Orator of the Time of the Gracchi*, in *JRS* 46, 1956, pp. 91-96.

<sup>4</sup> Per la data del processo cfr. R.A. BAUMAN, *The Crimen Maiestatis in the Roman Republic and Augustan Principate*, Johannesburg 1967, pp. 45-46. Su Norbano in generale cfr. E. BADIEN, *Caepio and Norbanus: Notes on the Decade 100-90 B.C.*, in *HZ* 6, 3, 1957, pp. 318-346; ID., *The Silence of Norbanus*, in *AJPh* 104, 2, 1983, pp. 156-171; E.S. GRUEN, *The Quaestorship of Norbanus*, in *CPh* 61, 2, 1966, pp. 105-107; ID., *Roman Politics and the Criminal Courts, 149-78 BC*, Cambridge 1968, pp. 157-184. Il processo contro Norbano è citato come esempio di *status definitionis* anche in *de orat.* 2, 107 (analizzato *infra*) ed è ampiamente descritto in *de orat.* 2, 197-202; cursori riferimenti anche in *de orat.* 2, 89; 124; 167.

<sup>5</sup> Il processo di Lucio Opimio è impiegato come esempio per lo *status qualitatatis* anche in *de orat.* 2, 106 (analizzato *infra*); brevi cenni anche in *de orat.* 2, 132; 165; 169-170. Sull'impiego della figura di Opimio come «personal example» da parte di Cicerone nei discorsi successivi al rientro dall'esilio (in particolare nelle orazioni *Pro Sestio*, *In Pisonem* e *Pro Plancio*) cfr. VAN DER BLOM, *Cicero's Role Models*, cit., pp. 208-213.

<sup>6</sup> Così afferma Cicerone nella seconda metà di *part.* 104: [...] *Rationum et firmamentorum contentio adducit in angustam disceptationem; ea in coniectura nulla est: nemo enim eius, quod negat factum, potest aut debet aut solet reddere rationem. Itaque in his causis eadem et prima quaestio et disceptatio extrema est.*

L'attenzione per processi storicamente attestati e lo spazio tutto sommato considerevole che viene loro riservato colpiscono particolarmente nelle *Partitiones oratoriae*, un'opera in cui la storia è tendenzialmente assente<sup>7</sup>. Per questo motivo, di fronte alla naturalezza con cui Cicerone pare servirsi di questi esempi, è sorta spontanea la domanda se si trattasse di esempi noti, in qualche modo riconducibili a un canone esemplificativo retorico preesistente, o se invece la dottrina degli *status* nelle *Partitiones oratoriae* ne rappresentasse la sola attestazione. Da qui l'idea di confrontare il passo appena citato con i manuali latini di retorica del I secolo a.C. che ci sono pervenuti<sup>8</sup>, in particolare con la teoria degli *status* esposta in ciascuno di essi, e di aggiungere poi come “testo di controllo” l'*Institutio oratoria* di Quintiliano, eletta a rappresentante della manualistica retorica post-ciceroniana. I risultati, come mi propongo di mostrare nelle pagine che seguiranno, sono stati sorprendenti e hanno rivelato non tanto l'esistenza di un canone di *exempla* stabile, quanto piuttosto la progressiva trasformazione di tali *exempla* in esempi storici e la loro parallela romanizzazione, forse traccia dell'operazione di appropriazione culturale messa in atto dai Romani nei confronti dei Greci specialmente nel I secolo a.C.

## 2.

Iniziando dalla *Rbetorica ad Herennium*, l'unico manuale superstite di età tardo-repubblicana di paternità non ciceroniana, notiamo che gli esempi impiegati nella spiegazione degli *status causae* del primo libro (1, 18-25) sono ancora parzialmente testimoni di una stagione “greca” della manualistica retorica, imbevuta di miti e vicende storiche stereotipate tipici della tradizione declamatoria<sup>9</sup>. Troviamo per esempio la controversia basata sull'*armorum iudicium* tra Ulisse e Aiace per la spiegazione della *constitutio coniecturalis*<sup>10</sup>; una controversia di diritto navale di origine greca (forse

<sup>7</sup> Esclusi gli *exempla* qui ricordati e un cursorio cenno al consolato di Cicerone (*part.* 118), le *Partitiones oratoriae* sono del tutto prive di riferimenti a fatti storici. Rimando per questo a C. STEEL, *Structure, Meaning and Authority in Cicero's Dialogues*, in S. FÖLLINGER, G.M. MÜLLER (eds.), *Der Dialog in der Antike. Formen und Funktionen einer literarischen Gattung zwischen Philosophie, Wissensvermittlung und dramatischer Inszenierung*, Berlin-Boston 2013, pp. 221-234: p. 231, che, osservando l'assenza di una cornice dialogica e di informazioni interne utili alla datazione dell'opera, abbina le *Partitiones* ad *De legibus* definendoli entrambi «script[s], recording the contributions of each character».

<sup>8</sup> La selezione relativamente ristretta di manuali analizzati (*Rbetorica ad Herennium*, *De inventione*, *De oratore*, *Partitiones oratoriae*) risulta obbligatoria. Oltre alla perdita dell'*ars rhetorica* di Antonio, infatti, la cui esistenza è testimoniata da Cicerone (per es. in *de orat.* 1, 94) e da Quintiliano (*inst.* 3, 1, 19), è probabile che altri manuali di retorica composti a cavallo tra il II e il I secolo a.C. siano andati perduti. È proprio Quintiliano, nel passo sopra menzionato, a informarci che dopo la pubblicazione del manuale di Antonio altri retori seguirono il suo esempio, senza dirci tuttavia chi e quanti. Sulla questione cfr. G. CALBOLI, *Cornifici Rbetorica ad C. Herennium*, Bologna 1993<sup>2</sup>, pp. 19-25, il quale ritiene che il numero delle *artes* non dovesse essere di troppo superiore a quanto emerge da Quintiliano e dal *de grammaticis* di Svetonio.

<sup>9</sup> Sulle declamazioni greche cfr. D.A. RUSSELL, *Greek Declamation*, Cambridge 1983, in particolare pp. 40-73 per la dottrina degli *status* e pp. 106-128 sul rapporto tra declamazione e storia.

<sup>10</sup> Nella *Rbetorica ad Herennium*, così come nel *De inventione*, lo *status* è chiamato *constitutio*. Rispetto ai successivi *De oratore* e *Partitiones oratoriae*, in cui gli *status* sono essenzialmente divisi in *rationales* (*coniectura*, *definitio*, *qualitas*) e *legales*, la dottrina dell'*ad Herennium* e del *De inventione* è più complessa, articolata in tre *constituciones* (*coniecturalis*, *legitima*, *iuridicialis*) nel primo caso e in quattro (*coniecturalis*, *definitiva*, *generalis*, *translativa*) nel secondo, con una differenza numerica che potrebbe essere dovuta alle fonti diverse delle due opere. Mentre infatti l'anonimo dice di rifarsi al suo *doctor* (1, 18), cioè a una fonte assente in Cicerone, quest'ultimo è probabile che conservi in modo più fedele la dottrina ermagorea.

rodia) per la *constitutio legitima ex scripto et sententia*<sup>11</sup>; e, per la *constitutio legitima ex translatione*, una controversia che nella forma del ladro sacrilego può essere fatta risalire ad Aristotele<sup>12</sup>. A fronte di questa persistente patina grecizzante, tuttavia, forse anche per influsso dell'ambiente politicizzato da cui la *Rhetorica ad Herennium* proveniva, l'anonimo *auctor* si fa promotore di una forte istanza di originalità e di emancipazione dai precedenti greci, che trova piena realizzazione nel manuale venendo al contempo promossa a livello teorico soprattutto nei primi dieci paragrafi del quarto libro, nella nota teoria dell'*exemplum*. Qui, l'affermazione conclusiva dell'*auctor* che dice di approvare le regole retoriche dei Greci senza tuttavia seguirne il metodo di esemplificazione<sup>13</sup>, sebbene riferita alla spiegazione dell'*elocutio* del quarto libro, sembra potersi applicare metaletterariamente all'impianto generale dell'intero manuale, in cui effettivamente, a lato degli esempi canonici greci, iniziano a comparire esempi nuovi tratti dalla storia romana recente<sup>14</sup>.

Tornando quindi alla spiegazione degli *status* nel primo libro, osserviamo che a fianco dei temi mitici e declamatori su cui ci siamo soffermati vi sono anche riferimenti a figure storiche di recente memoria. Al paragrafo 24, per esempio, relativamente alla *purgatio*, viene cursoriamente menzionato Quinto Servilio Cepione, console nel 106<sup>15</sup>, mentre poco oltre, a proposito della *comparatio*, è citato il generale Gaio Popilio, accusato di *perduellio* per aver pattuito con i nemici la resa dell'esercito in cambio della consegna degli ostaggi e dell'abbandono delle salmerie<sup>16</sup>. La menzione di questi due personaggi storici, che da sola non basterebbe a giustificare l'ipotesi di una sistematica tendenza dell'*auctor* ad attingere gli *exempla* dalla storia romana recente, è preceduta da un esempio storico piuttosto ampio – più simile a un brano di storiografia che a una *quaestio* giuridica – che segna invece in maniera decisa il

<sup>11</sup> *Rhet. Her.* 1, 19. Per l'origine della controversia cfr. G. CALBOLI, *Cornifici seu Incerti Auctoris Rhetorica ad C. Herennium*, Berlin/Boston 2020, p. 513, *ad locum*.

<sup>12</sup> *Rhet. Her.* 1, 22. Secondo CALBOLI, *Cornifici seu Incerti*, cit., p. 516, *ad locum*, la fonte dell'anonimo qui non è Aristotele, ma la fonte rodiese da cui deriva la *Rhet. Her.*, sebbene il tema della controversia possa effettivamente risalire al primo.

<sup>13</sup> *Rhet. Her.* 4, 10: *bis de causis, cum artis inventionem Graecorum probassemus, exemplorum rationem secuti non sumus*.

<sup>14</sup> La novità di questi esempi risulta tale per lo meno per noi, data l'impossibilità di confrontarli con manuali coevi o di poco precedenti, eccezione fatta per il *De inventione*. Già G. CALBOLI, *L'oratore M. Antonio e la «Rhetorica ad Herennium»*, in *GIF* 3, 1972, pp. 120-177: p. 127, definendo «indiscutibile» la propensione della *Rhetorica ad Herennium* per temi declamatori attuali e storici, ascriveva tale tendenza all'*auctor* (secondo lui Cornificio), ammettendo tuttavia la possibilità che essi fossero già presenti nella fonte latina o nell'ambiente latino in cui si sviluppò l'opera.

<sup>15</sup> *Rhet. Her.* 1, 24: *Purgatio est, cum consulto negat se reus fecisse. Ea dividitur in imprudentiam, fortunam, necessitatem: fortunam, ut Caepio ad tribunos plebis de exercitus amissione [...]. Il riferimento è a Quinto Servilio Cepione, console nel 106. Mandato a riconquistare Tolosa presa dai Volci, fu sorpreso da un ritorno offensivo dei Cimbri e, mostratosi riluttante a unirsi a Gneo Mallio, console del 105, subì una disastrosa sconfitta nei pressi dell'attuale Orange. A seguito di questo episodio, nel 103, fu accusato da Norbano di *minutae maiestatis* per la perdita dell'esercito, considerata una forma di diminuzione dell'*amplitudo civitatis p.r.* Sul caso di Cepione cfr. anche Cic. *Brut.* 135.*

<sup>16</sup> *Rhet. Her.* 1, 25: *Ex comparatione causa constat, cum dicimus necesse fuisse alterutrum facere, et id, quod fecerimus, satius fuisse facere. Ea causa huiusmodi est: C. Popilius, cum a Gallis obsideretur neque fugere ullo modo posset, venit cum hostium ducibus in conlocutionem; ita discessit, ut impedimenta relinqueret, exercitum educeret. Satius esse duxit amittere impedimenta quam exercitum. <Exercitum> eduxit, impedimenta reliquit: arcessitur maiestatis.*



cambio di paradigma nell'esemplificazione manualistica. Si tratta del caso addotto per la *definitio* in *Rhet. Her.* 1, 21, ovvero l'accusa di lesa maestà contro Cepione (figlio del Cepione sopra menzionato)<sup>17</sup> da parte del tribuno della plebe Lucio Apuleio Saturnino, promotore della *Lex Appuleia de maiestate*:

*Rhet. Her.* 1, 21 *Definitio causa constat, cum in controversia est, quo nomine factum appelletur. Ea est huiusmodi: cum Lucius Saturninus legem frumentariam de semissibus et trientibus laturus esset, Q. Caepio, qui per id temporis quaestor urbanus erat, docuit senatum aerarium pati non posse largitionem tantam. Senatus decrevit, si eam legem ad populum ferat, adversus rem publicam videri ea facere. Saturninus ferre coepit. Collegae intercedere, ille nihilominus sitellam detulit. Caepio, ut illum, contra intercedentibus collegis, adversus rem publicam vidit ferre, cum viris bonis impetum facit; pontes disturbat, cistas deicit, impedimento est, quo setius feratur: arcessitur Caepio maiestatis. Constitutio legitima ex definitione. Vocabulum enim definitur ipsum, cum quaeritur, quid sit minuere maiestatem.*

Il fatto che la contesa tra Saturnino e Cepione sia impiegata qui e altrove<sup>18</sup> come esempio di lesa maestà sempre in relazione alla *definitio* fa pensare alla creazione di una sorta di canone esemplificativo personale da parte dell'*auctor*, che verosimilmente stava innovando la rosa degli esempi da cui attingere, scrivendo di un processo svoltosi nel 95 in un'opera composta a metà degli anni 80<sup>19</sup>. Inoltre, la scelta deliberata di fondare la propria esposizione teorica su esempi tratti dalla storia recente sembra adattarsi perfettamente a quell'istanza di originalità teorizzata all'inizio del quarto libro. L'impiego di esempi storici e legati alla sfera politica dei *populares*, del resto, è ravvisabile anche in altri passi dell'*ad Herennium* e in particolare nel trattamento riservato ai Gracchi. Tiberio e Gaio Gracco, infatti, compaiono spesso nel quarto libro, ora con rapidi cenni ora in brani più consistenti che concorrono a rendere evidente la posizione filopopolare dell'autore. È questo il caso di *Rhet. Her.* 4, 31, in cui la paronomasia (*adnominatio*) è spiegata per mezzo dell'elenco dei più illustri martiri di parte popolare, e di *Rhet. Her.* 4, 68, in cui la dimostrazione visiva (*demonstratio*) è resa tramite una lunga e dettagliata descrizione della morte "martirizzata" di Tiberio Gracco. Risultano invece brevi menzioni *Rhet. Her.* 4, 38 sul raddoppiamento, *Rhet. Her.* 4, 42 sulla denominazione, *Rhet. Her.* 4, 46 sull'allegoria e *Rhet. Her.* 4, 67 sull'allusione, tutti passi in cui il nome dei Gracchi è usato esclusivamente per fini retorici ma non meno significativi, se non altro per il fatto stesso che sia il loro nome a essere citato e non quello di altri.

<sup>17</sup> Quinto Servilio Cepione, nel 103 o nel 100, quando Saturnino si fece promotore di una legge frumentaria favorevole al popolo, si oppose dinnanzi al Senato in qualità di questore urbano. A seguito degli eventi raccontati in *Rhet. Her.* 1, 21 fu accusato di lesa maestà e processato nel 95, sotto il consolato di Crasso, suo difensore (cfr. Cic. *Brut.* 162).

<sup>18</sup> *Rhet. Her.* 2, 17: *Cum definitione utemur, primum adferemus brevem vocabuli definitionem, hoc modo: "Maiestatem is minuit, qui ea tollit, ex quibus rebus civitatis amplitudo constat. Quae sunt ea, Q. Caepio? Suffragia, magistratus. Nempe igitur tu et populum suffragio et magistratum consilio privasti, cum pontes disturbasti" [...].*

<sup>19</sup> L'ipotesi più accreditata colloca la composizione dell'*ad Herennium* tra l'86 e l'82 (cfr. CALBOLI, *Cornifici Rhetorica*, cit., pp. 12-17; ID., *Cornifici seu Incerti*, cit., pp. 8-12; A. CORBEILL, *Rhetorical Education in Cicero's Youth*, in J.M. MAY (ed.), *Brill's Companion to Cicero. Oratory and Rhetoric*, Leiden-Boston-Köln 2002, pp. 23-48: in particolare pp. 31-34).

3.

A un periodo più o meno contemporaneo alla *Rhetorica ad Herennium*, forse ad anni di poco precedenti<sup>20</sup>, risale la stesura di quello che oggi è il *De inventione*. A dispetto delle numerose somiglianze, messe in luce e ampiamente indagate dalla critica<sup>21</sup>, i due manuali presentano anche significative divergenze, tra le quali emerge in maniera piuttosto netta la prassi esemplificativa. Il manuale ciceroniano, infatti, è sostanzialmente neutro dal punto di vista politico<sup>22</sup>, ma soprattutto è estraneo a qualsiasi istanza di originalità paragonabile alla teoria dell'*exemplum* dell'*ad Herennium*. Gli esempi di cui è costellato tendono a essere di carattere generale, lontani dalla contingenza storica e vicini ai più stereotipati temi delle declamazioni greche o a vicende storiche politicamente irrilevanti, in quanto straniere o riconducibili alla storia romana remota<sup>23</sup>.

Venendo alla teoria degli *status*, che come nell'*ad Herennium* anche nel *De inventione* è affrontata all'inizio del primo libro (1, 10-16), riscontriamo una tendenza astorica e grecizzante più marcata rispetto al manuale coevo. In particolare, Cicerone si mantiene fedele alla prassi esemplificativa che doveva essere percepita come standard e infatti ritroviamo l'*armorum iudicium* di Ulisse e Aiace per la *constitutio coniecturalis* e la controversia del ladro e del sacrilego per la *constitutio definitiva* (1, 11), mentre la *constitutio iuridicialis* è presentata con una articolazione identica a quella dell'*ad Herennium* ma totalmente priva di esempi, sia greci sia latini (1, 15). Laddove l'anonimo impiega i casi di Cepione (padre) e di Popilio, inframezzati da più canoniche tematiche declamatorie, nel primo libro del *De inventione*, *purgatio* e *comparatio*, così come tutte le altre componenti della *constitutio iuridicialis*, sebbene definite non vengono tuttavia corredate di esempi e lo stesso accade per la *constitutio translativa*, assente nell'*ad Herennium* ma affrontata in *inv.* 1, 16.

Ciononostante, affermare *tout court* che nel manuale ciceroniano i riferimenti alla storia recente siano assenti non sarebbe corretto. Alcuni fatti storici recenti e i processi politici a essi connessi sono effettivamente presenti, ma sottoposti a una sorta

<sup>20</sup> È generalmente accettato che il *De inventione* sia stato scritto entro il 91, data dell'inizio della guerra sociale e della morte di Crasso (cfr. CORBEILL, *Rhetorical Education*, cit., p. 33, n. 36). Non mancano tuttavia proposte di datazione più basse, che collocano la composizione dell'opera tra l'84 e l'80 (cfr. per es. T. ADAMIK, *Basic Problems of the Ad Herennium: Author, Date, its Relation to the De inventione*, in *AAntHung* 38, 1998, pp. 267-285; in particolare pp. 275-276).

<sup>21</sup> Numerosi gli studi che hanno affrontato i rapporti tra la *Rhetorica ad Herennium* e il *De inventione*. Cfr. per es. G. THIELE, *Quaestiones de Cornifici et Ciceronis artibus rhetoricis*, Greifswald 1889; G. HERBOLZHEIMER, *Ciceros rhetorici libri und die Lehrschrift des Auctor ad Herennium*, in *Philologus* 81, 1926, pp. 391-426; J. ADAMIETZ, *Ciceros de inventione und die Rhetorik ad Herennium*, Marburg 1960; CALBOLI, *Cornifici Rhetorica*, cit., pp. 25-29; ID., *Cornifici seu Incerti*, cit., pp. 51-64; ADAMIK, *Basic Problems*, cit.

<sup>22</sup> Fa eccezione il primo proemio (*inv.* 1, 1), dove i *rei publicae detrimenta* causati da *disertissimi homines* costituiscono una non troppo velata allusione ai Gracchi, menzionati come esempi negativi e cause di *seditiones* anche in *inv.* 1, 91.

<sup>23</sup> Tra i temi declamatori di carattere mitico e di origine greca emergono la controversia relativa al matricidio di Oreste (*inv.* 1, 18-19; 31; 92), definita da Cicerone un caso *facilis* e *pervulgatus* e impiegata esplicitamente *docendi causa* (*inv.* 1, 18), e la disputa per le armi tra Ulisse e Aiace (*inv.* 1, 11; 92). Per quanto riguarda gli esempi legati alla storia greca, essi sono numerosi e disseminati in tutta l'opera, mi limito a ricordare quelli che hanno come protagonisti il generale tebano Epaminonda (*inv.* 1, 55-56; 68-69; 70) e il re macedone Alessandro Magno (*inv.* 1, 93). Meno numerosi, ma comunque significativi, gli esempi riguardanti eventi della storia romana remota, come l'uccisione della sorella da parte di Orazio (*inv.* 2, 78-79) e la sconfitta delle forche Caudine (*inv.* 2, 91-93).

di “depersonalizzazione” e a un parallelo smorzamento della loro valenza politica, grazie ai quali le vicende storiche recenti rimangono puramente (ed esclusivamente) esemplificative. Un primo esempio di depersonalizzazione riguarda il generale Gaio Popilio, il cui caso è presentato anche nel *De inventione* in relazione alla *comparatio*, ma senza contesto storico: Cicerone si limita infatti a parlare di *quidam imperator*, precludendo la possibilità di contestualizzazione<sup>24</sup>. Un secondo esempio, più evidente e storicamente più rilevante, riguarda invece la nota *causa Curiana*, privata delle coordinate spazio-temporali e delle identità dei personaggi coinvolti – tanto più significative se si considera che si trattava di Quinto Muzio Scevola e di Lucio Licinio Crasso – e dunque trasformata da Cicerone in generica controversia di diritto ereditario<sup>25</sup>. Infine, il caso di Gaio Flaminio, impiegato per la spiegazione della *constitutio definitiva* in *inv.* 2, 52, dove Cicerone sceglie intenzionalmente la storia “remota” del console della seconda guerra punica<sup>26</sup> a discapito di casi più recenti, uno fra tutti quello di Saturnino e di Cepione raccontato dall’anonimo.

La depersonalizzazione di fatti e di personaggi storici riscontrata nei primi due casi e la netta preferenza di Cicerone per esempi generici, impersonali e remoti messa in luce attraverso quest’ultimo esempio, se confrontate con quanto rilevato nell’*ad Herennium*, inducono a pensare che nei primi vent’anni del I secolo a.C. fosse in atto un cambiamento nel canone esemplificativo retorico o quantomeno nella sensibilità degli autori. In questo senso, *Rhetorica ad Herennium* e *De inventione* rappresenterebbero velocità diverse di un medesimo processo trasformativo, già avviato e parzialmente messo in atto nel primo caso, appena abbozzato ma ancora immaturo nel secondo.

#### 4.

Che la romanizzazione e la metamorfosi storica degli *exempla* fossero un processo in corso di cui *Rhetorica ad Herennium* e *De inventione* fotografano gli inizi è confermato dal *De oratore*, in cui tale processo si può dire ormai pienamente concluso. Nel secondo libro del dialogo, infatti, nella sezione dell’opera in cui Antonio esprime la sua idea di

<sup>24</sup> Cic. *inv.* 2, 72: *comparatio est, cum aliquid factum, quod ipsum non sit probandum, ex eo, cuius id causa factum est, defenditur. Ea est huiusmodi: quidam imperator, cum ab hostibus circumsederetur neque effugere ullo modo posset [...].* Il riferimento al caso di Gaio Popilio si trova nel secondo libro, nella parte dell’esposizione in cui Cicerone ammette l’uso di esempi (cfr. Cic. *inv.* 1, 16). La spiegazione della *comparatio* nel primo libro si era svolta senza il supporto dell’esemplificazione (cfr. Cic. *inv.* 1, 15).

<sup>25</sup> Cfr. Cic. *inv.* 2, 122. Il caso riguardava un tale che prima di morire, pensando che la moglie fosse incinta, assegnò tutta la sua eredità al figlio che sarebbe nato postumo oppure, nel caso in cui tale figlio fosse morto prima del raggiungimento dell’età minima per ereditare, a un certo Manio Curio. Dal momento che la donna non era incinta e che l’erede non nacque mai, Marco Coponio, un *agnatus proximus*, reclamò per sé l’eredità, voluta però anche da Curio. La causa fu vinta da Crasso a favore di Curio, essendo prevalsa in questo caso la *voluntas* del testatore sullo *scriptum* (riferimenti alla *causa Curiana* si trovano anche in Cic. *inv.* 2, 62-64; *de orat.* 1, 180; 2, 140-141; 220-222; *Brut.* 194-198; *top.* 44; per una panoramica generale e per ulteriori riferimenti cfr. J.W. VAUGHN, *Law and Rhetoric in the Causa Curiana*, in *CLAnt* 4, 1985, pp. 208-222).

<sup>26</sup> Nel 232 a.C., in qualità di tribuno della plebe, Gaio Flaminio fece approvare una discussa legge agraria contro il parere del Senato. Il padre, facendo valere i diritti derivatigli dalla *patria potestas*, lo cacciò dalla tribuna e per questo fu accusato di lesa maestà. Sul processo al padre di Gaio Flaminio cfr. BAUMAN, *The Crimen Maiestatis*, cit., p. 31, che lo considera un caso di *crimen maiestatis* e non *perduellionis*, sebbene antecedente alla *Lex Appuleia*.

educazione ideale<sup>27</sup>, troviamo una breve ma efficacissima spiegazione degli *status*, quasi identica a quella delle *Partitiones oratoriae* e i cui esempi sono ormai del tutto storici<sup>28</sup>. Esclusa la *coniectura*, per la quale Antonio impiega esempi di crimini generici (*de repetundis*; *de ambitu*; *de sicariis*; *de veneficiis*; *de peculatu*)<sup>29</sup>, mentre, come si è visto, nelle *Partitiones oratoriae* compariva il caso di Decio<sup>30</sup>, gli altri due *status* recano i medesimi esempi del successivo manuale dedicato a Marco. In particolare, il caso di Lucio Opimio per la *qualitas* e il processo per lesa maestà contro Norbano per la *definitio*<sup>31</sup>. Vale la pena di citare i paragrafi 106 e 107 in cui gli *exempla* vengono sviluppati:

Cic. *de orat.* 2, 106-107 *Saepe etiam res non sit necne, sed qualis sit quaeritur; ut cum L. Opimi causam defendebat apud populum, audiente me, C. Carbo consul, nihil de C. Gracchi nece negabat, sed id iure pro salute patriae factum esse dicebat [...]. 107 Iam quid vocetur, quaeritur, cum quo verbo quid appellandum sit, contenditur; ut mihi ipsi cum hoc Sulpicio fuit in Norbani causa summa contentio; pleraque enim de eis, quae ab isto obieiebantur, cum confiterer, tamen ab illo maiestatem minutam negabam, ex quo verbo lege Appuleia tota illa causa pendebat.*

Un così netto distacco dalla prassi esemplificativa del *De inventione* testimonia l'ininterrotta riflessione di Cicerone negli anni che separano le due opere e probabilmente trova ragione in alcune delle caratteristiche intrinseche del *De oratore*, quali il genere letterario, l'ambizione dell'opera e il personaggio stesso di Antonio. Per esplicita volontà dell'autore, infatti, il *De oratore* non è e non vuole essere un manuale di retorica e anzi si presenta sin dal primo proemio come una sorta di palinodia dell'ormai trascorsa stagione manualistica<sup>32</sup>. In secondo luogo, il suo scopo non era quello di fornire precetti tecnici rigidi e limitati alla *doctrina dicendi*, bensì costruire un

<sup>27</sup> Cic. *de orat.* 2, 77-123. In questo lungo brano, Antonio espone la sua posizione sull'educazione dell'oratore, in quello che potrebbe essere definito a tutti gli effetti un "manuale in miniatura". Vi compaiono infatti la distinzione tra *quaestiones finitae* e *infinitae* (2, 78), gli *officia oratoris* (2, 79), le parti del discorso (2, 79-80), la delineazione di un'educazione enciclopedica che asseconi il talento (2, 85-87) e la spiegazione del principio di *imitatio* declinato in chiave educativa (2, 90-98). Non stupisce trovare in un contesto simile anche la spiegazione degli *status causae*.

<sup>28</sup> Gli *status rationales* sono affrontati in *de orat.* 2, 104-109, mentre i successivi paragrafi 110-114 sono dedicati agli *status legales*.

<sup>29</sup> Cic. *de orat.* 2, 105.

<sup>30</sup> La figura di Decio non è però del tutto assente nel dialogo. Compare infatti in *de orat.* 2, 135 a proposito di quelle cause in cui si discute «di un fatto preciso» (*quin etiam in iis ipsis, ubi de facto ambigitur, ceperint pecunias contra leges [P.] Decius...*).

<sup>31</sup> Su questi personaggi e sui relativi processi cfr. *supra*, note 4 e 5.

<sup>32</sup> Sul significato della scelta del dialogo letterario in luogo dell'esposizione sistematica e tecnicistica cfr. E. NARDUCCI, *Cicerone e l'eloquenza romana. Retorica e progetto culturale*, Roma-Bari 1997, pp. 28-34. Interessanti anche le considerazioni di J. WISSE, *De oratore: Rhetoric, Philosophy, and the Making of the Ideal Orator*, in J.M. MAY (ed.), *Brill's Companion to Cicero*, cit., pp. 375-400: in particolare pp. 375-383, che parla di «anti-rhetorical and political dialogue», e di J. DUGAN, *Making a New Man. Ciceronian Self-Fashioning in the Rhetorical Works*, Oxford 2005, pp. 81-89, che analizza il *De oratore* «as a non-textbook». Più moderata e forse più condivisibile la recente definizione del *De oratore* come di «un 'manuale alternativo', in cui la struttura canonica del manuale si disarticola e si ricomponde secondo un ordine diverso» (cfr. E. ROMANO, *Il de oratore: retorica, cultura e politica a Roma negli anni 50 a.C.*, in P. LI CAUSI, R. MARINO, M. FORMISANO (a cura di), *De oratore*, Alessandria 2015, pp. VII-XXXVI: p. XXVI).

ideale enciclopedico di cultura, in cui la storia, insieme alle altre discipline riunite sotto l'egida della filosofia, doveva avere un ruolo centrale, anche come "serbatoio" di *exempla*<sup>33</sup>. Infine, il fatto che sia Antonio la *persona loquens* nella spiegazione degli *status* fa sì che, in accordo con la propria fama di oratore "pratico" più che "teorico"<sup>34</sup>, egli arricchisca l'esposizione con esempi tratti da casi in cui era stato personalmente coinvolto<sup>35</sup>, come spettatore diretto nel processo contro Lucio Opimio e come avvocato della difesa in quello di Norbano<sup>36</sup>.

Posto dunque che nel *De oratore* gli esempi siano storici e romani anche per una questione di rispetto della finzione dialogica e del personaggio storico di Antonio, resta da capire il significato della condivisione di tali esempi con le *Partitiones oratoriae*. La risposta può forse essere trovata nel finissimo intreccio tra finzione e realtà individuabile nella "catena educativa" che collega le *Partitiones oratoriae* al *De oratore*, entrambe opere in cui la dinamica maestro-allievo, incarnata da Cicerone-Marco da una parte e da Crasso/Antonio-Cicerone dall'altra, concorre a conferire credibilità e autorevolezza a quanto viene detto nel dialogo<sup>37</sup>. Secondo questa interpretazione, Cicerone, fedele alla figura storica di Antonio, nella finzione letteraria del *De oratore* espone la teoria degli *status causae* impiegando come esempi i processi di Opimio e di Norbano in cui Antonio aveva avuto un ruolo e in questo modo cristallizza gli insegnamenti del maestro nella conversazione tuscolana di cui si presenta come semplice «tramite di memoria»<sup>38</sup>. Successivamente, forse a metà degli anni Quaranta, quando torna sulla *doctrina dicendi* con l'intenzione di approntare un manuale per il

<sup>33</sup> Cfr. per es. Cic. *de orat.* 1, 18: *tenenda praeterea est omnis antiquitas exemplorumque vis, neque legum ac iuris civilis scientia negligenda est.*

<sup>34</sup> In *de orat.* 2, 72 e 2, 87, per esempio, Antonio afferma di parlare da *expertus* più che da *doctus* e di basarsi sull'*usus* più che sulla teoria. Anche in *de orat.* 1, 208, apprestandosi a esporre le regole dell'eloquenza, sosteneva di parlare non *de arte*, ovvero non delle teorie della retorica, bensì del suo metodo (*de mea consuetudine*), rivendicando per il proprio trattato, qui definito *commentarius*, una natura pratica, con regole tratte non dallo studio rigoroso della teoria, ma dalla pratica quotidiana dei processi e delle cause. Sulla natura pratica dell'*ars* cfr. CALBOLI, *L'oratore M. Antonio*, cit., il quale immagina un manuale di stampo tecnicistico e di derivazione greca parzialmente arricchito dall'esperienza personale di Antonio.

<sup>35</sup> Tale personalizzazione degli esempi è ravvisabile anche in *de orat.* 2, 98, dove Antonio, parlando dello stile di Curione, dice di averlo potuto apprezzare nel processo contro i fratelli Cossi, di cui Curione sostenne la difesa e Antonio l'accusa. La presenza di esempi personali nel *De oratore* può forse trovare spiegazione nella finzione scenica del dialogo stesso: essendo per lo più Crasso e Antonio a parlare, infatti, è naturale che Cicerone, immaginando cosa avrebbero detto i suoi maestri se realmente interrogati su quegli argomenti, impieghi esempi tratti dalla loro esperienza personale di oratori.

<sup>36</sup> Differente, ma complementare, l'interpretazione che E. FANTHAM, *The Roman World of Cicero's De oratore*, Oxford 2004, p. 125, dà della sostituzione nel *De oratore* del caso di Cepione con quello di Norbano. La studiosa parla infatti di «*metter of social tact*» dettato dal fatto che Cepione jr. fosse il genero di Quinto Catulo. Forse questa parentela, unita alla presenza di Antonio e di Sulpicio, rispettivamente difesa e accusa di Norbano, spiega la scelta di questo processo come esempio di *crimen maiestatis*.

<sup>37</sup> Questo tipo di relazione "a catena" trova un possibile parallelo nella «four-link chain» costituita da Catone-Scipione e Lelio-Scevola Augure-Cicerone costruita tra *De senectute* e *De amicitia* (cfr. VAN DER BLOM, *Cicero's Role Models*, cit., pp. 309-310).

<sup>38</sup> ROMANO, *Il de oratore*, cit., p. XV. Sulla presenza-assenza di Cicerone nel *De oratore* cfr. DUGAN, *Making a New Man*, cit., pp. 90-104: in particolare p. 99, dove l'autore è definito «*memorialized*» dei suoi interlocutori, e p. 104, dove, in riferimento alla trasmissione della conversazione tuscolana, si parla espressamente di «*chain of memories*».

figlio, riprende gli insegnamenti e gli esempi dei suoi maestri – nel caso specifico quelli di Antonio – e li impiega per spiegare la dottrina retorica a Marco. Gli *exempla*, quindi, che costituiscono una delle tracce più evidenti dell'evoluzione e della personalizzazione della dottrina degli *status* da parte di Cicerone, passano dall'essere fittizi e remoti nel *De inventione* a storici e recenti nella finzione del *De oratore*, per arrivare a costituire un vero e proprio canone fisso nelle *Partitiones oratoriae*, dove Cicerone sceglie intenzionalmente di citare i casi di Decio, di Opimio e di Norbano in quanto paradigmi ormai stabili di un suo personale canone esemplificativo.

5.

Con le *Partitiones oratoriae*, che segnano una sorta di passaggio del testimone dell'eloquenza da Cicerone al figlio e alla nuova generazione di oratori, la stagione repubblicana della manualistica retorica può dirsi conclusa<sup>39</sup> e con essa anche la trasformazione degli *exempla* in chiave storica, che in effetti nell'*Institutio oratoria* appare ormai pienamente assimilata<sup>40</sup>. Prendendo ancora una volta come terreno di studio la teoria degli *status*, esposta da Quintiliano nel sesto capitolo del terzo libro<sup>41</sup>, notiamo infatti la piena storicità degli esempi, complicata però da un ulteriore mutamento della prassi esemplificativa. Gli *status*, il cui schema segue quello ciceroniano del *De oratore* e delle *Partitiones oratoriae*<sup>42</sup>, vengono effettivamente spiegati con esempi storici, che tuttavia non coincidono con quelli dei manuali ciceroniani, risultando più recenti e variamente collegati alla figura storica di Cicerone. La *coniectura* è resa attraverso il caso di Rabirio Postumo, accusato *de repetundis* dal tribuno Memmio per le somme prestate dietro corruzione a Tolomeo Aulete e difeso da Cicerone tra il

<sup>39</sup> Naturalmente, Cicerone affronta la teoria degli *status* anche nei *Topica*, ai §§ 82-84 in relazione alle *quaestiones infinitae* e ai §§ 92-95 in relazione a quelle *finitae*. In entrambi i casi, tuttavia, non si avvale di *exempla* storico-giuridici e anzi negli *status rationales* delle cause finite gli esempi mancano del tutto.

<sup>40</sup> Sulla teoria dell'*exemplum* in Quintiliano e sull'impiego degli *exempla* nell'*Institutio oratoria* cfr. R. GAZICH, *Teoria e pratica dell'«exemplum» in Quintiliano*, in P.V. COVA, R. GAZICH, G.E. MANZONI, G. MELZANI (a cura di), *Aspetti della «paideia» in Quintiliano*, Milano 1990, pp. 61-141: in particolare pp. 97-141.

<sup>41</sup> Mi pare utile ribadire qui la natura manualistica delle opere analizzate in questo lavoro. Trascendendo dalla categoria ristretta del manuale, infatti, bisognerebbe tenere conto delle raccolte declamatorie di Seneca Retore e dello pseudo-Quintiliano, dove pure gli *status* sono affrontati, sebbene da un punto di vista pratico. Sull'applicazione della dottrina degli *status* nelle *controversiae* senecane cfr. E. BERTI, *Le controversiae della raccolta di Seneca il Vecchio e la dottrina degli status*, in *Rhetorica* 32, 2, 2014, pp. 99-147, che mette bene in evidenza il contributo sostanziale della prassi scolastica nella successiva manualistica, e ID., *Law in Declamation: The status legales in Senecan controversiae*, in E. AMATO, F. CITTI, B. HUELSENBECK (eds.), *Law and Ethics in Greek and Roman Declamation*, Berlin-Munich-Boston 2015, pp. 7-34. Sull'attualizzazione dei temi storici nelle *suasoriae* di Seneca cfr. E. MIGLIARIO, *Storia romana e cultura latina per i retori greci di età augustea*, in *Lexis* 27, 2009, pp. 509-524. Per le *declamationes* pseudo-quintiliane cfr. M. WINTERBOTTOM, *The Minor Declamations Ascribed to Quintilian*, Berlin-New York 1984; L. PASETTI, *Le declamationes minores: funzione e tradizione di un libro di scuola*, in L. PASETTI, A. CASAMENTO, G. DIMATTEO, G. KRAPINGER, B. SANTORELLI, C. VALENZANO (a cura di), *Le declamazioni minori attribuite a Quintiliano. I (244-292)*, Bologna 2019, pp. XI-XXXVIII, in particolare pp. XXII-XXIV, dove si analizza la presenza "didattica" di Cicerone nelle *Minores*.

<sup>42</sup> La teoria di Quintiliano, di ispirazione ciceroniana, è esposta a partire da *inst.* 3, 6, 66 e consiste nella suddivisione delle questioni in *duo genera, quaestiones rationales e quaestiones legales*, all'interno delle quali sono posti i rispettivi *status*, ovvero le loro *species*; gli *status* del *genus rationale* sono tre: *coniectura, definitio e qualitas* (*inst.* 3, 6, 80-83).

54 e il 53<sup>43</sup>; la *qualitas* è spiegata con la nota orazione in difesa di Milone<sup>44</sup>, usata anche altrove da Quintiliano come *exemplum* dello stato qualitativo<sup>45</sup>; infine la *definitio* è presentata con un caso, non sappiamo se reale o fittizio, riconducibile alla *Lex Roscia theatralis* del 67 a.C.<sup>46</sup> L'*Institutio oratoria*, perciò, rispetto al processo *in fieri* attestato nella *Rhetorica ad Herennium* e nel *De inventione*, testimonia la piena ricezione delle istanze romanizzanti e allo stesso tempo individua nell'esperienza forense di Cicerone il termine ideale della prospettiva storica da cui attingere gli *exempla*. Infatti, se messa a confronto con *De oratore* e *Partitiones oratoriae*, essa mostra un forte legame tra la scelta degli esempi e la figura di Cicerone, specialmente con la sua attività oratoria, che in Quintiliano diventa *exemplum* indiscusso, punto di partenza e di arrivo del nuovo canone. I processi (Opimio e Norbano) e le leggi (*Lex Appuleia*) del primo decennio del I secolo a.C. sono sostituiti da processi (Rabirio Postumo e Milone) e leggi (*Lex Roscia*) risalenti agli anni Sessanta e Cinquanta, mentre alle tribune degli anni Novanta, infuocate da processi politici in cui la lesa maestà faceva da protagonista, si sostituisce la figura totalizzante di Cicerone, ineguagliabile modello al contempo teorico e pratico. È dunque proprio con Cicerone, incarnazione dell'ideale del *perfectus orator*, che può forse dirsi ormai colmata la mancanza lamentata dall'anonimo dell'*ad Herennium* di un unico autore da cui trarre tutti gli *exempla*<sup>47</sup>.

<sup>43</sup> Quint. *inst.* 3, 6, 11. Come si evince dalla citazione quintiliana, la difesa di Rabirio Postumo da parte di Cicerone dovette basarsi interamente sulla *coniectura*, ovvero sulla negazione del fatto. Cicerone, infatti, dapprima sostenne che la *Lex Iulia de repetundis* non fosse applicabile a un cavaliere, successivamente negò del tutto che Postumo avesse preso il denaro da Tolomeo.

<sup>44</sup> Quint. *inst.* 3, 6, 12.

<sup>45</sup> Cfr. per es. Quint. *inst.* 3, 5, 10 e 3, 11, 15. Il ricorrere dei termini *insidiator* e *insidia* in tutti e tre i brani suggerisce che Quintiliano facesse riferimento allo *status* della *qualitas* in relazione alla prima linea difensiva della *Pro Milone*, ovvero quella secondo cui Milone aveva ucciso Clodio secondo diritto in quanto spinto da legittima difesa. La seconda linea difensiva, quella filosofica secondo cui Milone uccise legittimamente Clodio per la salvaguardia del bene supremo dello Stato, è attestata da Asconio Pediano (*in Mil.* 42) e da Quintiliano stesso (*inst.* 3, 6, 93). Sulle due linee difensive cfr. A. CASAMENTO, *La Pro Milone dopo la Pro Milone*, in L. CALBOLI MONTEFUSCO (a cura di), *Papers on Rhetoric X*, Bologna 2010, pp. 39-58; per uno studio dell'applicazione di argomenti filosofici alla *Pro Milone* cfr. B. FORSCHNER, *Law's Nature: Philosophy as a Legal Argument in Cicero's Writings*, in P.J. DU PLESSIS (ed.), *Cicero's Law. Rethinking Roman Law of Late Republic*, Edinburgh 2016, pp. 50-67.

<sup>46</sup> Quint. *inst.* 3, 6, 18-19. La *Lex Roscia theatralis* riservava ai cavalieri le prime quattordici file della platea dietro ai senatori e sanciva il divieto di sedersi in quei posti per chiunque avesse esercitato l'arte del commediante (*qui artem ludicram exercuerit*). La forza esemplificativa del caso sta nell'espressione *artem ludicram exercere*, sul cui significato verte lo *status definitiois*.

<sup>47</sup> *Rhet. Her.* 4, 7: *si concederem aliena oportere adsumere exempla, vincerem unius oportere, primum quod hoc contra nulla staret illorum ratio.*

## ABSTRACT

Il contributo propone un'analisi comparativa degli *exempla* impiegati per la spiegazione degli *status causae* nei manuali latini di retorica del I sec. a.C. al fine di indagare la progressiva trasformazione del canone esemplificativo in chiave storica. In particolare, prendendo le mosse dalle *Partitiones oratoriae*, in cui noti casi giuridici dell'inizio del I sec. a.C. sono citati da Cicerone per esemplificare gli *status rationales*, la ricerca si estende successivamente agli altri manuali superstiti del I sec. a.C. (*Rhetorica ad Herennium*, *De inventione*, *De oratore*) e all'*Institutio oratoria* di Quintiliano, eletta a rappresentante della manualistica post-ciceroniana. L'individuazione di un *corpus* di *exempla* vario e diacronicamente organizzato consente di osservare la progressiva trasformazione degli *exempla*, che da mitici, generici e impersonali si fanno via via sempre più storici e recenti, fino a divenire autenticamente ciceroniani in Quintiliano, per il quale Cicerone si conferma modello indiscusso.

This paper proposes a comparative study of the *exempla* employed to explain the *status causae* theory in Latin rhetorical handbooks of the first century B.C. The aim is to investigate the progressive transformation of the exemplificative canon in a historical one. In particular, starting from *Partitiones oratoriae*, where well-known legal cases of the early first century B.C. are quoted by Cicero to exemplify the *status rationales*, the paper deals with the other surviving rhetorical handbooks of the first century (*Rhetorica ad Herennium*, *De inventione*, *De oratore*) and with Quintilian's *Institutio oratoria*, elected to represent the post-Ciceronian rhetorical tradition. The identification of a diverse and diachronically organized *corpus* of *exempla* allows to observe the progressive transformation of the *exempla*, which from mythical, generic and impersonal become increasingly historical and recent, until they become authentically Ciceronian in Quintilian, for whom Cicero is confirmed as an undisputed model.

KEYWORDS: Cicero; *Exempla*; History; *Status causae*; Rhetoric.

Matilde Oliva  
Università di Firenze  
matilde.oliva@unifi.it



## MEGLIO PACUVIO

Nei *Niptra*, Sofocle narrava gli eventi dal ritorno di Odisseo ad Itaca fino al momento della morte per mano del figlio Telegono, avuto da Circe. Il nucleo dell'azione si svolgeva intorno al celebre episodio in cui la nutrice Euriclea, nell'atto di lavare i piedi a Odisseo (di qui i lavacri che danno il titolo alla tragedia), riconosceva l'antico padrone dalla cicatrice di una vecchia ferita. L'argomento dovette far presa su Pacuvio, che Cicerone considerava il massimo poeta tragico della latinità<sup>1</sup>. Il tragediografo romano ne scrisse una sua versione dall'omonimo titolo, forse contaminandola con un'altra tragedia di Sofocle, il cui protagonista era pur sempre Ulisse<sup>2</sup>.

Risulta ad oggi impossibile determinare quanto il poeta romano fosse dipendente dal modello e, d'altra parte, quanto se ne sia distaccato, considerando lo stato frammentario di entrambe le *pièces*. Cicerone, che invece poteva leggere le tragedie per intero, non aveva alcun dubbio su chi avesse trattato meglio la materia del mito e in un passaggio del secondo libro delle *Tusculanae* dichiara: *Pacuvius hoc melius quam Sophocles*<sup>3</sup>. Il giudizio, peraltro, è strategicamente posto in mezzo a due frustuli di testo pacuviano, mediando accortamente il passaggio dall'uno all'altro frammento<sup>4</sup> e in-

<sup>1</sup> Cic. *opt. gen.* 2: *Itaque licet dicere et Ennium summum epicum poetam, si cui ita videtur, et Pacuvium tragicum et Caecilium fortasse comicum*. La supremazia di Pacuvio in campo tragico va anche spiegata alla luce della sua posizione 'di mezzo' tra il *pater Ennius* e il poeta filologo Accio secondo uno schema tripartito che rifletterebbe la triade greca Eschilo-Sofocle-Euripide. Ennio corrispondeva così ad Eschilo, al quale si accostava in *gravitas*, Pacuvio invece era sentito affine a Sofocle che, non a caso, Cicerone considerava il massimo esponente dei tragici greci. Un altro celebre giudizio su Pacuvio si trova in *orat.* 36: *Ennio delector, ait quispiam, quod non discedit a communi more verborum; Pacuvio, inquit alius: omnes apud hunc ornati elaboratique sunt versus, multo apud alterum negligentius*. Rispetto al breve libello sull'oratore ideale, qui vengono addotte non solo ragioni di tipo convenzionale, ma anche una manifesta *ratio* estetica. Ci sarebbe in Ennio, quindi, molta più trascuratezza rispetto al perfetto equilibrio stilistico di Pacuvio, i cui versi risulterebbero *ornati ed elaborati*; cfr. E. MALCOVATI, *Cicerone e la poesia*, Pavia 1943, pp. 119-120.

<sup>2</sup> L'ispirazione sofoclea di Pacuvio pone un altro problema. È incerto, infatti, se Sofocle abbia scritto soltanto i *Niptra* sull'argomento o un'altra tragedia intitolata Ὀδυσσεὺς ἀκανθοπλήξ (*Ulisse ferito dalla spina*), in cui si narra più nel dettaglio della morte dell'eroe, oppure se sotto entrambi i titoli andrebbe ascritta un'unica tragedia. Non sorprenderebbe, in ogni caso, se Pacuvio avesse tratto ispirazione da entrambe contaminandone gli argomenti. Sull'annoso problema si veda U. WILAMOWITZ-MOELLEN-DORF, *Homerische Forschungen*, Berlino 1894, pp. 196 ss., il primo ad aver posto la questione, che risolveva optando per una sintesi dei due argomenti tragici; G. D'ANNA, *M. Pacuvii fragmenta*, Roma 1967, pp. 127 ss.; e più recenti S. RADT, *Tragicorum Graecorum Fragmenta. Vol. 4 Sophocles*, Göttingen 1999, p. 373 ss.; T. BAIER, *Pacuvius, Niptra*, in G. MANUWALD (ed.) *Identität und Alterität in der frühbrömischen Tragödie*, Würzburg 2000, pp. 287-288; P. SCHIERL, *Die Tragödien des Pacuvius*, Berlino 2006, pp. 392-395.

<sup>3</sup> Cic. *Tusc.* 2, 49.

<sup>4</sup> *Ibid.* La citazione è posta ad inizio capitolo, tra un primo gruppo di versi e un secondo costituito dai versi che seguono immediatamente, ovvero il frammento IX R<sup>3</sup> = XI D'Anna = 199 Schierl. Le

vitando il lettore ad una specifica prospettiva, quella dell'oratore. Si tratta di una sapiente rilettura retorica del testo tragico, descritta da Perutelli nei termini di un'astuta manipolazione<sup>5</sup>.

Il brano delle *Tusculanae* (2, 48-50) evidenzia in modo significativo la straordinaria capacità argomentativa di Cicerone, al di là dei giudizi di merito. Egli offre una tipologia di esposizione che, oltre a riflettere il mestiere di oratore, ha un debito profondo con il mondo del teatro da cui recupera, in primo luogo, forme ed *exempla*.

Qui però entriamo in un campo assai vasto e dai confini forse non ancora del tutto definiti, relativo al rapporto tra Cicerone e il teatro romano repubblicano, un rapporto i cui caratteri emergono in maniera più evidente – ma non unicamente – attraverso la prassi, estesa, dell'oratore di citare versi drammatici inserendoli nel processo argomentativo, tanto nelle orazioni, quanto nel *corpus* filosofico<sup>6</sup>.

edizioni più importanti dei frammenti di Pacuvio sono, oltre a quella di O. RIBBECK, *Tragicorum Romanorum Fragmenta*, Lipsiae 1897<sup>3</sup>, D'ANNA, *M. Pacuvii fragmenta*, cit., e la più recente SCHIERL, *Die Tragödien des Pacuvius*, cit.

<sup>5</sup> A. PERUTELLI, *Ulisse nella cultura romana*, Firenze 2006, p. 5: «Cicerone riesce, come in altri casi, a manipolare abilmente il testo tragico citato, perché in questo vi era probabilmente una caratterizzazione discontinua dell'eroe morente».

<sup>6</sup> Su Cicerone critico e in particolare sul rapporto tra l'oratore e il teatro la bibliografia è vasta e si è qualitativamente ampliata nell'ultimo ventennio, specialmente in direzione delle orazioni. In tale contesto va menzionata la raccolta di saggi G. PETRONE, A. CASAMENTO (a cura di), *Lo spettacolo della giustizia: le orazioni di Cicerone*, Palermo 2006; sulla dimensione teatrale della retorica latina PETRONE, *La parola agitata. Teatralità della retorica latina*, Palermo 2004; PETRONE (a cura di), *Le passioni della retorica*, Palermo 2004. In una prospettiva allargata anche alle opere filosofiche, ottimi punti di partenza rimangono i classici F. W. WRIGHT, *Cicero and the theatre*, Northampton (Mass.) 1931, volume che ha il pregio di trattare sistematicamente tutti i passi in cui vengono citati tanto gli autori del dramma arcaico, quanto gli attori scenici; in merito al rapporto generale tra Cicerone e la poesia, in cui trova anche sufficiente spazio la discussione su Cicerone come poeta, MALCOVATI, *Cicerone e la poesia*, cit. Più recenti, invece, anche se da considerare già 'classici', A. LA PENNA, *Funzione ed interpretazione del mito nella tragedia arcaica latina*, in ID., *Fra teatro, poesia e politica romana*, Torino 1979, pp. 49-104; su Cicerone interprete di Pacuvio A. TRAGLIA, *Pacuvio nella critica storico-letteraria di Cicerone*, in *Ciceroniana* 5, 1984, pp. 55-67; nell'ambito specifico delle citazioni poetiche all'interno delle *Tusculanae* si vedano invece A. MICHEL, *Cicéron et la tragédie: les citations de poètes dans les livres II-IV des «Tusculanes»*, in *Helmantica* 34, 1984, pp. 443-454; R. DEGL'INNOCENTI PIERINI, *La tragedia nelle Tuscolane di Cicerone tra esemplarità e terapia: riflessioni in margine agli Inferi a teatro*, in G. ARICÒ, M. RIVOLTELLA (a cura di), *La riflessione sul teatro nella cultura romana*, Milano 2004, pp. 41-64; della stessa studiosa vanno senz'altro ricordati l'importante volume su Accio PIERINI, *Studi su Accio*, Firenze 1980 e il recente *Il teatro tragico nella Roma repubblicana*, in PETRONE (a cura di), *Storia del teatro latino*, Roma 2020, pp. 69-100. Per quanto riguarda la bibliografia dell'ultimo ventennio occorre almeno segnalare S. GOLDBERG, *Cicero and the work of tragedy*, in MANUWALD (Hrsg.), *Identität und Alterität in der frühromischen Tragödie*, Würzburg 2000, pp. 49-59; utile per una riddiscussione sull'uso delle citazioni in Cicerone ARICÒ, *Cicerone e il teatro. Appunti per una rivisitazione della problematica*, in E. NARDUCCI (a cura di), *Cicerone tra antichi e moderni. Atti del V Symposium Ciceronianum Arpinas* (Arpino, 9 maggio 2003), Firenze 2004, pp. 6-37; sulle citazioni nelle *Tusculanae* si veda L. SPAHLINGER, *Tulliana Simplicitas. Zu Form und Funktion des Zitats in den philosophischen Dialogen Ciceros*, Göttingen 2005 e il recente studio SCHIERL, *Seneca's Tragic Passions in Context. Transgeneric Argumentation in Cicero's Tusculan Disputations*, in *Maia* 59, 2, 2017, pp. 297-311. Sul confronto tra Pacuvio e Sofocle e, più in generale, sul diverso trattamento del dramma latino e di quello greco nell'opera dell'oratore R.R. CASTON, *Pacuvius hoc melius quam Sophocles: Cicero's use of drama in the treatment of the emotions*, in D. CAIRNS, L. FULKERSON (eds.), *Emotions between Greece and Rome*, Londra 2015, pp. 129-149.

Accade spesso che la spiccata tendenza dell'oratore al citazionismo comporta una sostanziale ricodificazione del contenuto iniziale e, nel caso di personaggi del mito, un'operazione di (quasi) *rebranding*. Ciò accade in tutta evidenza con il caso di Ulisse, figura che l'oratore sente particolarmente vicina a sé<sup>7</sup>. In questa sede, pertanto, si cercherà di mettere in luce i passaggi della reinterpretazione ciceroniana dell'eroe attraverso l'indagine del luogo delle *Tusculanae* in cui il re di Itaca viene scelto come esempio di comportamento dinanzi al dolore. In particolare, si tenterà di dimostrare come Ulisse assurga a ideale di *decorum*, concetto sul quale Cicerone insiste con maggiore intensità a partire dall'*Orator* culminando notoriamente nell'estesa trattazione del *De Officiis*, di poco posteriore alle *Tusculanae*<sup>8</sup>, benché riferimenti al *decorum* non manchino già nei grandi dialoghi degli anni 50<sup>9</sup>.

Prima di passare all'analisi di *Tusc. 2, 48-50*, occorre mettere in chiaro un punto, a cui si è poc'anzi accennato, relativo alla questione del rapporto tra l'oratore e il teatro, il cui segno più evidente, è stato detto, è la citazione. Sarebbe riduttivo, però, limitare la funzione e la presenza del teatro nell'opera ciceroniana al 'rapsodico' taglia e cuci dei testi (soprattutto) tragici. Non è questo il luogo per una tale discussione, ma risulterà proficuo osservare quanto pervasiva sia la presenza del teatro nell'opera e nel pensiero di Cicerone. Innanzitutto, non diversamente da quanto avviene nel campo della retorica, anche il linguaggio filosofico, nell'ottica ciceroniana, si doveva rivolgere al mondo del teatro, mutuarne le atmosfere, sfruttarne le metafore<sup>10</sup>. Dopotutto anche l'opera filosofica ha un suo pubblico che, non da ultimo, "prova gioia, dolore, ride, piange, ama, odia, disprezza, invidia, è portato alla pietà, alla vergogna, al pentimento; si adira, si calma, spera, teme" per prendere in prestito un felice passaggio relativo al

<sup>7</sup> PERUTELLI, *Ulisse nella cultura romana*, cit. In particolare, il capitolo terzo, *Cicerone: alla ricerca di un idolo*, pp. 17-29. Con validi argomenti, lo studioso vi sostiene che Cicerone opera in direzione di un'identificazione tra sé e *l'ille sapientissimus* della Grecia.

<sup>8</sup> Per la datazione del *De Officiis* riprendo quella proposta da Dyck, che ne colloca la composizione alla fine del 44; per lo studioso Cicerone avrebbe iniziato a comporre il trattato a partire dalla fine di ottobre, se non prima, sulla base di una lettera inviata ad Attico e datata 28 ottobre 44, in cui si accenna al *labor* letterario (15, 13, 6 = 15, 13a, 2): *nos hic φιλοσοφοῦμεν (quid enim aliud?) et τὰ περὶ τοῦ καθήκοντος magnifice explicamus προσφωνοῦμενque Ciceroni; qua de re enim potius pater filio?* E in un'altra, datata 5 novembre (16, 11, 4), l'oratore annuncia la conclusione dei primi due libri. Per un'attenta ricostruzione delle vicende storiche e della composizione del trattato si veda A.R. DYCK, *A Commentary on Cicero De Officiis*, Ann Arbor 1998, pp. 8-10.

<sup>9</sup> Un'ampia discussione sul *decorum* nell'opera di Cicerone e sul legame con il corrispettivo principio greco del *prepon* si trova in L. CICU, *Cicerone e il «prepon»*, in *Paideia* 55, 2000, pp. 123-162; si veda anche J.L. CONDE, *Límites de la teoría del «decorum» en Cicerón*, in A.A.M. ROY (ed.), *La filología latina hoy: actualización y perspectivas*, Madrid 1999, pp. 103-107; sul debito di Cicerone nei confronti di Panezio, plausibile fonte circa il *decorum/prepon*, A. GRILLI, *Cicerone tra Antioco e Panezio*, in *Ciceroniana* 2, 1974, pp. 73-80; sull'argomento utile anche DYCK, *A Commentary on Cicero De Officiis*, cit. pp. 238 e ss. non solo per il *decorum* ma per tutta la sezione *de personis* (*off.* 1, 93-151); sul *decorum* 'poetico' si rimanda soprattutto a C. GUÉRIN, *Philosophical decorum and literarization of rhetoric in Cicero's Orator*, in F. WOERTHER (ed.), *Literary and philosophical rhetoric in the Greek, Roman, Syrian and Arabic worlds*, in *Europae Memoria*, Reihe 1, Studien, Hildesheim, Olms 2009, 119-139; più in generale sul concetto di *decorum* e sulla sua evoluzione nel tempo, si veda J.D. MÜLLER, *Decorum: Konzepte von Angemessenheit in der Theorie der Rhetorik von den Sophisten bis zur Renaissance*, Berlino 2011.

<sup>10</sup> Su questo argomento si veda PETRONE, *Metafora e tragedia. Immagini culturali e modelli tragici nel mondo romano*, Palermo 1996.

pubblico dell'oratore<sup>11</sup>. Sebbene nelle orazioni si avverta una più evidente spettacolarità, complice soprattutto l'affinità tra la *performance* dell'attore e quella dell'oratore<sup>12</sup>, anche in Cicerone filosofo vi è una significativa componente teatrale che va ben oltre la citazione: si guarda al teatro come ad un modello culturale, un filtro che possa mettere meglio a fuoco la realtà. I frammenti poetici, disseminati in tutto quanto il *corpus* ciceroniano, vanno dunque letti sotto questa luce.

È peraltro innegabile che l'aspetto citazionistico risulta predominante in un'opera come le *Tusculanae*, il cui oggetto di analisi sono i *motus animi*: il teatro classico, con la consapevole rappresentazione di passioni esacerbate che lo caratterizzava, poteva offrire una varietà eterogenea di modelli. Ulisse in Cicerone, così come egli stesso lo delinea, trova piena legittimazione in quest'ottica. Grazie all'abile lavoro di revisione che l'oratore attua, Ulisse diviene il paradigma del *vir bonus* per eccellenza a cui l'uomo romano deve volgersi e tentare di accostarsi. Non sorprende, dunque, che le *Tusculanae* abbiano un preciso scopo improntato a un principio tutto pragmatico dell'*utilitas*, al di là dei pur manifesti aspetti speculativi e letterari<sup>13</sup>. Per ribadire tale fine, vengono così ricordati i versi dall'*Atreus* di Accio (che l'oratore contesta), non a caso, all'inizio del secondo libro, dopo il proemio (*Tusc.* 2, 13<sup>14</sup>):

*Probae etsi in segetem sunt deteriolem datae  
fruges, tamen ipsae suapte natura enitent.*

A giudizio di Accio tutte le messi prosperano per loro stessa natura anche quando esse crescono in un campo non adatto (ma l'immagine della *seges... deterior* appare senz'altro più brillante): il tragico, tuttavia, dice il falso, corregge Cicerone (*falsumque illud Acci*). Fuor di metafora, come avviene per le messi anche l'anima non raggiunge la virtù soltanto per una sua naturale inclinazione, ma ha bisogno del supporto di una valente educazione, così come quelle avranno bisogno di un buon campo che le possa accogliere e guidare verso la piena fioritura. Il buon terreno dell'anima è la *doctrina* filosofica all'interno della quale essa viene coltivata: solo così è possibile estirparne le radici e predisporla a ricevere le sementi perché possa un giorno dare *fructus uberrimos*. Si noti, in aggiunta, come Cicerone si ponga nei confronti del testo in ma-

<sup>11</sup> Cic. *Brut.* 188.

<sup>12</sup> Sul tema del rapporto tra attore e oratore cfr. in particolare F. DUPONT, *L'orateur sans visage. Essai sur l'acteur romain et ses masques*, Paris 2000; E. STÄRK, *Politische Anspielungen in der römischen Tragödie und der Einfluß der Schauspieler*, in MANUWALD (ed.), *Identität und Alterität in der frühromischen Tragödie*, Würzburg 2000, pp. 123-133; E. FANTHAM, *Orator and/et Actor*, in P. EASTERLING, E. HALL (eds.), *Greek and Roman Actors: Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge 2002, pp. 362-376; sull'*actio* in Roma antica fondamentale A. CAVAZZERE, *Gli arcani dell'oratore: qualche appunto sull'actio dei Romani*, Roma-Padova 2011.

<sup>13</sup> Sono, dopotutto, gli anni cesariani del forzato ridimensionamento della vita pubblica e l'*otium* letterario è per Cicerone l'unico modo con il quale egli ritiene di poter servire ancora lo Stato, cosa che dichiara nel secondo libro del *De Divinatione* (*div.* 2, 1): *Quaerenti mihi multumque et diu cogitanti, quam re possem prodesse quam plurimis, ne quando intermitterem consulere rei publicae, nulla maior occurrebat, quam si optimarum artium vias traderem meis civibus; quod conpluribus iam libris me arbitror consecutum. Nam et cohortati sumus, ut maxime potuimus, ad philosophiae studium eo libro, qui est inscriptus Hortensius, [...]*.

<sup>14</sup> L'edizione di riferimento è J. DANGEL, *Accius. Œuvres (fragments)*, Paris 1995. Vanno, tuttavia, ugualmente menzionate RIBBECK, *Tragicorum Romanorum Fragmenta*, cit. e V. D'ANTÒ, *Accio. I Frammenti delle tragedie*, Lecce 1980. Il frammento in questione è il 234-235 R<sup>3</sup> = 234-235 D'Antò = 43-44 Dangel.

niera diametralmente opposta, se non apertamente conflittuale, il che avviene non solo con testi tragici ma anche comici<sup>15</sup>.

Va altresì rilevato un ulteriore aspetto di ordine estetico che in parte giustifica l'uso sistematico, come (e soprattutto) avviene nelle *Tusculanae*, della citazione poetica. È lo stesso oratore a chiarire questo punto in fase proemiale (*Tusc.* 2, 7):

*Est enim quoddam genus eorum qui se philosophos appellari volunt, quorum dicuntur esse Latini sane multi libri; quos non contemno equidem, quippe quos numquam legerim; sed quia profitentur ipsi illi, qui eos scribunt, se neque distincte neque distribute neque elegantè neque ornate scribere, lectionem sine ulla delectatione neglego<sup>16</sup>.*

Il paragrafo riecheggia la celebre polemica ciceroniana contro la filosofia di Epicuro e gli epicurei, in particolar modo i romani Rabirio, Cazio ed Amafinio<sup>17</sup>. Al di là di ciò, Cicerone rivela, nel disprezzo altrui, qualcosa di sé e della sua scrittura filosofica, la quale deve rispondere a precisi criteri. Il discorso filosofico, come quello retorico, deve essere chiaro su un piano concettuale (*distincte*), armonicamente ordinato nelle sue parti (*distribute*), elegante nella forma (*elegantè*) e sapientemente 'ornato' (*ornate*). Si potrebbe così interpretare l'uso della citazione che verrebbe a costituirsi come un enfatico ornamento dell'argomentazione filosofica. Tuttavia, l'aspetto estetico e quello etico sono correlati: il primo non solo rafforza l'altro, ma nell'altro trova una solida ragion d'essere.

#### TRA LE *TUSCULANAE* E IL *DE OFFICIIS*: DECORUM E PARADIGMA TEATRALE

Torniamo ora ad Ulisse. In un passaggio centrale del *De Officiis*<sup>18</sup>, Cicerone invita i lettori a *tenere sua*, ovvero a mantenere la propria indole in maniera tale che più facilmente si possa conservare il *decorum*<sup>19</sup>. In una così grande varietà di caratteri nulla è più

<sup>15</sup> Un caso di questo tipo è costituito dai versi della *Leucadia* di Turpilio citati in *Tusc.* 4, 72-73 come esempio di follia d'amore.

<sup>16</sup> Sull'arte del ben disporre e dell'ornare la materia con i versi dei poeti, si ricordi *Tusc.* 2, 26 in cui, dello stoico Dionisio, si dice: *Sed is quasi dictata, nullo dilectu, nulla elegantia*. Al contrario, l'accademico Filone di Larissa (*ib.*): *proprio Marte et lecta poemata et loco adiungebat*. I due filosofi sarebbero quindi contrapposti da due motivi. Dionisio è privo di eleganza e i suoi versi sono meccanicamente ripetuti (*quasi dictata*), Filone invece si distinguerebbe per una lettura attenta della poesia (*lecta poemata*) e per una sapiente disposizione del materiale poetico (così è da intendersi l'ablativo *loco*); simile accusa viene rivolta agli epicurei in *nat. deor.* 1, 72, in cui ritorna l'espressione *quasi dictata* a simboleggiare la vacua ripetizione di contenuti altrui. Per il passo delle *Tusculanae* prezioso il commento in GRILLI (a cura di), *M. T. Cicerone. Tuscolane Libro II. Testo, versione e commento*, Brescia 1987, pp. 255 e ss.

<sup>17</sup> Per un commento dettagliato al paragrafo si rimanda ancora a GRILLI, *Tuscolane*, cit., pp. 191 e ss.

<sup>18</sup> *Cic. off.* 1, 110-113. Siamo all'interno della sezione *de personis*, e Cicerone sta discutendo delle prime due tipologie di *personae*, l'una universale che la natura ha affidato a tutti e per il cui tramite siamo partecipi della ragione e della sua superiorità (*intellegendum etiam est duabus quasi nos a natura indutos esse personis; quarum una communis est ex eo, quod omnes participes sumus [...]*); l'altra è assegnata invece a ciascun individuo (107: *altera autem, quae proprie singulis est tributa*).

<sup>19</sup> Per l'idea di *decorum* varrà la pena ricordare le parole con cui lo stesso oratore introduce la tematica in *off.* 1, 93: *Sequitur ut de una reliqua parte honestatis dicendum sit, in qua verecundia et quasi quidam ornatus vitae, temperantia et modestia omnisque sedatio perturbationum animi et rerum modus cernitur. Hoc loco continetur id, quod*

‘decoroso’ che vivere secondo un principio di coerenza, tanto nella condotta complessiva (*universa vita*) quanto nei suoi singoli momenti (*singulae actiones*)<sup>20</sup>. A questo punto viene presentato al lettore l'*exemplum* di Ulisse a rinsaldare quanto detto (*off.* 1, 113):

*Quam multa passus est Ulixes in illo errore diuturno, cum et mulieribus, si Circe et Calypso mulieres appellandae sunt, inserviret et in omni sermone omnibus affabilem [et iocundum] esse se vellet! domi vero etiam contumelias servorum ancillarumque pertulit, ut ad id aliquando, quod cupiebat, veniret.*

Nel delineare il personaggio di Ulisse, Cicerone decide di mettere in risalto una caratteristica peculiare dell'eroe, ovvero la sua capacità di mostrarsi *affabilis* nelle interazioni con l'altro, anche in situazioni poco lusinghiere, come l'oratore non manca di sottolineare rievocando le molte sofferenze del suo lungo peregrinare e, specificamente, quelle patite a causa di Circe e Calipso. Il brano del *De Officiis* stabilisce, in questo modo, - proveremo a documentarlo -, un legame forte con il secondo libro delle *Tusculanae* che ruota intorno alla discussione sul dolore.

Nel dialogo sul dolore, ospitato dal trattato filosofico, Cicerone porta avanti una concezione umana del *dolor*, nei limiti in cui esso è parte inevitabile della vita. Rifiuta categoricamente l'idea epicurea del dolore come supremo male, idea che nella sintesi dell'oratore viene presentata come confusa e contraddittoria<sup>21</sup>. L'argomento cardine del secondo libro delle *Tusculanae*, se il dolore sia un male o meno, per Cicerone in realtà non è affatto un problema. Egli ricalibra infatti la questione verso un'altra direzione, dandone per scontata l'esistenza: come si fortifica l'animo nella sopportazione del dolore<sup>22</sup>? D'altra parte, viene egualmente rifiutata la rigidità degli Stoici per i quali il dolore non esisteva. In più, con una nota ironica, sempre riferita ai filosofi della Stoà, l'oratore commenta: *loquetur enim eorum voce Virtus ipsa tecum*<sup>23</sup>. Egli così rifiuta quell'etica stoica che, non ammettendo in primo luogo l'esistenza del dolore, finisce con il divenire una meta inattuale ed inarrivabile.

L'individuazione del brano dei *Niptra* e la sua consequenziale rilettura aderiscono pienamente a questo orizzonte, nei limiti del quale Cicerone filosofo fa di Ulisse un tassello importante di un preciso percorso pedagogico<sup>24</sup>.

Il passaggio ai versi del poeta tragico è, tuttavia, gradualmente mediato e, anzi, quasi anticipato in direzione della più compiuta rappresentazione dell'eroe omerico

*dici Latine decorum potest.* Da ciò si intuisce la centralità di un concetto, il *decorum*, ma anche l'innovazione ciceroniana dal momento che l'oratore trasporta un concetto greco, il *prepon*, che riguardava soprattutto la sfera estetica, nel campo dell'*bonestas*, cioè dell'etica, facendo del *decorum* il necessario 'freno', secondo Cicerone, a tutti i turbamenti dell'animo (*omnisque sedatio perturbationum animi*); si veda soprattutto DYCK, *A commentary on Cicero De Officiis*, cit., pp. 241-258 per l'introduzione e il commento ai capitoli 93-98 dedicati alla teoria del *decorum*.

<sup>20</sup> *off.* 1, 111.

<sup>21</sup> Nell'ambito delle *Tusculanae* si veda in particolare *Tusc.* 2, 44, benché accenni alla polemica si trovino sparsi, com'è noto, in tutta l'opera ciceroniana.

<sup>22</sup> *Tusc.* 2, 28.

<sup>23</sup> *Tusc.* 2, 45.

<sup>24</sup> Occorre precisare, tuttavia, che questa è una rilettura di Ulisse del Cicerone maturo, molto più impegnata rispetto a quella del giovane autore del *De Inventione*, in cui Ulisse e le altre figure del mito offrono neutrali *exempla* retorici; sull'argomento si veda PERUTELLI, *Ulisse nella cultura romana*, cit., pp. 17-18.

in *Tusc. 2*, 48-50. In ciò si fa sentire in tutta la sua *vis* l'anima del retore, forgiata dalla lunghissima attività forense e dalla carriera politica.

Così a *Tusc. 2*, 31 la parabola di Ulisse viene in qualche maniera preannunciata pur senza un riferimento esplicito:

*Quare si, ut initio concessisti<sup>25</sup>, turpitudine peius est quam dolor, nihil est plane dolor. nam dum tibi turpe nec dignum viro videbitur gemere, eiulare, lamentari, frangi, debilitari dolore, dum honestas, dum dignitas, dum decus aderit, tuque in ea intuens te continebis, cedit profecto virtuti dolor et animi inductione languescet.*

Posta l'esistenza del dolore, Cicerone adotta una ben precisa scala di valori per ridurne il peso. In tale sistema la *turpitudine*, cioè il disonore<sup>26</sup>, occupa una posizione di gran lunga superiore. Già al paragrafo precedente (*Tusc. 2*, 30), aveva precisato che non vi è male paragonabile al disonore e, rispetto al quale, il dolore passa in secondo piano: saranno la *dignitas*, l'*honestas* e soprattutto il *decus* individuali a venire in soccorso e riportare sulla retta via della virtù<sup>27</sup>. Dal passo citato si può intuire come l'esistenza del dolore non viene negata affatto, anzi esso è un tratto costitutivo dell'uomo come prova la documentata gradazione di azioni afferenti all'ambito della sofferenza (*gemere, eiulare, lamentari, frangi, debilitari*). È il modo con cui si reagisce che distingue il semplice uomo dal *vir*.

#### FILOTTETE COME 'ANTI-ULISSE'

Poco più avanti (*Tusc. 2*, 33), e prima della citazione dei *Niptra*, Cicerone ricorre esplicitamente al paradigma teatrale, evocando il Filottete di Accio, per descrivere il rischio in cui incorre colui che non tiene a freno sé stesso (*contenere*) per il tramite della virtù. Non è forte, sostiene Cicerone, chi agisce come Filottete (*Tusc. 2*, 33<sup>28</sup>):

*in tecto umido,  
quod eiulatu, questu, gemitu, fremitibus  
resonando mutum flebilis voces referat<sup>29</sup>.*

E immediatamente dopo viene ribadito un concetto già esposto: *non ego dolorem dolorem esse nego (cur enim fortitudo desideraretur?)* Tanto più il dolore si diffonde, tanto più la reazione di Filottete è deplorabile, a tal punto che egli esprime il desiderio di

<sup>25</sup> *Tusc. 2*, 14.

<sup>26</sup> ERNOUT-MEILLET, *Dictionnaire étymologique de la langue Latine. Histoire de mots*, Paris 2001<sup>4</sup>, p. 708: «difforme, défiguré, laid (subjectif et objectif 'qui est laid' ou 'qui enlaidit'); sens physique [...] et moral: honteux, déshonorant, oppose par Cicéron à *honestus, gloriosus*, joint à *foedus, obscenus*».

<sup>27</sup> Per Grilli *adsum* alluderebbe ad uno 'star davanti', come se *dignitas-honestas-decus* si comportassero come dei severi giudici o accusatori, personificati custodi della morale pronti a ricondurre l'uomo al sicuro porto della virtù; si veda GRILLI, *Tuscolane*, cit., p. 274.

<sup>28</sup> Fr. 549-551 R<sup>3</sup> = 549-551 D'Antò = 214-216 Dangel.

<sup>29</sup> Per un'analisi retorica del passo e di altri frammenti acciani si veda S. STUCCHI, *La sublime veemenza della tragedia di Accio: analisi retorica di alcuni frammenti*, in ARICÒ, RIVOLTELLA, *La riflessione sul teatro nella cultura romana*, cit., pp. 15-39.

ritrovarsi tra le *gelidae nives* di un paese settentrionale<sup>30</sup>. Il personaggio acciano fallisce perché non presta ascolto ai richiami del proprio *decus*, ovvero di ciò che è convenientemente adeguato al suo carattere, rimanendo in quella prima fase di puro dolore che si manifesta nella fragorosa esteriorità del gemere e del lamentarsi in uno spazio angusto e umido, che silente riecheggia del pianto del protagonista (*fremitibus resonando nutum flebilis voces refert*). Il tutto ruota intorno a precisi rimandi sonori non verbali, come a sottolineare lo stato ferino in cui Filottete versa, una condizione, fortemente connotata dalla perdita della dimensione verbale, che differenzia l'uomo decoroso da quello indecoroso, come lo stesso Cicerone aveva già dichiarato in *Tusc. 2*, 31<sup>31</sup>.

L'evocazione di Filottete anticipa per contrasto quella di Ulisse, fino a farsene una sorta di anti-modello. Cicerone gioca anzi sulla contrapposizione tra i personaggi omerici, noti anche per una comune ostilità<sup>32</sup>, unendoli in un sorvegliato confronto<sup>33</sup>. Tanto Filottete in Accio, quanto Ulisse in Pacuvio subiscono la stessa sorte e giacciono vittima del veleno: il primo ferito da un serpente, il secondo da una freccia avvelenata scagliata dal figlio. È, tuttavia, nell'eroe del ritorno che Cicerone vede quel che vuole vedere: la vittoria della ragione contro il dolore e l'accettazione di una morte imminente.

L'eroe *sapientissimus* appare sulla scena *saucius*. Non si tratta però di un *levis ictus* come quello cui aveva accennato in *Tusc. 2*, 38, a proposito di soldati anch'essi feriti, ma inesperti, cioè sprovvisti di quegli strumenti che o la *doctrina* o la natura possono conferire all'uomo:

*Quin etiam videmus ex acie efferrī saepe saucios, et quidem rudem illum et inexercitatum quamvis levi ictu ploratus turpissimos edere.*

<sup>30</sup> Così, ad esempio, D'Antò commenta i vv. 566-567 del *Filottete*, in cui il dolore, manifestato nelle forme di un lacerante bruciore, induce Filottete a esprimere l'irrealizzabile desiderio; si veda V. D'ANTÒ, *Accio. I Frammenti delle tragedie*, cit., pp. 435-436.

<sup>31</sup> Sul punto si veda il recente PIERINI, *Il teatro tragico*, cit., pp. 95-96. Per la studiosa Filottete sarebbe «il campione solitario di una sofferenza fisica» che la solitudine e l'asprezza del luogo acuiscono fino a relegarlo in uno stato di ferinità sottolineato dalla «forza eccezionale e inquietante del suo onomatopeico grido di lamento, l'*eulatus*».

<sup>32</sup> Echi di tale ostilità già in Omero, *Od. 8*, 219-220 (è Ulisse a parlare): οἷος δὴ με Φιλοκτῆτης ἀπεκαίνυτο τόξω / δῆμω ἐνὶ Τρώων, ὅτε τοῖα ζοίμεθ' Ἀχαιοί.

<sup>33</sup> Notoriamente, nel *Filottete* di Sofocle l'inimicizia tra i due personaggi costituisce il motore dell'azione. Nella versione sofoclea, inoltre, le condizioni di Filottete erano già segnate da un profondo imbarbarimento che collocava l'inumano Filottete lontano dalla società e dal suo naturale ordine. Difatti, ai primi versi, Ulisse, rammentando l'antefatto nel prologo, sottolineava l'eccessivo lamentarsi dell'eroe ferito, adducendolo come giustificazione del suo abbandono presso Lemno (*Soph. Phil. 7-11*): νόσῳ καταστάζοντα διαβόρῳ πόδα: / ὅτ' οὔτε λειβῆς ἡμῖν οὔτε θυμάτων / παρῆν ἐκῆλοις προσθηεῖν, ἀλλ' ἀγριαίς / κατεῖχ' ἔει πᾶν στρατόπεδον δυσφημίαις, / βοῶν, στενάζων; sul passo si veda G. AVEZZÙ, P. PUCCI, *Sofocle. Filottete*, Milano 2003, pp. 157-159. Anche nel corrispettivo greco, dunque, la natura selvaggia tanto del luogo, quanto (e soprattutto) del protagonista gioca un ruolo di prim'ordine (si noti, ad esempio, come l'onomatopeico βοῶω ricordi molto da vicino l'*eulatus* del Filottete di Accio). Ciò, tuttavia, non comporta totale dipendenza dal modello sofocleo. Non è da escludere che Accio guardasse ad Euripide piuttosto che a Sofocle o, più plausibilmente, ad una pluralità di modelli; sulla questione si rimanda a V. D'ANTÒ, *Accio. I Frammenti delle tragedie*, cit., pp. 422-426 e J. DANGEL, *Accius. Œuvres (fragments)*, cit., pp. 309-310 e soprattutto V. TANDOI, *Accio e il complesso del Filottete lemno in Cicerone verso il 60 a.C.*, in *Ciceroniana* 5, 1984, pp. 123-160, poi in F.E. CONSOLINO et alii (a cura di), *Scritti di filologia e di storia della cultura classica*, Pisa 1992, I, 234-270, il quale sostiene che Sofocle dovette essere la fonte principale senza escludere un'influenza di Euripide seppur in misura significativamente minore.



In questo caso è il generale, *sapiens*, a ricondurre al comune senso i soldati smarriti, nello stesso modo in cui la ragione domina l'impulso e lo raffrena (*Tusc. 2, 47*). È una situazione prevista dal sistema valoriale degli antichi<sup>34</sup>: partecipa della saggezza anche colui che riconosce l'altrui saggezza superiore alla propria. In altre parole: è in parte saggio chi si sottomette al vero saggio. Nell'articolare una simile gerarchia, Cicerone si serve di precise analogie come quella dei soldati con il generale, o del padrone con il servo o del padre con il figlio (*vel ut dominus servo vel ut imperator militi vel ut parens filio*<sup>35</sup>) per esemplificare il concetto brillantemente inquadrato nella figura di Ulisse: il dominio della *ratio* sull'irrazionale equivale all'esercizio di un comando verticale, che va dall'*animus* al *corpus*. Quest'ultimo è ben incarnato da tre *viri boni*, romani ed aristocratici: il *dominus*, l'*imperator* e il *parens*. Non è un caso che Cicerone insista su quest'idea e in particolare sulla coppia oppositiva soldato-generale: con questa efficace similitudine si chiuderà la sezione dedicata ad Ulisse. Così, per dirla con le parole dell'Arpinate, nel caso del protagonista dei *Niptra*, la parte più molle del suo animo ha obbedito alla ragione, come un soldato accorto obbedisce ad un generale severo (*Tusc. 2, 51: Huius animi pars illa mollior rationi sic paruit ut severo imperatori miles pudens*).

Anche Ulisse è ferito ma, in virtù della sua condizione di *saucius* e del modo con cui egli reagisce alla ferita, l'eroe omerico incarna quel perfetto, nella sua umana imperfezione, modello di *virtus* lontano tanto dalle austere idealizzazioni stoiche quanto dal negazionismo epicureo il quale, nell'ottica ciceroniana, invitava ad una totale trascuranza del dolore<sup>36</sup>.

Nei *Niptra* di Pacuvio l'eroe sulla scena conferma appunto la lontananza dalle posizioni epicuree, aparendo invece molto umano nella sua sofferenza e nella naturale manifestazione della stessa. Tuttavia, il suo atroce dolore è sapientemente contenuto, secondo Cicerone, come si può evincere dalle espressioni avverbiali che introducono i frammenti tragici (*Tusc. 2, 48*):

*Non nimis in Niptris ille sapientissimus Graeciae saucius lamentatur vel modice potius:*

Ulisse manifesta il suo dolore "non eccessivamente". La locuzione avverbiale (*non nimis*) assume particolare rilievo dal momento che viene enfaticamente ripresa dal *modice potius* che incornicia, all'insegna del *sibi imperare*, la presentazione dei versi.

La citazione vera e propria inizia con la scena in cui Ulisse, colpito a morte dalla freccia avvelenata di Telegono, invita i compagni alla cautela e a sedare ogni slancio perché la situazione non si aggravi. Sono, in effetti, le parole di chi ha pieno controllo di sé e dei propri *motus animi*, benché prossimo a morte certa (*Tusc. 2, 48*)<sup>37</sup>:

*pedemptim – inquit – [ite]<sup>38</sup> ac sedato nisu  
ne succussu arripiat maior  
dolor <...>*

<sup>34</sup> Hes. *Erga*, 295: ἔσθλός δ' αὖ κάκεινος, ὃς εὖ εἰπόντι πίθηται.

<sup>35</sup> *Tusc. 2, 48*.

<sup>36</sup> *Tusc. 2, 44: Venit Epicurus, homo minime malus vel potius vir optimus: tantum monet quantum intellegit. «Neglege, inquit, dolorem».*

<sup>37</sup> Fr. 256-258 R<sup>3</sup> = 305-307 D'Anna = 199, 1-3 Schierl.

<sup>38</sup> *Ite* è aggiunta ciceroniana per dare, secondo Grilli, «un verbo all'avverbio, che nei versi non doveva averlo per l'eccitazione dell'espressione», GRILLI, *Tuscolane*, cit., p. 330; SCHIERL, *Die Tragödien des Pacuvius*, cit., p. 413.

La possibilità di un *maior dolor* presuppone un dolore già presente, il che dunque si inserisce pienamente nell'orizzonte ciceroniano che, come abbiamo osservato, ammette l'esistenza del dolore e delle sue manifestazioni.

L'avverbio *pedetemptim* e i suoi sinonimi sono attestati in contesti simili e indicano i dettami con i quali ci si doveva muovere intorno al ferito. Il processo si applica anche alle affezioni dell'animo e con tale senso Cicerone lo recupera in *Tusc.* 3, 54, indicandolo come metodo usato da Carneade:

*Sensim enim et pedetemptim progrediens extenuat dolor, non quo ipsa res immutari soleat aut possit, sed id quod ratio debuerat usus docet, minora esse ea quae sint visa maiora.*

Si tratta della discussione sull'*aegritudo* del *sapiens* quando la patria è occupata e a Carneade viene affidata l'esposizione della tesi secondo la quale il saggio non prova afflizione dinanzi ad un simile evento. Cicerone non dice granché sul metodo di contenimento del dolore, ma osserva che esso si attenua, per l'appunto, *pedetemptim* rafforzato dal participio *progrediens*. È possibile comunque rinvenire tracce di etica stoica nella riaffermazione del concetto per cui l'afflizione non è dettata dalla *res* in sé ma da ciò che essa sembra (*quae sunt visa*). Contro tale parvenza di dolore il saggio si oppone con la *ratio* e, quando questa non può intervenire, sarà l'*usus* quotidiano, cioè l'esperienza e il naturale corso del tempo, a fare la differenza. Il *dolor*, sia esso una condizione del corpo o dell'animo, si sconfigge, o lo si rende sopportabile, attraverso un processo graduale raggiungibile, soprattutto, per il tramite della *ratio* e con l'aiuto della *doctrina*.

La scena dell'Ulisse sofferente, che invita i compagni a far 'piano piano', plausibilmente dovette costituire da modello anche per il Filottete acciano; quantomeno Accio, noto oltre che per le tragedie anche per i suoi interessi filologici, avrà forse avuto in mente le parole dell'illustre predecessore. Anche Filottete, infatti, sul finale, giunto alle estreme conseguenze della ferita, invita i compagni a procedere cautamente perché la ferita non si aggravi<sup>39</sup>:

*agite ac vulnus ne succuset gressus, caute ingredimini.*

La dipendenza dal precedente pacuviano risulterebbe, dunque, verosimile, anche se *caute* in Accio non raggiunge la potenza espressiva dell'avverbio in *-im* riscontrato in Pacuvio. D'altra parte, l'influsso del poeta di Brindisi si può financo scorgere nell'uso di *succuset*, attestato nei *Niptra* alla forma sostantivata. Entrambi i termini sono dei derivati di *succutio*<sup>40</sup>, ed entrambi raramente attestati nella lingua latina, soprattutto in epoca arcaica<sup>41</sup>. Ad una prima lettura, si potrebbe obiettare che quindi Filottete si comporta in maniera non molto diversa da Ulisse. Tuttavia, come vedremo, l'Itacese, prima d'esalare l'ultimo respiro, giunge ad una conclusione che sfugge al Filottete di

<sup>39</sup> 568 R<sup>3</sup> = 568 D'Antò = 244 Dangel.

<sup>40</sup> Una definizione di *succutio* è in Sen. *nat.* 6, 21, 2: *Duo genera sunt, ut Posidonio placet, quibus movetur terra. Utrique nomen est proprium. Altera succussio est, cum terra quatitur et sursum ac deorsum movetur; altera inclinatio, qua in latera nutat alternis navigii more.*

<sup>41</sup> Plaut. *Mil.* 1023; Ter. *Phorm.* 552; per un approfondimento sulla questione si rimanda nuovamente a SCHIERL, *Die Tragödien des Pacuvius*, cit., pp. 413-414.

Accio. Quest'ultimo aspetto e, soprattutto la ferinità con la quale viene rappresentato l'eroe sofferente, avranno contribuito all'esaltazione dell'uno e al biasimo dell'altro.

Torniamo ai *Niptra*. Ai rimproveri di Ulisse il coro dei compagni reagisce con uguale *vis* e memore della statura del personaggio, ovvero della sua *dignitas*, lo ammonisce e a un tempo lo invita a comportarsi adeguatamente. Non esita, dunque, ad apostrofarlo in tale modo (*Tusc.* 2, 49<sup>42</sup>):

*tu quoque*<sup>43</sup>, *Ulixes, quamquam graviter*  
*cernimus ictum, nimis paene animo es*  
*mollis, qui consuetus in armis*  
*aevom agere <...>*

Ancora una volta Cicerone introduce i versi dimostrando la propria acutezza argomentativa: rimettendone insieme i pezzi, di fatto egli vi proietta il proprio disegno. Tale 'proiezione' emerge dalle evidenti contraddizioni tra il testo pacuviano e la riletture ciceroniana. In primo luogo, ciò si avverte da un avverbio che Cicerone recupera riecheggiando i versi ora citati e con il quale aveva introdotto la sequenza di Ulisse (*Tusc.* 2, 48). *Non nimis*, diceva Cicerone, l'eroe lamentava la sua ferita, ma altro leggiamo in Pacuvio. Nel frammento, infatti, il coro dei compagni riprende Ulisse per un eccesso di gemiti che mal s'accordano a chi ha passato la vita tra le armi. Ulisse è d'animo fin troppo (*nimis*) debole, secondo il coro, anche se ciò viene ammesso con una riserva (*paene*). A poco vale che l'eroe sia ferito *graviter*, perché la sua *dignitas* non gli permette di abbandonarsi alla vituperata mollezza d'animo. I rimbrotti dei compagni vengono letti da Cicerone come un segno di evidente saggezza da parte del poeta il quale, attraverso i biasimi del coro, comprenderebbe che il dolore e la sua sopportazione sono maestri di vita<sup>44</sup>. Che sia questo uno dei motivi per cui *Pacuvius melius quam Sophocles*? Certamente non è l'unico nell'ottica di Cicerone, ma

<sup>42</sup> Fr. 259-262 R<sup>3</sup> = 308-311 D'Anna = 199, 4-7 Schierl.

<sup>43</sup> Un commento a parte meriterebbe l'apostrofe *tu quoque*. I compagni, che presumibilmente costituiscono il coro della tragedia, riconducono l'eroe ad una dimensione, per l'appunto, corale, anzi universale: Ulisse è anche, e soprattutto, uomo e come tale si comporta dinanzi al dolore, un dolore estremo che ne rammollisce l'animo (*animo es mollis*). Ma oltre alla condizione universale di Ulisse in quanto uomo, vi è anche la dimensione individuale dell'eroe nella cui delimitazione il coro, e per suo tramite il poeta, avverte una palese violazione della *dignitas* e del *decorum* di Ulisse. Al re d'Itaca non è concesso lamentarsi gravemente; di qui il biasimo e il tentativo di riportarlo alla retta via da parte dei compagni. Si ritrova nel passo così letto molta dell'ideologia di Cicerone. Qui occorre ricordare almeno due punti di grande importanza. Innanzitutto, la doppia dimensione (universale-individuale) della persona riflette, ma solo in parte, la già ricordata teoria delle *personae* com'è delineata, nella forma più compiuta, nel *De Officiis* (1, 107 ss.) e che Cicerone deriva, allargandone lo spettro, da Panezio (anche per questa sezione del trattato si rimanda a A.R. DYCK, *A Commentary on Cicero De Officiis*, cit., pp. 269 e ss). Inoltre, doveva piacere a Cicerone l'intera corallità della scena in cui al *rex* vacillante subentrano i *regnati* e gli stessi lo riconducono all'alveo della ragione e, di conseguenza, insieme 'governano' la scena. Tutto ciò era possibile soltanto nell'amata, quanto oramai lontana, repubblica (si ricordi che le *Tusculanae* vengono composte al tempo in cui Cesare era rimasto solo al comando). Il passo rivela così lo strettissimo legame che, in Cicerone, vi è tra filosofia, etica e politica. Sull'argomento, benché la bibliografia sia vastissima, si segnalano almeno E. NARDUCCI, *Modelli etici e società: un'idea di Cicerone*, Pisa 1989; N. WOOD, *Cicero's social and political thought*, Berkeley 1988; e il recente M. SCHOFIELD, *Cicero: Political Philosophy*, Oxford 2020.

<sup>44</sup> *Tusc.* 2, 49: *Intellegit poeta prudens ferendi doloris consuetudinem esse non contemendam magistratam.*

quello più manifesto. L'Ulisse di Sofocle si lamenta mostrandosi fin troppo debole<sup>45</sup>, contrariamente a quanto si osserva sulla scena pacuviana. In ciò, sostiene in tutta evidenza l'oratore, consta il maggiore punto di scarto tra i due tragediografi. Non è da escludere che Cicerone vedesse, o volesse vedere, nell'Ulisse della tragedia greca forme di totale abbandono al dolore fino all'estrema disumanizzazione del sé, di cui abbiamo visto un esempio, benché esasperato dalle convenzioni dell'espressionismo romano, nel Filottete di Accio. Risulta condivisibile l'intuizione di Perutelli quando sostiene che nel testo pacuviano «vi era una caratterizzazione discontinua dell'eroe»<sup>46</sup>; il che ci indurrebbe a pensare che la manipolazione ciceroniana prosperasse in seno a una ambigua polivalenza che caratterizzava più in profondità la *pièce* romana.

Come manifesta il proprio dolore Ulisse? Dopo i rimproveri del coro, dai frammenti che Cicerone cita successivamente, l'eroe viene presentato in uno stato di profonda prostrazione a causa delle ferite (*Tusc.* 2, 50 = 263-267 R<sup>3</sup> = 312-316 D'Anna = 199, 8-12 Schierl):

*retinete! tenete! opprimit ulcus.  
nudate! heu, miserum me, excrucior.*

*Incipit labi, deinde ilico desinit:*

*operite! abscedite! iam iam <me>  
mittite! nam atrectatu et quassu  
saevum amplificatis dolorem.*

In Cicerone, com'era prevedibile, il frammento non si presenta in maniera unitaria: egli isola un primo nucleo formato dai versi 263-264 R<sup>3</sup> e un secondo gruppo con i versi successivi e fra questi appone poche ma incisive parole a dettare le linee della propria interpretazione. Sono versi assai complessi: com'è possibile che l'ex console reputi virile un eroe così abbandonato al dolore? Egli dovette avvertire il problema e, a suo modo, è costretto ad ammetterlo. Così, dopo che Ulisse dà voce al proprio malessere e alla propria infelicità, in conclusione del verso 264, viene infine concesso: *incipit labi*<sup>47</sup>. Si tratta, dunque, soltanto di un momento di sconforto e di poca lucidità, in cui l'eroe vacilla. Tuttavia, egli 'si riprende', ritorna ai *sua*, e invita chiunque gli stia intorno ad allontanarsi. La scena dovrebbe essere quella in cui Ulisse, in punto di morte, viene trasportato dai compagni o gli stessi tentano in qualche modo di medicare la ferita, di qui l'ordine reciso ad andar via e a non scuoterlo, perché il dolore non venga inasprito (*nam atrectatu et quassu / saevum amplificatis dolorem*).

<sup>45</sup> È il celebre e più volte ricordato *Tusc.* 2, 49: *Pacuvius hoc melius quam Sophocles; apud illum enim perquam flebiliter Ulixes lamentatur in vulnere.*

<sup>46</sup> Vedi nota 5; sulla stessa linea, e più severamente, commentava LA PENNA, *Fra teatro, poesia e politica romana*, cit., pp. 78 ss., per il quale il commento di Cicerone pare «tendenzioso o, almeno, poco esatto», oltre a sostenere che doveva esserci uno sviluppo narrativo analogo a quanto aveva fatto con Eracle nelle *Trachiniae*, straziato dalla camicia di Nesso, abbandonato al dolore ma che, in fin di tragedia, rassegnandosi al suo destino, trovava calma e pace.

<sup>47</sup> Giusta l'osservazione della SCHIERL, *Die Tragödien des Pacuvius*, cit., p. 413: «*incipit labi* ist eine Regieanweisung».

Che non sia una scena degna di un eroe e di un re, va certamente ammesso. Difatti, quando i lettori moderni, con buoni argomenti, parlano di manipolazione retorica da parte dell'Arpinate si riferiscono con particolare enfasi a questi ultimi versi.

Vi è, tuttavia, un'ulteriore considerazione. Ulisse, nella sua poco lusinghiera lamentazione di un pur estremo dolore, mantiene ancora la facoltà di parola. Al contrario, si era osservato come il Filottete di Accio dinanzi alla sofferenza si abbandoni a profondi lamenti degni più di una fiera che di un uomo, men che meno di un eroe. Se con la facoltà di parola identifichiamo la ragione tutta<sup>48</sup>, allora la differenza tra Ulisse e Filottete è, anche e soprattutto, condotta sul piano dell'umanità dell'uno e della ferinità dell'altro. È un'umanità che in fondo dà speranza e sotto la cui luce è concessa la 'conversione' finale, icasticamente figurata nei versi che concludono la sezione su Ulisse (Tusc. 2, 50<sup>49</sup>):

*conqueri fortunam adversam, non lamentari decet:  
Id viri est officium, fletus muliebri ingenio additus.*

Si era detto che per Cicerone Ulisse rappresenta un modello comportamentale privilegiato. Meglio: l'oratore rilegge la figura di Ulisse adeguandola ad uno specifico progetto etico-didattico. Per una serie di ragioni, in parte esaminate in questa sede, l'eroe soddisfaceva, meglio di altri protagonisti del mito, le aspettative ciceroniane. E non un Ulisse qualsiasi, ma quello di Pacuvio; un Ulisse ambiguo, avvinto nella morsa del dolore e del lamento, riscattato infine, in punto di morte, con uno slancio di titanismo stoicheggiante. Non è un caso che quindi un abile oratore come Cicerone riesca facilmente ad inserirsi tra le maglie dell'ambiguità del tragediografo romano, guidato, inoltre, da una benevola disposizione nei confronti del personaggio. Nell'ultimo frammento osserviamo un Ulisse al termine della sua parabola, il quale, rispetto ai frammenti iniziali, è totalmente cambiato<sup>50</sup>. Egli ha certamente subito una trasformazione psicologica, ma quello che è più interessante osservare è come tale trasformazione influisca anche nelle scelte lessicali. L'uso di *decet* non lascia spazio a dubbi: dopo aver molto sofferto, anzi in virtù della stessa esperienza del dolore, l'eroe può finalmente giungere alla vera sapienza, la quale non comporta il totale disprezzo del dolore, ma una sua paziente accettazione. Dopo un lungo perigliare Ulisse è divenuto il simbolo del *decorum* che Cicerone cercava e, a buon diritto, almeno per l'oratore, può parlare di ciò che conviene fare (*decet*) e di doveri (*officia*), come si legge nell'ultimo frammento. Il tono è quello granitico della *sententia* e in essa vi ritroviamo il saggio greco di cui Cicerone parlava all'inizio della sezione presa in esame (Tusc. 2, 48). Gli ultimi versi, invece, sono costruiti secondo un chiasmo preciso: all'uomo è consentito deplorare (*conqueri*) la sorte avversa, e questo è *officium* virile, non

<sup>48</sup> Su questo tema, la bocca (*os*), ovvero la facoltà di parola, inteso come volto e quindi caratteristico dell'aspetto umano, belle considerazioni in M. BETTINI, *Le orecchie di Hermes*, Torino 2000, in particolare il capitolo decimo, *Guardarsi in faccia a Roma. Le parole dell'apparenza fisica nella cultura latina*, pp. 314 ss.

<sup>49</sup> Fr. 268-269 R<sup>3</sup> = 317-318 D'Anna = 200, 1-2 Schierl.

<sup>50</sup> Caston, a tal proposito, parla di «thoroughly changed figure», il cui segno evidente è l'uso temperato del linguaggio a dimostrazione dell'acquisita saggezza di Ulisse; cfr. CASTON, *Cicero's treatment of emotions*, cit., p. 139.

gemere (*lamentari*), proprio invece delle donne. Per Cicerone è la differenza che passa tra Ulisse e Filottete, anche se quest'ultimo va ben oltre il femminile *lamentari*: il primo si duole della sorte senza che questa lo schiacci prigioniero del suo stesso dolore ed infine raggiunge l'auspicato *sibi imperare*; il secondo, al contrario, si lamenta tra le urla e i sospiri, la sua non è più una voce, ma un riecheggiare stridente e disumano. Una distinzione così significativa che in un passo del *De Oratore* il momento del *conqueri* è addirittura contemplato come una *facultas* a disposizione dell'oratore<sup>51</sup>.

L'ispirata pagina di *Tusc.* 2, 48-50 lascia emergere la straordinaria macchina argomentativa che l'Arpinate mette in moto intrecciando in maniera unitaria il piano della retorica e quello del teatro. Si potrebbe sostenere, a una prima lettura, che dalla retorica Cicerone recuperi forme e modi dell'argomentare, mentre dal teatro tragga contenuti e modelli. In realtà, la sequenza dedicata ad Ulisse dimostra che il teatro stesso diventa parte integrante del processo dimostrativo.

Sembra che Cicerone parta da un principio e ricerchi (o ricostruisca?) sulla scena conferme. Ciò è senz'altro vero, anche se solo in parte. È forse più corretto osservare che teatro e ideologia si muovono parallelamente adattandosi l'uno all'altro. L'episodio di Ulisse è forse il caso più manifesto, in cui ritroviamo qualcosa che va ben oltre la mera dimostrazione di una opinione pregressa o un semplice orpello esornativo. La questione era: qual è il modo più decoroso di affrontare il dolore? L'eroe omerico, la cui parabola viene abilmente filtrata da Cicerone, offre una vera e propria grammatica della resilienza e al contempo mette a disposizione una soluzione, la quale, forse non a caso, viene recuperata, e riadattata nel contesto filosofico, dal mondo del teatro.

La scena, si sa, somiglia alla vita<sup>52</sup>; di conseguenza, per l'oratore è auspicabile andare 'oltre il sipario' e guardare al paradigma teatrale come ad uno strumento da cui trarre un modello culturale utile a mettere a fuoco la realtà.

<sup>51</sup> *De orat.* 1, 90: *Saepe etiam in eam partem ferebatur oratione, ut omnino disputaret nullam artem esse dicendi; idque cum argumentis docuerat, quod ita nati essemus, ut et blandiri <eis> subtiliter, a quibus esset petendum, et adversarios minaciter terrere possemus et rem gestam exponere et id, quod intenderemus, confirmare et, quod contra diceretur, refellere, ad extremum deprecari aliquid et conqueri, quibus in rebus omnis oratorum versaretur facultas.*

<sup>52</sup> Una metafora che Cicerone notoriamente ripropone in *Cato Maior* 65: *idque cum in vita in scaena intellegi potest ex iis fratribus, qui in Adelpbis sunt.* Benché la massima sia riferita a una precisa *pièce*, gli *Adelphoe* di Terenzio, non è inopportuno affermare che essa rifletta, in più ampia misura, il rapporto tra Cicerone e il teatro.

ABSTRACT

Il presente contributo esamina la figura di Ulisse all'interno delle *Tusculanae disputationes* soffermandosi sulla sequenza di 2, 48-50. Il confronto con altri luoghi ciceroniani e altri personaggi del mito consente di osservare in particolare il ruolo di Ulisse in quanto modello di *decorum*, analizzando al contempo la maniera con cui Cicerone reinterpreta azioni e comportamento del personaggio a partire dai frammenti dei *Niptra* di Pacuvio.

The paper deals with the character of Ulysses within the frame of the *Tusculanae disputationes* with a particular focus on the sequence 2, 48-50. The comparison between the hero and other mythological figures (e.g. Philoctetes) allows us to observe the role of Ulysses as a model for *decorum*, analysing at the same time the way in which Cicero reinterprets actions and behavior of the character starting from the fragments of Pacuvius' *Niptra*.

KEYWORDS: *decorum*; Ulisse; Cicerone; *Tusculanae Disputationes*; teatro.

Salvatore Mirasole  
Università di Palermo  
salvatore.mirasole@unipa.it





FRANCESCO BERARDI

L'EKPHRASIS DELLA BATTAGLIA IN SALL. CAT. 56-61 TRA MODELLI  
LETTERARI E INSEGNAMENTO RETORICO

‘Tutto ha inizio da Omero’: nell’antichità era diffusa l’idea che presso l’*Iliade* e l’*Odissea* si trovassero gli archetipi di ogni catena topica<sup>1</sup>; ed è così anche per il motivo della vivida descrizione della battaglia, di cui si intende qui ricostruire in breve la tradizione letteraria per delinearne i tratti caratteristici ed analizzarne un efficace esempio nei capitoli finali del *Bellum Catilinae* di Sallustio<sup>2</sup>. L’infuocato conflitto che si scatena tra le fila troiane ed achee subito dopo il ferimento di Menelao è ritratto così in dettaglio da dare l’impressione agli antichi commentatori che il poeta fosse presente alla scena e registrasse anche i più piccoli movimenti conferendo in tal modo grande credibilità al racconto<sup>3</sup>. L’assalto di Sarpedone al carro di Patroclo è rappresentato, poi, come in un quadro, in virtù della precisione con cui il poeta riproduce il giogo scricchiolante, le redini imbrigliate e ogni altro particolare dello scontro<sup>4</sup>.

Le note trasmesse dagli scolii or ora ricordati testimoniano l’atteggiamento di certa filologia alessandrina che, sulla scorta di un’antica polemica sorta intorno al testo omerico, si interroga sui contenuti di verità riscontrabili nel poema e sui possibili criteri da adottare nell’accertamento della stessa individuandoli nel concetto di αὐτοψία, preso in prestito dalle prime riflessioni degli storici<sup>5</sup>. Il dibattito è acceso e vede intrecciarsi le ragioni della poesia con quelle della storiografia per cui ognuna

<sup>1</sup> Celebri le parole di Quintiliano in *inst.* 10, 1, 46 con la potente immagine dell’Oceano da cui derivano, come rivoli, tutti i generi di eloquenza, e di Dione Crisostomo (18, 8), che individua in Omero il πρῶτος εὐρετής di ogni arte, una fonte inesauribile di sapere adatta a uomini di ogni età. Per gli aspetti che qui più interessano, Omero è considerato il primo storiografo: cfr. Strab. 1, 5, 2; e il primo pittore, capace di superare persino la vivezza della pittura: vd. *e.g. scholl. ad Hom. Il.* 4, 146; 4, 153; 6, 411; 14, 187; [Heracl.] 17, 2; Dio Chrys. 12, 68-69; [Plut.] *vita Hom.* 2, 216-217; un elenco delle testimonianze scolastiche in N.J. RICHARDSON, *Literary Criticism in the Exegetical Scholia to the Iliad: a Sketch*, in *CQ* 30, 1980, pp. 265-287: p. 278; la fama di Omero-pittore giunge anche a Roma dove, tra le numerose occasioni di scrittura vivida, si dà giusto rilievo alla circostanza della battaglia: vd. Cic. *Tusc.* 5, 114: *traditum est etiam Homerum caecum fuisse. At eius picturam, non possum videmus. Quae regio, quae ora, qui locus Graeciae, quae species formaeque pugnae, quae acies, quod remigium, qui motus hominum, qui ferarum non ita expictus est, ut quae ipse non viderit nos ut videremus effecerit?* Sulle scene di descrizione bellica in Omero, vd. B. FENIK, *Typical Battle Scene in Iliad: Studies in the Narrative Technique of Homeric Battle Description*, Wiesbaden 1968.

<sup>2</sup> Sul tema della descrizione di battaglia appare notevole, per riflessione sulle tecniche della visualizzazione e analisi retorica dei testi, il contributo di A.J. WOODMAN, *Rhetoric in Classical Historiography*, London 1988 (soprattutto pp. 18-19 per una sintesi dello *status quaestionis*).

<sup>3</sup> *Scholl. ad Hom. Il.* 4, 470; 4, 473-479.

<sup>4</sup> *Scholl. ad Hom. Il.* 16, 470.

<sup>5</sup> Sul concetto di ‘autopsia’ nella storiografia greca vd. G. SCHEPENS, *L'autopsie dans la méthode des historiens grecs du V<sup>e</sup> siècle avant J.C.*, Brussels 1980; F.W. WALBANK, *Polybius, Rome and the Hellenistic World: Essays and Reflections*, Cambridge 2002, pp. 12-13; C. CALAME, *Entre vraisemblable référentielle, nécessité narrative, poétique de la vue*, in *HSS* 67, 2012, pp. 81-101; tra le fonti antiche si segnalano Hdt. 2, 99, 1; Thuc. 1, 22, 1-3; Polyb. 12, 25e; 20, 12, 8.

definisce il proprio specifico ambito di indagine attraverso il reciproco confronto dei metodi di lavoro e delle conseguenti forme narrative. Strabone ne riassume i termini quando considera la possibilità di utilizzare il testo omerico per l'indagine storico-geografica che si accinge a svolgere: c'è chi, come Eratostene, sostiene la natura completamente fittizia e dunque scarsamente fededegna delle narrazioni di Omero, perché nei suoi versi ambienti e situazioni sono inventati per il puro diletto dell'uditorio<sup>6</sup>, e chi, invece, ne sottolinea l'attendibilità distinguendo efficacemente tra il contesto storico-geografico e l'elemento narrativo, perché i riferimenti a luoghi e circostanze appaiono dettagliati e corrispondono per lo più alla realtà, lì dove il racconto di singoli episodi favolosi e la descrizione di alcuni luoghi meravigliosi sono saltuariamente inseriti nel fluire narrativo per il gusto di allietare il pubblico<sup>7</sup>. Strabone, che concorda sulla liceità di leggere i poemi omerici anche con interessi storici, richiama l'autorità di Polibio. Questi, affrontando analoghe questioni metodologiche, individua nei versi di Omero un nucleo di verità storica (ἀλήθεια), esemplificato dal lungo e preciso elenco di popoli e città del *Catalogo delle navi*, un elemento di disposizione e arrangiamento della materia (διάθεσις), che mira alla vivezza (ἐνάργεια) e si ritrova paradigmaticamente nelle descrizioni di battaglie, e infine una componente favolistica (μῦθος), finalizzata al piacere (ἡδονή) dell'ascolto<sup>8</sup>. In questa commistione di finzione e verità consiste propriamente quella licenza (ποιητικὴ ἐξουσία) che, diversamente dalla storiografia, la poesia può prendersi dinanzi alla sfida di imitare il reale, compito che è chiamato ad assolvere ogni prodotto artistico secondo l'estetica dei Greci<sup>9</sup>. Polibio prende ancora in considerazione la descrizione di battaglia e la vivezza ad essa connaturata per spiegare che molti storici sono soliti scriverne versioni false e inadeguate, in quanto hanno una conoscenza solo libresca degli argomenti. Autori come Timeo ed Eforo somigliano a pittori che copiano da modelli imbottiti di paglia: anche se il disegno può, nelle linee, corrispondere al vero, manca però quell'effetto di evidenza che deriva solo dall'esperienza diretta (τὸ δὲ τῆς ἐμφάσεως καὶ τῆς ἐναργείας τῶν ἀληθινῶν ζῶων ἄπεισιν); al contrario, chi narra vicende di guerra deve dare l'impressione di aver partecipato alla battaglia, rischiandovi la vita<sup>10</sup>, come ha fatto per primo Omero<sup>11</sup>. Questi stessi storici, che rielaborano motivi letterari inserendo dettagli impressionanti tratti dalla lettura dei libri, non hanno a cuore la verità, ma mirano a rappresentare i fatti dinanzi

<sup>6</sup> Strab. 1, 2, 3.

<sup>7</sup> Strab. 1, 2, 5 (Omero è imitatore della realtà); 7 (riferimenti a luoghi e situazioni nei poemi omerici sono veritieri); 8 (gli episodi e i luoghi favolosi sono inseriti nell'*Iliade* e nell'*Odissea* per dilettere l'uditorio).

<sup>8</sup> Polyb. 34, 4, 1-4; analoghe considerazioni sull'evidenza del racconto storiografico sono attribuite ad Agatarchide (in Phot. *bibl.* 444b 20-24; 446a 23-28; 447a 34-36).

<sup>9</sup> Posizione sintetizzata efficacemente dalla celebre definizione di Aristot. *poet.* 1 (= 1447a 13 ss); 4 (= 1148b 4 ss.); per una sintesi della dottrina della mimesi, centrale nella riflessione estetica degli antichi, vd. S. HALLIWELL, *The Aesthetics of the Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton-Oxford 2002.

<sup>10</sup> Polyb. 12, 25, f-h; Polibio stesso (2, 28, 11) ne offre un fulgido esempio nella rappresentazione della battaglia di Telamone, di cui sembra avere conoscenza diretta; cfr. *Polybe. Livre 2, texte établi et traduit par P. PEDECH*, Paris 1970, p. 72 n. 2; A. ZANGARA, *Voir l'histoire. Théories anciennes du récit historique. I<sup>er</sup> siècle avant J.-C. - II<sup>e</sup> siècle après J.-C.*, Paris 2007, pp. 59-60.

<sup>11</sup> Polyb. 12, 25, i.

agli occhi degli ascoltatori per suscitare sentimenti di pietà, piegando l'evidenza del testo all'evocazione del pathos e confondendo la storia con la tragedia<sup>12</sup>.

La testimonianza di Polibio introduce i concetti più interessanti ed utili a ricostruire la tradizione di un motivo che si segnala nella letteratura antica per la sua apertura a forme di scrittura viva e alla contaminazione dei registri espressivi. Il paragone tra pittura e poesia, che percorre la riflessione poetica almeno da Simonide<sup>13</sup>, trova nella raffigurazione della scena di battaglia un significativo ambito di applicazione<sup>14</sup> dove le due arti hanno agio di gareggiare nella riproduzione mimetica e vivida dei loro soggetti<sup>15</sup>. L'effetto di presenza visiva (ἐνάργεια), in cui si riconosce la peculiarità della pittura rispetto all'arte della parola, diviene qualità stilistica che il poeta e il narratore devono eguagliare. Nel celebre accostamento tra le due arti sorelle, accomunate dall'intento mimetico che perseguono però attraverso strumenti diversi (con il colore e il disegno l'una, con la parola l'altra), Plutarco pone davanti allo storiografo l'obiettivo di immaginare il racconto come se fosse un dipinto, con l'introduzione di personaggi e l'espressione di emozioni<sup>16</sup>, e individua in Tucidide il modello insuperato per la sua 'evidenza pittorica' (γραφικὴ ἐνάργεια), capace di trasformare l'ascoltatore in spettatore e di far insorgere in lui le stesse emozioni di chi è stato presente ai fatti grazie ad una loro efficace disposizione narrativa (διάθεσις) e alla descrizione vivida (διατύπωσις)<sup>17</sup>.

<sup>12</sup> Polyb. 2, 56, 7-12; le considerazioni prendono a riferimento le patetiche descrizioni di città espugnate ad opera di Filarco; sull'argomento vd. J. MARINCOLA, *Beyond Pity and Fear: the Emotions of the History*, in *AncSoc* 33, 2003, pp. 285-315; ID., *Polybius, Phylarchus and 'Tragic History': a Reconsideration*, in B. GIBSON, T. HARRISON (eds.), *Polybius and his World: Essays in Memory of F. W. Walbank*, Oxford-New York 2013, pp. 73-90; sul *topos* della città espugnata e sulla sua codificazione retorica nell'ambito della dottrina dell'evidenza stilistica (cfr. Quint. *inst.* 8, 3, 67-70) vd. F. BERARDI, *Modelli classici e autori cristiani. Il lamento su Antiocchia (Ioann.Chrys. stat. 2)*, in *Maia* 70, 3, 2018, pp. 551-572; sulla tradizione letteraria G.M. PAUL, *Urbs capta: Sketch of an Ancient Literary Motif*, in *Phoenix* 36, 1982, pp. 144-155.

<sup>13</sup> A Simonide la tradizione, attestata a più riprese da Plutarco (*aud. poet.* 17f-18a; *quom. adul.* 58b; *glor. Athen.* 346f) e in area latina da *rbet. Her.* 4, 39, attribuisce l'aforisma che definisce "la pittura una poesia muta e la poesia una pittura parlante" (τὴν μὲν ζωγραφίαν ποιήσιν σιωπῶσαν προσαγορεύει, τὴν δὲ ποιήσιν ζωγραφίαν λαλοῦσαν); Orazio (*Ars* 361) avrebbe poi sintetizzato con il celebre *ut pictura poesis*; sul tema R.W. LEE, *Ut pictura poësis. La teoria umanistica dell'arte*, Firenze 1974; D.T. BENEDIKTSON, *Lessing, Plutarch De gloria Atheniensium 3 and Dio Chrysostom Oratio 12, 70*, in *QUCC* n.s. 27 (56), 1987, pp. 101-105: p. 102.

<sup>14</sup> Il punto culminante di questa gara si registra in Eliano (*VH* 2, 44), in particolare nell'*ekphrasis* del dipinto di Teone di Samo, pittore famoso per la sua capacità di concepire visioni (Quint. *inst.* 12, 10, 6): Teone ritrasse così vividamente un oplita nell'atto di correre contro i nemici che, quando si udì una tromba suonare, gli spettatori accorsi per osservare il quadro la confusero con le trombe che davano il segnale della battaglia: cfr. A. MANIERI, *L'immagine poetica nella teoria degli antichi: Phantasia ed enargeia*, Pisa-Roma 1998, p. 166. Tra le testimonianze iconografiche basta ricordare la raffigurazione della battaglia di Isso, opera del pittore Filosseno di Eretria, che si conosce grazie alla celebre copia, un mosaico di fine II sec. a.C. trovato nella *Casa del Fauno* di Pompei e conservato ora nel Museo Archeologico di Napoli.

<sup>15</sup> Poesia e storiografia sono ritenute affini da Quintiliano (*inst.* 10, 1, 31), anche in ragione della comune tendenza alla scrittura efrastica: vd. *infra* n. 41: sui rapporti tra poesia epica e storiografia romana, vd. A. FOUCHER, *Historia proxima poetis. L'influence de la poésie épique sur le style des historiens latins de Salluste à Ammien Marcellin*, Bruxelles 2000 (cap. 3).

<sup>16</sup> Plut. *glor. Athen.* 346f-347a; per questi concetti vd. A. MANIERI, *Alcune riflessioni sul rapporto poesia-pittura nella teoria degli antichi*, in *QUCC* n. s. 50 (79), 1995, pp. 133-140: pp. 135-139.

<sup>17</sup> Plut. *glor. Athen.* 347a-c; il termine διατύπωσις indica nei manuali retorici, e non solo, un procedimento di esposizione vivida solitamente classificato come figura retorica o luogo dell'epilogo patetico: vd. e.g. Quint. *inst.* 9, 2, 40; [Long.] *subl.* 20, 2; Tib. 43 Ballaira; [Plut.] *vita Hom.* 2, 67; Alex. *Rdg* III, 25, 13-16 Sp.; Aquil. p. 21, 6-16 Elice; Anon. Seg. 233 Vottero; *schem. dian.* 36 p. 157, 118 ss. Schindel.

La tendenza a narrare vividamente i fatti per suscitare pathos è, dunque, atteggiamento tipico del racconto storico<sup>18</sup>, che si riscontra già prima della cosiddetta ‘storiografia drammatica’ inaugurata da Duride di Samo<sup>19</sup>, e trova nella descrizione della battaglia il suo luogo di elezione: sempre Plutarco loda il modo in cui Senofonte ha saputo raccontare lo scontro di Cunassa, presentandolo alla vista dei lettori, generando in loro l’effetto di partecipazione diretta e coinvolgendoli emotivamente grazie all’evidenza del testo<sup>20</sup>.

Quando scrive, Plutarco ha ormai alle spalle una solida riflessione teorica che dall’iniziale alveo poetico e storiografico si è spostata nella sede retorica dove si approfondiscono le implicazioni persuasive legate all’evidenza del racconto e sono definiti i procedimenti utili alla realizzazione dell’effetto stilistico<sup>21</sup>. L’ἐνάργεια, che nella manualistica latina è chiamata *evidentia*, *demonstratio*, *descriptio*, *illustris oratio* o *sub oculos subiectio*<sup>22</sup>, è considerata una virtù accessoria alla narrazione<sup>23</sup> e, più in generale, allo stile, capace di conferire credibilità e pathos al discorso<sup>24</sup>. È virtù accessoria perché, a differenza della chiarezza (σαφήνεια, in latino *perspicuitas*) che denota la possibilità di comprendere con facilità e senza fraintendimenti il contenuto del testo, essa implica un livello ulteriore di fruizione propriamente sensoriale per cui quanto è raccontato pare presentarsi agli occhi della mente<sup>25</sup>. Dionigi di Alicarnasso, che condivide questa tassonomia delle qualità stilistiche<sup>26</sup>, non può esimersi dal considerare la virtù dell’evidenza in relazione agli storici, riconoscendola sia ad Erodoto sia a Tucidide<sup>27</sup>.

<sup>18</sup> Su ἐνάργεια e storiografia, vd. soprattutto ZANGARA, *Voir l’histoire*, cit., pp. 281-282; MANIERI, *L’immagine poetica*, cit., pp. 155-158.

<sup>19</sup> Duride di Samo biasima i suoi colleghi storici per l’assenza di mimesi nel racconto: vd. *FGrHist* 76 F 1 Jacoby; per un commento attento ai problemi della mimesi, HALLIWELL, *The Aesthetics of the Mimesis*, cit., pp. 290-292; in generale, sulla cosiddetta ‘storiografia drammatica’ (definizione oggi messa in discussione dagli studi critico-letterari: cfr. R. RUTHERFORD, *Tragedy and History*, in J. MARINCOLA (ed.), *A Companion to Greek and Roman Historiography*, Malden-Oxford-Carlton 2007, pp. 504-514) e sull’evidenza che ne provoca lo stile patetico, cfr. F.W. WALBANK, *History and Tragedy*, in *Historia* 9, 1960, pp. 216-234; A.D. WALKER, *Enargeia and the Spectator in Greek Historiography*, in *TAPhA* 123, 1993, pp. 353-377; L. CANFORA, *Pathos e storiografia drammatica*, in *Elenchos* 16, 1995, pp. 179-192; ZANGARA, *Voir l’histoire*, cit., pp. 70-78.

<sup>20</sup> Plut. *Art.* 8, 1.

<sup>21</sup> In relazione alla complessa dottrina dell’evidenza, articolata in una serie di figure retoriche e procedimenti espositivi considerati in relazione ora allo stile, ora alle parti del discorso, ora alle tecniche di patetizzazione, vd. F. BERARDI, *La dottrina dell’evidenza nella retorica greca e latina*, Perugia 2012.

<sup>22</sup> *Rhet. Her.* 4, 51 (*descriptio*); 4, 68 (*demonstratio*); *Cic. de orat.* 3, 205; *Cic. part.* 20 (*illustris oratio*); *Quint. inst.* 8, 3, 61; 9, 2, 40 (*evidentia*).

<sup>23</sup> *Quint. inst.* 4, 2, 61-65.

<sup>24</sup> La sintesi più efficace delle finalità patetiche e persuasive e dei procedimenti connessi alla virtù stilistica dell’evidentia si trova in *Quint. inst.* 8, 3, 61-72; sulla credibilità come effetto che l’evidenza produce sul racconto vd. anche Anon. Seg. 96 Vottero.

<sup>25</sup> *Quint. inst.* 8, 3, 61-62; sulla differenza con la σαφήνεια MANIERI, *L’immagine poetica*, cit., p. 110; L. CALBOLI MONTEFUSCO, *Ἐνάργεια et ἐνέργεια: l’évidence d’une démonstration qui signifie les choses en acte* (*Rhet. Her.* 4, 68), in *Pallas* 69, 2005, pp. 43-58; p. 46.

<sup>26</sup> Dionigi di Alicarnasso considera l’evidenza come la prima delle virtù ornamentali (ἐπιθετοί); cfr. F. BERARDI, *La teoria dello stile in Dionigi di Alicarnasso: il caso dell’ἐνάργεια*, in P. CHIRON, M. NOËL (éds), *Les noms du style dans l’antiquité Gréco-Latine*, Paris 2010, pp. 176-200.

<sup>27</sup> *Dion. Hal. epist. Pomp.* 3, 17 Aujaç: ἐνάργεια μετὰ ταῦτα τέτακται πρώτη μὲν τῶν ἐπιθετῶν ἀρετῶν ἰκανῶς ἐν ταύτῃ κατορθοῦσιν ἀμφοτέροι.

Tuttavia, è proprio quest'ultimo ad avere il primato<sup>28</sup> in ragione delle sue meticolose descrizioni di battaglie che, secondo l'interpretazione degli studiosi, sono alla base dell'apprezzamento della pittoricità tudicidea<sup>29</sup>. In effetti, nella monografia a lui dedicata, Dionigi sottolinea la sua attitudine a gestire i tempi del racconto con significative sfasature tra durata degli eventi e durata del loro resoconto, dilungandosi ad esempio in meticolose raffigurazioni di scene di battaglia<sup>30</sup>. È stato giustamente notato che il vocabolo tecnico impiegato da Dionigi per indicare lo sviluppo espositivo, cioè ἐπεξεργασία, è lo stesso applicato dai grammatici alle vivide similitudini omeriche in cui il primo termine di paragone è oltremodo elaborato per costruire un autentico quadretto di parole<sup>31</sup>; questo stesso termine è usato dai retori per definire le figure retoriche della *diatiposi*: infatti, il procedimento che realizza l'effetto visivo tramite l'accumulo di dettagli consiste nello sviluppo di un nucleo tematico attraverso la descrizione di fatti associati convenzionalmente all'episodio<sup>32</sup>.

Finora la parola ἔκφρασις (lat. *descriptio*) non è comparsa in queste righe non tanto per la rapidità con cui le fonti poetiche, storiografiche e retoriche sono qui sottoposte a ricognizione, ma per la sua effettiva assenza. Come preziose e autorevoli ricostruzioni storico-letterarie hanno avuto modo di evidenziare<sup>33</sup>, la descrizione quale autonoma forma d'esposizione caratterizzata da procedimenti di composizione ed effetti stilistici diversi da altri generi di scrittura, è idea rimasta per molto tempo ignota alla tecnografia antica perché inglobata nella più ampia categoria del racconto. È, infatti, merito dei *progymnasmata*, cioè di un corso di studi preliminare alla retorica e articolato secondo alcune tipologie testuali ritenute fondamentali per l'apprendimento della bella scrittura<sup>34</sup>,

<sup>28</sup> Tucidide è l'autore da cui i manuali retorici traggono preferibilmente esempi di scrittura vivida (vd. più avanti quanto si dirà a proposito di Teone) e Plutarco ne è convinto: oltre al già ricordato passo del *De gloria Atheniensium* (346f-347a, per cui vd. *supra*, n. 16), notevole è anche *Nic.* 1, 1: Tucidide è detto παθητικώτατος, ἐναργέστατος, ποικιλώτατος nelle narrazioni; su questi argomenti vd. WALKER, *Enargeia and the Spectator*, cit., pp. 355-361.

<sup>29</sup> Cfr. WALBANK, *History and Tragedy*, cit., pp. 230-231.

<sup>30</sup> Dion. Hal. *comp.* 13-15 Aujac.

<sup>31</sup> Cfr. *scholl.* ad Hom. *Il.* 10, 5a; 12, 278-286b, 299-306; 15, 80-82; 17, 53-57; 737-739; 20, 278-281, per cui vd. R. MEIJERING, *Literary and Rhetorical Theories in Greek Scholia*, Groningen 1987, pp. 148-156.

<sup>32</sup> La diatiposi e la λεπτολογία, figure connesse all'evidenza (cfr. e.g. Quint. *inst.* 9, 2, 40-42, con il nome equivalente di ὑποτύπωσις: vd. M. Fabi *Quintiliani Institutionis oratoriae liber IX*, introduzione, testo, traduzione e commento a cura di A. CAVAZZERE, L. CRISTANTE, voll. 2, Hildesheim 2019, pp. 354-357; 361 s.; Tib. *Fig.* 43 Ballaira; Alex. *RbG* 3, 25, 13-16 Sp.; Aquil. Rom. pp. 9, 18 - 11, 3; 21, 6-16 Elice), sono definite un'ἐπεξεργασία (cioè rielaborazione) dei fatti da [Plut.] *uita Hom.* 2, 67; Anon. Seg. 233 Vottero; Alex. *RbG* 3, 18, 14-16 Sp.; sulle due figure in generale vd. *Romani Aquilae De figuris*, introduzione, testo critico, traduzione e commento a cura di M. ELICE, Hildesheim 2007, pp. CXVII s.; 120-123.

<sup>33</sup> Nella sterminata bibliografia sull'*ekphrasis*, si segnalano per l'approfondimento della tradizione retorica e lo studio dei meccanismi di visualizzazione i lavori di R. WEBB, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory*, Burlington-Farnham 2009 (in particolare pp. 56-58; 62; 139 sulla descrizione di battaglie); EAD., *Ekphrasis in the Classroom and in the Progymnasmata*, in P. CHIRON, B. SANS (éd.), *Les progymnasmata en pratique, de l'Antiquité à nos jours*, Paris 2020, pp. 150-163; oltre a F.I. ZEITLIN, *Figure: Ekphrasis*, in *G&R* 60, 2013, pp. 17-31.

<sup>34</sup> Sugli esercizi preliminari di avviamento alla retorica, definiti *progymnasmata* (*praexercitamina* nella traduzione latina di Prisciano), vd. M. KRAUS, *Progymnasmata, Gymnasmata*, in G. UEDING (Hrsg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Band 7, Tübingen 2005, coll. 159-167; P. CHIRON, *Les progymnasmata de l'Antiquité gréco-latine*, *Lustrum* 59, 2017, pp. 7-129; F. BERARDI, *La retorica degli esercizi preparatori. Glossario ragionato dei progymnasmata*, Hildesheim-Zurich-New York 2017 e i contributi raccolti in CHIRON, SANS, *Les progymnasmata en pratique*, cit.

aver finalmente distinto il momento ‘descrittivo’ da quello latamente espositivo definendo l’esercizio dell’ἔκφρασις in rapporto al racconto (διήγημα οὐ διήγησις) in base all’effetto di vivezza stilistica e alle tecniche centrate sulla rappresentazione dei dettagli<sup>35</sup>. Non è il caso di riconsiderare natura e definizione di ἔκφρασις, per altro così ben approfondita dai recenti studi specialistici, se non per gli elementi che più interessano questa indagine, cioè il fatto che per ἔκφρασις gli antichi intendono ogni forma di esposizione che presenta l’oggetto allo sguardo di chi legge o ascolta senza alcuna limitazione alle sole opere d’arte<sup>36</sup>; e, in secondo luogo, il fatto che l’evidenza è la sua virtù caratteristica ottenuta attraverso l’esposizione meticolosa dei dettagli e la loro disposizione secondo un preciso ordine espositivo<sup>37</sup>. Accade, cioè, che quando la descrizione è distinta dalla narrazione, a quest’ultima resta la qualità fondamentale della chiarezza, mentre la prima vede riconoscersi l’evidenza come suo precipuo effetto stilistico<sup>38</sup>. Si può, dunque, realizzare una descrizione di ogni elemento che struttura il racconto: persone, luoghi, tempi, occasioni, modi e, soprattutto, fatti, e l’ἔκφρασις non è solo la raffigurazione di un manufatto artistico né un genere di scrittura praticata da certa letteratura o certa retorica declamatoria definita appunto ‘ecfrastica’<sup>39</sup>, ma un tipo di testo, il ‘testo descrittivo’, praticato soprattutto dalla poesia e dalla storiografia ed entrato nell’oratoria in un secondo momento per contaminazione con i registri espressivi di questi due generi letterari<sup>40</sup>. Teone, al quale si deve il primo manuale di *progymnasmata* a noi giunto, nota l’appartenenza della descrizione alle forme della poesia e della storia,

<sup>35</sup> BERARDI, *La retorica degli esercizi preparatori*, cit., pp. 125-140; l’affinità tra descrizione e narrazione appare evidente dalla condivisione delle circostanze (persone, fatti, luoghi, tempi, occasioni, modi) e delle virtù stilistiche (fatta eccezione per l’evidenza); del resto Nic. 17, 10-13 Felten definisce la descrizione un sottogenere della narrazione e spiega come i due esercizi vertano sui meccanismi dell’esposizione (ἀφήγησις): Nic. 68, 19 - 69, 3 Felten.

<sup>36</sup> Secondo l’efficace definizione di J.P. AYGON, *Ekphrasis et la notion de description dans la rhétorique antique*, in *Pallas* 41, 1994, pp. 41-56, l’*ekphrasis* è, per gli antichi, innanzitutto ‘une description d’action’ (p. 45); vd. Theon 118, 7-8 Sp. = p. 66 P. (ἔκφρασις ἔστι λόγος περιηγηματικὸς ἐναργῶς ὑπ’ ὄψιν ἄγων τὸ δηλούμενον); cfr. [Hermog.] *progymn.* 10, 1 P. (tradotto da Prisc. *praeex.* 46,12-13 Passalacqua: *descriptio est oratio colligens et praesentans oculis quod demonstrat*); Aphthon. 12, 1 P.; Nic. 68, 8-9 Felten.

<sup>37</sup> L’evidenza è virtù dell’*ekphrasis* (Theon 119, 31-32 Sp. = p. 69 P.; [Hermog.] *progymn.* 10, 6, 1-3 P.) che scaturisce dalla precisione della descrizione e dall’ordine con cui i dettagli sono ripresentati: Nic. 68, 8-12; 69, 12-17 Felten.

<sup>38</sup> BERARDI, *La retorica degli esercizi preparatori*, cit., p. 140.

<sup>39</sup> L’identificazione dell’*ekphrasis* con la descrizione di manufatti artistici è fenomeno successivo allo sviluppo della ricca letteratura ecfrastica di II-III sec. d.C. (Luciano, Filostrato, Callistrato) che trova nel tardo manuale di Nicola la sua codificazione precettistica (Nic. 69, 4-11 Felten).

<sup>40</sup> La descrizione è entrata nella retorica per la tendenza dei declamatori a riprendere dalla poesia e dalla storiografia tecniche utili a intrattenere piacevolmente l’uditorio: [Dion.Hal.] *rhet.* 10, 17 = VI, 372, 4 - 373, 2 Us.-R. per cui vd. la lucida analisi di G. LONGO, *Ecfrasi e declamazioni ‘sbagliate’: Pseudo-Dionigi di Alicarnasso Sugli errori che si commettono nelle declamazioni 17*, in *Lexis* 33, 2015, pp. 282-300; l’abitudine è denunciata già da Cicerone (*orat.* 66), che ricorda come certa oratoria sofisticata, protesa più al piacere dell’ascolto che alle finalità persuasive, indulga a digressioni e metafore vivaci alla stregua della storia, che si dilunga in descrizioni di luoghi e battaglie; per questa tendenza a inserti descrittivi la storia risulta affine al discorso epidittico: cfr. R. NICOLAI, *Opus oratorum maxime: Cicerone tra storia e oratoria*, in E. NARDUCCI, *Cicerone prospettiva 2000. Atti del primo Symposium Ciceronianum Arpinas (Arpino, 5 maggio 2000)*, Firenze 2001, pp. 105-125: p. 113; dello stesso avviso anche Quint. *inst.* 4, 2, 2-3; 10, 1, 31-34; Plin. *epist.* 7, 9, 8 che illustrano però come servirsi in taluni casi delle descrizioni poetiche o storiografiche.

non a caso ricavando esempi di *ekphrasis* solo da poeti e storiografi<sup>41</sup>, ma questo non costituisce per lui un ostacolo a considerare il testo descrittivo nel programma di avviamento alla retorica, perché il suo insegnamento vuole educare alle competenze nella comunicazione in senso lato, rivolgendosi anche a futuri poeti e storiografi<sup>42</sup>.

In questa cornice dottrinarica bisogna apprezzare i riferimenti alla descrizione della guerra e della battaglia che sono presi in considerazione dai manuali per illustrare la descrizione dei fatti (*πράγματα*). Quando si descrive una guerra, è necessario esporre in dettaglio quanto è avvenuto prima, durante e dopo la stessa, con occhio attento non solo a registrare le fasi dello scontro, ma anche a cogliere i sentimenti e le reazioni psicologiche di tutti i partecipanti contrapponendo significativamente vincitori e vinti: dunque si parlerà della leva dei soldati, della paura, del paese devastato, degli assedi, delle morti, dei feriti, delle sofferenze, della conquista e della schiavitù per gli uni, del bottino e dei trofei per gli altri<sup>43</sup>. È possibile anche combinare le tipologie descrittive e fornire un' *ekphrasis* mista, come fa Tucidide che raffigura la descrizione di una battaglia notturna<sup>44</sup>.

Anche i successivi manuali progimnastici continuano a prendere a riferimento la descrizione della guerra e della battaglia (terrestre o navale) per illustrare la descrizione di fatti sempre citando Tucidide come principale modello letterario<sup>45</sup>. Nicola di Mira, in particolare, considera l'episodio di una battaglia per esemplificare la differenza tra raccontare e descrivere: raccontare significa dire solo che Ateniesi e Spartani combatterono tra loro; descrivere, invece, vuol dire illustrare gli equipaggiamenti e gli schieramenti di ciascun contendente, spiegando in dettaglio l'andamento dello scontro<sup>46</sup>. Nicola aggiunge, però, il caso dell' *ekphrasis* di una statua, con significativi indizi sugli sviluppi intrapresi dalla dottrina e sulla direzione che poi la scrittura ecfrastica intraprenderà in età bizantina<sup>47</sup>. Da ultimo, nel *corpus* di Libanio, celebre retore antiocheno di IV sec. autore di una raccolta di esercizi fittizi, si trovano i modelli per la descrizione di una battaglia navale e una terrestre, sviluppata secondo il pedissequo rispetto dei principi fissati dall'insegnamento retorico con la rappresentazione meticolosa di tutte le fasi del combattimento scandite secondo la rigida tripartizione temporale in fatti an-

<sup>41</sup> La pertinenza della descrizione alla poesia e alla storiografia è affermata chiaramente da Theon 60, 19-22 Sp. = p. 2 P. in confronto ad altre forme di racconto vivido (*διατύπωσις*) usate nell'esercizio del luogo comune (Theon 119, 6-15 Sp. = p. 68 P.); una conferma in tal senso viene dal repertorio di modelli poetici (Omero) e storiografici (Erodoto, Ctesia, Tucidide) da cui sono tratti esempi di *ekphrasis*: vd. *Aelius Théon. Progymnasmata, texte établi et traduit par M. PATILLON avec l'assistance pour l'Arménien de G. BOLOGNESI*, Paris 1997, pp. XLII s.; C.A. GIBSON, *Learning Greek History in the Ancient Classroom: the Evidence of the Treatises on Progymnasmata*, in *CPb* 99, 2004, pp. 103-129; la tendenza della storia a inserire nel racconto vivide descrizioni alla maniera dei pittori è discussa da Luc. *hist. conscr.* 19; 44; 51; 57.

<sup>42</sup> Theon 70, 24-29 Sp. = p. 15 P.; sulla propedeuticità degli esercizi progimnastici alla scrittura della storia, anche in ragione della diffusa presenza di citazioni da storiografi antichi, vd. GIBSON, *Learning Greek History*, cit.; gli esercizi più utili sono in primo luogo la narrazione (la storia è definita come un sistema di racconti: Theon 60, 5-6 Sp. = 2 P.; cfr. anche Luc. *hist. conscr.* 55), l'etopea, il confronto (*σύγκρισις*), oltre ovviamente all' *ekphrasis*.

<sup>43</sup> Theon 119, 16-24 Sp. = p. 68 P.

<sup>44</sup> Theon 119, 3-5 Sp. = p. 68 P.; il riferimento è a Thuc. 2, 2-5; 7, 43-44.

<sup>45</sup> [Hermog.] *progymn.* 10, 2, 5-6; 3, 1-3; 4, 3-8 P.; Aphthon. 12, 1, 7-8; 2, 2-7 P.

<sup>46</sup> Nic. 68, 20 - 69,3 Felten.

<sup>47</sup> Nic. 69, 4-11 Felten.

tecedenti, concomitanti e conseguenti: quindi i preparativi, l'equipaggiamento e lo schieramento delle forze, gli scontri, l'esito del conflitto con la sorte dei vinti e dei vincitori<sup>48</sup>. Grazie alla cura per i dettagli e all'organizzazione degli stessi in un vero e proprio percorso visivo, Libanio riesce a tener fede alla promessa con cui, prima di raccontare la battaglia terrestre, si impegnava a mostrare al suo uditorio, mediante il solo aiuto della parola, la visione stessa (θέα) dello scontro di cui egli si dice testimone oculare (θεατής)<sup>49</sup>, con una dichiarazione metaretorica che palesa tutta la consapevolezza del gioco messo in atto con i modelli letterari e la precettistica tecnica.

Infine, le due tradizioni, letteraria e retorica, trovano felice sintesi nel trattatello di Luciano di Samosata in cui i compiti dello storico e le caratteristiche dell'opera storiografica sono descritti mediante il ricorso a lessico e precetti dell'insegnamento retorico<sup>50</sup>. I concetti di autopsia e di *verum* storico sono affermati vigorosamente contro ogni tentativo di inventare o esagerare i fatti a fini di propaganda politica, adulazione encomiastica<sup>51</sup> o esibizionismo dello stile. In generale, la descrizione costituisce un banco di prova privilegiato: i cattivi storici vi indugiano troppo per l'incapacità di selezionare gli eventi significativi<sup>52</sup> e per fare sfoggio delle proprie abilità retoriche<sup>53</sup>, dimostrando, al contrario, cultura libresca e assenza di ogni documentazione autoptica: molti raccontano di guerre senza averle viste neppure dipinte su un muro!<sup>54</sup> Lo storico ideale, invece, ne parla con cognizione di causa, avendo esperienza di armi e macchine da guerra e preoccupandosi di restituire un'immagine vivida e realistica<sup>55</sup>. Anche quando dovrà innalzare il tono del discorso per descrivere le battaglie e i combattimenti, non si lascerà prendere la mano, ma manterrà sempre la misura e uno stile adeguato<sup>56</sup>: osserverà dall'alto gli schieramenti, prendendo in considerazione ora l'uno ora l'altro accampamento, non si concentrerà su un solo settore, introdurrà le allocuzioni dei generali per manifestare i piani di battaglia, assumerà uno sguardo ad ampio raggio per descrivere lo scontro, seguendo la sorte di chi insegue e chi fugge, e non si attarderà nella rappresentazione di particolari in modo estenuante, ma dominerà il resoconto spaziando da una parte al-

<sup>48</sup> Cfr. C.A. GIBSON, *Libanius's Progymnasmata. Model Exercises in Greek Prose Composition and Rhetoric*, Atlanta 2008, pp. 427-433; 450-451; più utile ad un confronto con Sallustio è senza dubbio la descrizione della battaglia terrestre, le cui diverse fasi sono ben illustrate in Lib. *Descr.* 1 Gibson = VIII, 461, 3 - 464,13 Foerster; per alcune note sulle tecniche di visualizzazione usate da Libanio, vd. WEBB, *Eklephrasis, imagination and persuasion*, cit., p. 139.

<sup>49</sup> Lib. *descr.* 1, 2 Gibson = *progymn.* VIII, 460, 10 - 461, 2 Foerster.

<sup>50</sup> Il *Quomodo historia conscribenda sit* di Luciano è l'unica opera pervenutaci dell'antichità dedicata specificamente alla riflessione letteraria sul genere storiografico; forte è la matrice retorica evidente nei riferimenti alla lingua e alle virtù dello stile (*hist. conscr.* 43-46; 51; 56), all'*inventio* e alla *dispositio* (47-50), alle parti del discorso (52-60), oltre che nei frequenti accostamenti tra storiografia e oratoria (51; 53; 57-59); vd. F. MONTANARI, *Virtutes elocutionis e narrationis nella storiografia secondo Luciano*, in A.M. BUONGIOVANNI et al., *Interpretazioni antiche e moderni di testi greci*, Pisa 1987, pp. 53-65.

<sup>51</sup> Il contesto del trattato di Luciano è segnato dal fiorire della storiografia encomiastica intorno alle guerre partiche di Lucio Vero (161-165 d.C.); contro questi storici, che non esitano a inventare fatti per adulare il principe, Luciano scaglia la sua mordace ironia; vd. F. MONTANARI, *Luciano. Come si deve scrivere la storia*, con note di A. Barabino, Milano 2002.

<sup>52</sup> Luc. *hist. conscr.* 19-20; 27.

<sup>53</sup> Luc. *hist. conscr.* 57.

<sup>54</sup> Luc. *hist. conscr.* 29.

<sup>55</sup> Luc. *hist. conscr.* 37.

<sup>56</sup> Luc. *hist. conscr.* 45.



l'altra nel teatro degli avvenimenti e riproducendo in dettaglio solo quanto è utile a comprendere il corso degli eventi<sup>57</sup>. In breve, assumerà le funzioni di uno specchio, capace di restituire un'immagine evidente e realistica dei fatti dando l'impressione ai lettori di avere sotto gli occhi quanto è avvenuto<sup>58</sup>; il suo modello sarà ovviamente Tuciddide<sup>59</sup>.

La tentazione di inserire in questa ricca tradizione anche il racconto della battaglia di Pistoia con cui si conclude il *Bellum Catilinae* accanto ad altri vividi resoconti bellici della storia latina<sup>60</sup> è, a questo punto, grande<sup>61</sup>. Si tratta di pagine già apprezzate dai più acuti lettori per la drammatica vivezza con cui lo scontro tra l'esercito dei congiurati e le truppe regolari di Roma viene ritratto e la morte di Catilina è rappresentata<sup>62</sup>. L'analisi retorica dei capitoli 56-61 occupati dal *reportage* di questi avvenimenti manifesta una notevole congruenza del racconto sallustiano con i procedimenti ec-

<sup>57</sup> Luc. *hist. conscr.* 49-50.

<sup>58</sup> Luc. *hist. conscr.* 51; la virtù del racconto storiografico è, naturalmente, l'evidenza, come del resto palesato dai paragoni con lo specchio e con la statuaria (lo storico ideale è definito Fidia della storia): cfr. ZANGARA, *Voir l'histoire*, cit., pp. 281-282; MANIERI, *L'immagine poetica*, cit., pp. 155-158.

<sup>59</sup> Luc. *hist. conscr.* 38-39; 42; 57.

<sup>60</sup> La sensibilità romana per questi generi di racconti vividi e patetici è ben sintetizzata da Sen. *ira* 2, 2, 3-6 quando accosta gli effetti emotivi scaturiti dalla lettura di testi storiografici agli spettacoli drammatici e ai quadri a soggetto tragico prendendo a riferimento episodi come l'assedio di Annibale a Roma, le violenze perpetrate dalle truppe di Mario, le proscrizioni sillane, l'esilio e la morte di Cicerone: cfr. M. *Annaei Lucani, Belli civili liber VII*, a cura di N. LANZARONE, Firenze 2016, p. 252; se si guarda, poi, alla tradizione poetica, notevole appare la catena topica legata alla descrizione della battaglia di Azio, analizzata da M.L. PALADINI, *A proposito della tradizione poetica sulla battaglia di Azio*, in *Latomus* 17, 1958, pp. 240-269; 462-475, in cui spiccano per vivezza il frammento del *De bello Actiaco* del PHerc. 817, col. VI (cfr. R. IMMARCO, *La colonna VI del carme De bello Actiaco* (PHerc. 817), in M. CAPASSO (cur.), *Papiri letterari greci e latini, Papyrologica Lupisiana* 1, Galatina 1992, pp. 241-248), i pittorici versi dal nono libro di Lucano (cfr. A. COZZOLINO, *Il Bellum Actiacum e Lucano*, in *CErc* 5, 1975, pp. 81-86) e l'elegia 3, 11 di Propertio; nella tradizione retorica si segnala, invece, Quint. *DM* 272, 8 con la rappresentazione del campo di battaglia in cui una madre disperata cerca il figlio tra i cadaveri (notevoli gli echi virgiliani: cfr. *Aen.* 11, 633-634): vd. L. PASETTI et al. (edd.), *Le Declamazioni minori attribuite a Quintiliano I (244-292)*, Bologna 2019, p. XXVII.

<sup>61</sup> In generale, sulla descrizione della battaglia nella storiografia romana, anche in rapporto alla poesia epica, vd. FOUCHER, *Historia proxima poetis*, cit. (capp. 10-11) che considera pure *Cat.* 56-61, ma con poca attenzione alla visività, e L. VAN GILS, J.F. DE JONG, C.H.M. KROON (eds.), *Textual Strategies in Ancient War Narrative. Thermopylae, Cannae and beyond*, Leiden-Boston 2019; vd. altresì WOODMAN, *Rhetoric in Classical Historiography*, cit., pp. 168-179, che esamina il *topos* alla luce della dottrina retorica, prendendo ad esempio Tac. *ann.* 1, 62-63; 5, 14-15; celebre anche la descrizione della battaglia di Farsalo in Caes. *ciu.* 3, 85-95 (vd. J.E. LENDON, *The 'Rhetoric of Combat': Greek Military Theory and Roman Culture in Julius Caesar's Battle Descriptions*, in *Classical Antiquity* 18, 2, 1999, pp. 273-329; pp. 279 ss.); proprio l'episodio di Farsalo è spunto per un'interessante rielaborazione poetica in Lucan. 7, 192-212, con la prefigurazione vivida dello scontro da parte dell'augure Gaio Cornelio, dietro il quale è possibile intravedere la figura del poeta e la sua propensione ad una rappresentazione icastica e dal forte impatto emotivo, secondo la suggestiva lettura di LANZARONE, *M. Annaei Lucani*, cit. 2016, pp. 243-244; 252; sulla vivezza dello stile di Lucano vd. M. LEIGH, *Lucan: Spectacle and Engagement*, Oxford 1997, pp. 26-30; a questo elenco di fonti mi permetto di aggiungere la parodia di Cic. *Verr.* 2, 5, 28, giocata sul rovesciamento del ritratto del perfetto *imperator* e conclusa con l'appello a vedere l'indecoroso spettacolo lasciato dalle crapule di Verre: una vera Canne della dissolutezza (*Cannensem pugnam nequitiae videre arbitretur*)!

<sup>62</sup> V.E. PAGAN, *A Sallust Reader. Selections from Bellum Catilinae, Bellum Iugurthinum and Historiae*, Mundelein 2009, p. 63 parla di una "picture of the battlefield" che "recreates the battle in the mind's eye", mentre P. FOWLER, *Lucretian Conclusions*, in D.H. ROBERTS et al. (eds.), *Classical Closure: Reading the End in Greek and Latin Literature*, Princeton 1997, pp. 112-138; pp. 133-135, accostando la fine del *Bellum Catilinae* alla conclusione del *De rerum natura* di Lucrezio con la descrizione della peste di Atene, sottolinea la "vividness" della scena, dominata dalla rappresentazione impressionante dei cadaveri stesi a terra.

frastici individuati dall'artigrafia retorica, come del resto è stato riscontrato per altri brani delle monografie sallustiane<sup>63</sup>. L'intero episodio pare, infatti, ricalcato sul modello che i manuali di *progymnasmata* e le raccolte di esercizi fittizi avrebbero poi esemplato: il punto di vista adottato nella descrizione non è ristretto a uno dei protagonisti, ma attento a cogliere le azioni e le emozioni dei due contendenti; questo aspetto distingue il resoconto di Sallustio da altri modelli<sup>64</sup> e trova un significativo riscontro nei procedimenti ecfrastici definiti dai retori<sup>65</sup>. Analoghe considerazioni emergono dall'analisi della struttura, articolata secondo la tripartizione temporale in fatti antecedenti, concomitanti e conseguenti allo scontro<sup>66</sup>. Ogni sezione risulta ben individuabile nella divisione in capitoli trasmessa dalla tradizione testuale e sviluppa i luoghi argomentativi definiti dai retori. I capitoli 56-58 sono dedicati ai preparativi dello scontro da parte dei due eserciti, con l'arruolamento delle truppe<sup>67</sup>, la pianificazione della strategia<sup>68</sup>, la paura dei soldati<sup>69</sup>. Nella sezione è inserito anche il significativo discorso di Catilina all'esercito che rielabora un motivo letterario dai notevoli risvolti retorici<sup>70</sup>; il tema meriterebbe un approfondimento a parte, ma è sufficiente qui segnalare come anche questo pezzo, legato a un cliché storiografico che nella tradizione retorica avrebbe riscosso notevole successo e sarebbe andato incontro a un'accurata definizione nell'esercizio progimnasmatico dell'etopea<sup>71</sup>, sia espediente utile ad animare il racconto<sup>72</sup>,

<sup>63</sup> Una rassegna dei luoghi sallustiani notevoli per evidenza si trova in G.M. PAUL, *Sallust's Sempronia: a Portrait of a Lady*, in *PLLS* 5, 1985, pp. 9-22: pp. 9-10 che sottolinea la predilezione di Sallustio per uno stile 'visivo' e la dipendenza dai moduli della storiografia drammatica: la descrizione degli amici di Catilina (*Cat.* 14), il giuramento dei cospiratori (*Cat.* 21), il ritratto di Sempronia (*Cat.* 25), la reazione della città alla notizia della congiura (*Cat.* 31, 1-3), oltre naturalmente alla battaglia finale (*Cat.* 61); l'attenzione degli studiosi si è concentrata soprattutto sulla vivezza con cui Sallustio descrive la prigione del *Tullianum* (*Cat.* 55, 3-5), per cui vd. anche A.T. WILKINS, *Sallust's Tullianum: Reality, Description and Beyond*, in K.A. GEFFCKEN et al. (eds.), *Rome and her Monuments: Essays on the City and Literature in honor of Katherine A. Geffcken*, Bolchazy 1999, pp. 99-124: p. 114; del resto, già gli antichi (Gran. Lic. 36, 32) avevano apprezzato le descrizioni dell'autore.

<sup>64</sup> Cfr. P. MCGUSHIN, *C. Sallustius Crispus. Bellum Catilinae: a Commentary*, Lugduni Batavorum 1977, p. 286; lo studioso prende a riferimento *Caes. Gall.* 4, 32-34.

<sup>65</sup> Vd. Theon 119, 22-24 Sp. = p. 68 P.: ἐφ' ἅπασι τῶν μὲν τὴν ἄλωσιν καὶ τὴν δουλείαν, τῶν δὲ τὴν νίκην καὶ τὰ τρόπαια.

<sup>66</sup> Vd. Theon 119, 16-18 Sp. = p. 68 P.: ἐκ τε τῶν προγεγονότων καὶ τῶν ἐν αὐτοῖς γινομένων ἐκ τῶν συμβαινόντων τούτοις.

<sup>67</sup> *Sall. Cat.* 56, 1-3.

<sup>68</sup> *Sall. Cat.* 56, 4-5; 57, 2-4; altri cenni in *Cat.* 59, 1 che ricorda la tattica attuata da *Caes. Gall.* 1, 25, 1.

<sup>69</sup> *Sall. Cat.* 57, 1.

<sup>70</sup> *Sall. Cat.* 58; sul discorso di Catilina alle truppe, vd. R. NICOLAI, *Unam ex tam multis orationem prescribere: riflessioni sui discorsi nelle monografie di Sallustio*, in G. MARINANGELI (a cura di), *Atti del 1° Convegno Nazionale Sallustiano (L'Aquila, 28-29 settembre 2001)*, L'Aquila 2002, pp. 43-67; J.C. MIRALLES MALDONADO, *Los discursos de Catilina: Sall. Cat. 20 y 58*, in *Emerita* 77, 2009, pp. 57-78.

<sup>71</sup> [Hermog.] *progymn.* 9, 4, 5-6 P., per cui vd. *Corpus rhetoricum. Préambule à la rhétorique*, Anonyme; *Progymnasmata, Aphthonios*. En annexe: *Progymnasmata, Pseudo-Hermogène*, textes établis et traduits par M. PATTILLON, Paris 2008, p. 201 n. 136; nei manuali sono rare le tracce di arringhe alle truppe: restano però tre declamazioni di Lesbonatte, retore di età imperiale: vd. J.C. IGLESIAS ZOIDO, *The Battle Exhortation in Ancient Rhetoric*, in *Rhetorica* 25, 2007, pp. 141-158; ID., *Historiografía e instrucción retórica: el ejemplo de la arenga militar*, in J.A. FERNÁNDEZ DELGADO et al. (eds.), *Escuela y literatura en Grecia antigua*, Cassino 2007, pp. 107-120; ID., *Retórica e historiografía. El discurso militar en la historiografía desde la Antigüedad hasta el Renacimiento*, Madrid; sul *topos* letterario vd. anche M.H. HANSEN, *The Battle Exhortation in Ancient Historiography. Fact or*

appartenga ai *topoi* della descrizione di battaglie<sup>73</sup>, e, in un certo senso, sia un ulteriore indizio della matrice retorica sottesa all'impianto sallustiano.

I capitoli 59-60 descrivono il conflitto raccontando nei particolari l'andamento dello scontro e, nello stesso tempo, fornendo molte coordinate spaziali (prima/ultima fila, destra/sinistra, spazi aperti/spazi chiusi)<sup>74</sup>. La ricchezza di riferimenti spaziali caratterizza, del resto, l'*ekphrasis* aiutando il lettore a visualizzare la scena: i retori hanno sottolineato come la descrizione sia, infatti, un percorso allo stesso tempo espositivo e visivo che si attiva grazie alla definizione di un punto di vista condiviso con il lettore<sup>75</sup> quasi conducendolo per mano alla visione dei fatti<sup>76</sup>. Le diverse fasi della battaglia sono narrate nei dettagli e secondo un preciso ordine che va dal generale al particolare attraverso una progressiva messa a fuoco che dal campo cosiddetto aperto finisce per concentrarsi sul primo piano. Questo movimento illustrato dai retori<sup>77</sup>

*Fiction?*, in *Historia* 42, 1993, pp. 161-180; C.T. EHRHARDT, *Speeches before Battle*, in *Historia* 44, 1995, pp. 120-121; C. BUONGIOVANNI, *Il generale e il suo pubblico: le allocuzioni alle truppe in Sallustio, Tacito e Ammiano Marcellino*, in G. ABBAMONTE et al. (a cura di), *Discorsi alla prova. Atti del quinto colloquio italo-francese Discorsi pronunciati, discorsi ascoltati: contesti di eloquenza tra Grecia, Roma ed Europa* (Napoli, Santa Maria di Castellabate 21-23 settembre 2006) Napoli 2009, pp. 63-86; S.M. ADEMA, *Speech and Thought in Latin War Narratives: Words of Warriors*, Leiden 2017; EAD., *Words when it's Time for Action: Representations of Speech and Thought in the Battles of Cannae*, in VAN GILS, DE JONG, KROON, *Textual Strategies in Ancient War Narrative*, cit., pp. 293-315; anche in questo caso appare notevole il precedente tucidideo con la dichiarazione programmatica di 1, 22, 1: cfr. M. CLARK, *Did Thucydides invent the Battle Exhortation?*, in *Historia* 44, 1995, pp. 375-376; T.F. GARRITY, *Thucydides 1.22.1: Content and Form in Speeches*, in *AJPh* 119, 1998, pp. 361-384.

<sup>72</sup> Cfr. MCGUSHIN, *Gaius Sallustius Crispus*, cit., p. 280; l'effetto di presenza visiva e immediatezza drammatica provocato dalla simulazione del discorso è noto alla retorica classica: e.g. Dion. Hal. *Lys.* 7, 1 Aujac; [Long.] *subl.* 15, 10, per cui vd. P. TOGNI, "Vedere le Erinni". *La fantasia oratoria nel capitolo 15 del trattato Sul sublime*, in S. MARINO, A. STAVRU (a cura di), *Estetica. Studi e ricerche*, Roma, pp. 59-79: pp. 76-77; [Hermog.] *inv.* 3, 10, 2 P; Aps. 10, 31-32 P), come ben sintetizzato da H. LAUSBERG, *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, Stuttgart<sup>3</sup> 1990, pp. 411-412 e F.R. NOCCHI, *Quintiliano. Modelli pedagogici e pratiche didattiche*, Brescia 2020, pp. 102-103; per una riflessione di tono retorico sulla simulazione del discorso nel racconto storico vd. Luc. *hist. conscr.* 56.

<sup>73</sup> Nell'*ekphrasis* della battaglia oplitica che si legge nella raccolta di Libanio, il segnale di avvio della battaglia è dato dopo che i generali hanno rivolto parole di esortazione alle truppe (Lib. *descr.* 1, 5 Gibson = VIII, 462, 1-2 Foerster); la stessa successione di eventi si riscontra in Sallustio (*Cat.* 59, 1: *haec ubi dixit, paululum commoratus, signa canere iubet*); molti sono gli esempi che si ritrovano in Tucidide (come prima delle battaglie di Naupatto - 2, 87, 1-9 - e di Mantinea 5, 69, 1); per un elenco vd. HANSEN, *The Battle Exhortation*, cit., pp. 167-168.

<sup>74</sup> Sall. *Cat.* 59, 2 (*inter sinistros montis et ab dextra; in fronte*); 3 (*in primam aciem; in dextra; in sinistra parte; propter aquilam*); 4 (*ex altera parte, in fronte post eas*); 60,4 (*in prima acie*); 5 (*in medios hostis; ex lateribus*); 6 (*in primis*).

<sup>75</sup> Il concetto è sintetizzato nella definizione di *ekphrasis* come discorso *περιηγηματικός*, capace di creare, cioè, un percorso visivo ordinando i dettagli secondo precisi movimenti di osservazione/esposizione: cfr. Ioann. Sard. *ad Aphthon. progymn.* RbG XV, 216, 8-16 Rabe; Ioann. Dox. *hom. in Aphthon. progymn.* RbG II, 512, 1-11 Walz; sull'argomento vd. S. DUBEL, *Ekphrasis et enargeia: la description antique comme parcours*, in C. LÉVY, L. PERNOT (éd.), *Dire l'évidence (Philosophie et rhétorique antiques)*, Paris 1997, pp. 249-264.

<sup>76</sup> Dionigi di Alicarnasso (*ant.* 11, 1, 3) riconosce al racconto storico il compito di 'condurre per mano' (*χειραγωγείν*) il lettore alla visione dei fatti: cfr. ZANGARA, *Voir l'histoire*, cit., p. 57.

<sup>77</sup> Aphthon. 12, 1, 12-15 P; questo meccanismo di descrizione ordinata si applica in particolare alla rappresentazione dello spazio (chiamata dai retori *topographia*: cfr. Quint. *inst.* 9, 2, 43-44), ampiamente riusata qui da Sallustio: sulla descrizione topografica vd. F. BERARDI, *La descrizione dello spazio: procedimenti espressivi e tecniche di composizione secondo i retori greci*, in C. JARRUESCO (ed.), *Topos-chōra. L'espace à Grèce I: perspectives interdisciplinaires*, Barcelona 2010, pp. 37-48: pp. 39-46. Per alcuni aspetti il procedimento di descrizione messo in atto da Sallustio richiama una "veduta aerea", simile a ciò che si riscontra in Sen. *ad*

trova riscontro nel testo di Sallustio, dove tanto nello schieramento delle truppe quanto nel corso della battaglia l'autore parte da un'inquadratura vasta per chiudere poi sul primo piano dei protagonisti. Dall'immagine a tutto campo dell'esercito di Catilina schierato sul terreno di battaglia<sup>78</sup> si arriva al primo piano del suo comandante, posto al centro dello schieramento, accanto ai liberti e ai coloni, presso l'aquila imperiale<sup>79</sup>. Lo stesso movimento si ripete per l'esercito consolare con una rapida inquadratura dello schieramento e, poi, il primo piano di Petreio che si muove tutto intorno ai soldati e li esorta con calde parole di incoraggiamento<sup>80</sup>. Anche il vivo dello scontro è descritto secondo una focalizzazione progressiva dall'urto tra i due schieramenti al corpo a corpo<sup>81</sup>. Come usando una telecamera personale dedicata solo al protagonista, l'autore segue Catilina nelle sue azioni: lo ritrae mentre si aggira in prima linea con i soldati dando soccorso ai feriti, colpendo con coraggio i nemici, mentre svolge i compiti del generale e del soldato<sup>82</sup>. L'inquadratura si sposta poi su Petreio che individua l'avversario e muove i soldati per aggredirlo<sup>83</sup>. Cadono i compagni di Catilina, Manlio e Fiesolano; segue il primo piano su Catilina che si getta nella mischia e muore trafitto<sup>84</sup>. Le fasi dello scontro sono narrate in un ritmo incalzante costruito dall'infinito storico e dall'asindeto che, giustapponendo i fatti, li amplifica contribuendo a rendere particolarmente vivido il racconto<sup>85</sup>. L'impressione

Marc. 18, 1, per cui vd. B. DEL GIOVINE, *Retorica, immaginazione e autopsia. Seneca e il caso della colpevole luxuria (Epist. 110.14 e Ben. 7.10.2)*, in *Athenaeum* 102, 2, 2014, pp. 490-508; pp. 502-503; sull'assunzione di questo punto di vista nel racconto storico vd. ZANGARA, *Voir l'histoire*, cit., pp. 27-32.

<sup>78</sup> Sall. *Cat.* 59, 2-3: *nam uti planities erat inter sinistros montis et ab dextra rupem asperam, octo cohortis in fronte constituit, relicuarum signa in subsidio artius conlocat. Ab eis centuriones, omnis lectos et euocatos, praeterea ex gregariis militibus optimum quemque armatum in primam aciem subducit. C. Manlium in dextra, Faesulanum quandam in sinistra parte curare iubet.*

<sup>79</sup> Sall. *Cat.* 59, 3: *ipse cum libertis et colonis propter aquilam adstitit, quam bello Cimbrico C. Marius in exercitu habuisse dicebatur.*

<sup>80</sup> Sall. *Cat.* 59, 5: *ille (sc. Petreius) cohortis veteranas quas tumulti causa conscripserat, in fronte, post eas ceterum exercitum in subsidiis locat. Ipse equo circumiens unumquemque nominans appellat, hortatur, rogat ut meminerint se contra latronas inermes pro patria, pro liberis, pro aris atque focus suis certare.* Le parole di Petreio sono riportate in discorso indiretto come avviene talvolta in Tucidide (vd. e.g. 5, 69, 1; 7, 5, 3-4); il discorso ricorda per i contenuti Thuc. 7, 69, 2, mentre la scena richiama Thuc. 4, 95, 1-3: Ippocrate, generale ateniese, esorta i suoi uomini mentre passa in rassegna il fronte della falange; vivi sono anche i precedenti poetici (Agamennone cammina tra le fila dell'esercito schierato e lo incoraggia: Hom. *Il.* 4, 234-420); tuttavia, la trovata di far tenere il discorso in mezzo alle truppe serve agli storiografi per rendere credibile l'arringa in quanto favorisce l'ascolto di un discorso che difficilmente avrebbe potuto raggiungere tutto l'esercito: HANSEN, *The Battle Exhortation*, cit., p. 169, ai cui dubbi di autenticità rispondono però EHRHARDT, *Speeches before Battle*, cit. e CLARK, *Did Thucydides invent*, cit.

<sup>81</sup> Sall. *Cat.* 60, 1-3: *sed ubi omnibus rebus exploratis Petreius tuba signum dat, cohortis paulatim incedere iubet; idem facit hostium exercitus. Postquam eo uentum est unde a frumentariis proelium committi posset, maximo clamore cum infestis signis concurrunt; pila omittunt, gladii res geritur. Ueterani, pristinae uirtutis memores, comminus acriter instare; illi haud timidi resistunt: maxuma ui certatur.*

<sup>82</sup> Sall. *Cat.* 60, 4: *Catilina ... strenui militis et boni imperatoris officia simul exsequebatur.*

<sup>83</sup> Sall. *Cat.* 60, 5: *Petreius, ubi uidet Catilinam contra ac ratus erat magna ui tendere, cohortem praetoriam in medios hostis inducit, eosque perturbatos atque alios alibi resistentis interficit; deinde utrimque ex lateribus ceteros adgreditur.*

<sup>84</sup> Sall. *Cat.* 60, 6: *Manlius et Faesulanus in primis pugnantes cadunt. Catilina postquam fusas copias seque cum paucis reliquum uidet, memor generis atque pristinae suae dignitatis, in confertissimos hostis incurrit ibique pugnans confoditur.*

<sup>85</sup> Si segnalano i seguenti passaggi: Sall. *Cat.* 60, 1-3: *maximo clamore cum infestis signis concurrunt; pila omittunt, gladii res geritur. Ueterani, pristinae uirtutis memores, comminus acriter instare; illi haud timidi resistunt: ma-*

di immediatezza visiva è favorita dall'uso del presente storico che, come notano i retori, trasforma il lettore in spettatore coinvolgendolo nei fatti raccontati come se questi si svolgessero dinanzi ai suoi occhi<sup>86</sup>.

L'ultimo capitolo, il 61, indugia invece sulle conseguenze della battaglia con la descrizione dei morti, dei feriti e dell'opposto destino di vincitori e vinti. La descrizione si apre con un apostrofe al lettore a vedere la scena<sup>87</sup>: appelli di questo tipo caratterizzano l'ekphrasis e in generale i testi notevoli per l'evidenza visiva, perché permettono l'assunzione di un punto di osservazione comune tra l'autore e il lettore<sup>88</sup>. Seguendo il consueto movimento dal campo aperto a quello stretto, l'autore mostra dapprima l'intero terreno di battaglia coperto di cadaveri<sup>89</sup>, poi inquadra Catilina che, come in un *rallenty*, viene colto, con grande attenzione per i dettagli, nell'atto del trapasso, mentre con un fil di vita mostra ancora sul volto la ferocia che aveva avuto da vivo<sup>90</sup>. Il lutto e il dolore prende vinti e vincitori e, perché condivida l'impressionante scena, il lettore è invitato ad assumere il punto di osservazione dei vincitori che, usciti ad osservare il campo di battaglia, ritrovano tra i feriti e i morti chi un amico, chi un parente, chi un ospite<sup>91</sup>. L'opposto destino di sconfitti e trionfatori è riassunto nel potente chiasmo finale corredato di notazioni visive e acustiche: letizia e cordoglio, pianti e grida di esultanza si mescolano tra i sopravvissuti<sup>92</sup>.

*xuma vi certatur*; 4: *Catilina cum expeditis in prima acie uersari, laborantibus succurrere, integros pro sauciis arcessere, omnia providere, multum ipse pugnare, saepe hostem ferire*; sulla funzione visualizzante dell'asindeto, vd. [Long] *subl.* 20, 1; Tib. *fig.* 40 Ballaira; *schol. ad Demosth.* 21, 72, 223 Dilts; sulla vivezza degli infiniti storici vd. MCGUSHIN, *Gaius Sallustius Crispus*, cit. p. 286.

<sup>86</sup> L'effetto drammatico è più palese in quelle cerniere narrative in cui si ha la transizione dai tempi storici al presente, come in Sall. *Cat.* 59, 6 - 60, 1 con il passaggio da *accendebat a dat, iubet* e alla serie di verbi al presente che descrivono l'andamento della battaglia; J.T. RAMSEY, *Sallust's Bellum Catilinae*, Oxford-New York 2007<sup>2</sup>, p. 226 rileva non a caso l'"animation" conseguente; sull'uso del presente storico vd. Quint. *inst.* 9, 2, 41: *haec quidem tralatio temporum, quae proprie μετάστασις dicitur, in diatyposi uerecundior apud priores fuit*, [Long.] *subl.* 25, 1; cfr. *schem. dian.* 1, p. 153, 7-8 Schindel.

<sup>87</sup> Sall. *Cat.* 61, 1: *sed confecto proelio, tum uero cerneret quanta audacia quantaque animi uis fuisset in exercitu Catilinae*.

<sup>88</sup> Quint. *inst.* 9, 2, 41-43: *praeponebant enim talia: "Credite uos intueri", ut Cicero: "Haec quae non uidistis oculis, animis cernere potestis"* [frg. orat. B 26] ... *habet haec figura manifestius aliquid: non enim narrari res, sed agi uidetur*; [Long.] *subl.* 26, 1-2: *ἐναγώνιος δ' ὁμοίως καὶ ἡ τῶν προσώπων ἀντιμετάθεσις καὶ πολλάκις ἐν μέσοις τοῖς κινδύνοις ποιοῦσα τὸν ἀκροατὴν δοκεῖν στρέφεσθαι ... ὄρᾳς, ὡ ἐταῖρε, ὡς παραλαβῶν σου τὴν ψυχὴν διὰ τῶν τόπων ἄγε τὴν ἀκοὴν ὄψιν ποιῶν; πάντα δὲ τοιαῦτα πρὸς αὐτὰ ἀπεριειδόμενα τὰ πρόσωπα ἐπ' αὐτῶν ἴστησι τὴν ἀκροατὴν τῶν ἐνεργουμένων*. Analoghi appelli a vedere caratterizzano molti brani letterari citati come esempio di descrizione vivida: vd. Quint. *inst.* 8, 3, 66; la funzione visualizzante dell'apostrofe è illustrata da *schem. dian.* p. 153, 2-4 Schindel. Sul ricorrere di questo modulo espositivo all'interno di descrizioni e brani caratterizzati da forte evidenza visiva, vd. DEL GIOVINE, *Retorica, immaginazione e autopsia*, cit., pp. 496 ss.

<sup>89</sup> Sall. *Cat.* 61, 2-3: *nam fere quem quisque [uiuos] pugnando locum ceperat, eum amissa anima corpore tegebat. Pauci autem, quos medios cohors praetoria disiecerat, paulo diuorsius, sed omnes tamen aduersis uulneribus conciderant*.

<sup>90</sup> Sall. *Cat.* 61, 4: *Catilina uero longe a suis inter hostium caduera repertus est, paululum spirans ferociamque animi quae habuerat uiuos, in uultu retinens*; la morte di Catilina ricorda la fine degli eroi tragici: K. VRETSKA, *Der Aufbau des Bellum Catilinae*, in *Hermes* 72, 1937, pp. 202-222: pp. 218 s.

<sup>91</sup> Sall. *Cat.* 61, 8: *multi autem, qui e castris uisendi aut spoliandi gratia processerant, pars hospitem aut cognatum repperiebant; fuere item qui inimicos suos cognoscerent*; significativa è l'enfasi posta sull'azione del vedere (*uisendi, repperiebant, cognoscerent*).

<sup>92</sup> Sall. *Cat.* 61, 9: *ita varie per omnem exercitum laetitia, maeror, luctus atque gaudia agitabantur*.

Nel racconto della battaglia l'analisi retorica applicata a questo motivo letterario mostra una così profonda adesione ai procedimenti ecfrastici illustrati dai manuali da sollevare il problema della possibile relazione tra testo letterario e fonti tecniche. In queste circostanze è sempre difficile valutare il corretto rapporto tra letteratura e tecnologia retorica, tanto più nel caso dell'*ekphrasis* e dei *progymnasmata*: le prime sicure testimonianze di esercizi preliminari organizzati in un sistema curricolare datano, infatti, solo al I sec. d.C. (il manuale di Teone, su cui gravano però problemi di attribuzione e quindi di datazione<sup>93</sup>; i più certi riferimenti di Quintiliano<sup>94</sup>). Tuttavia, è ormai opinione condivisa dalla maggior parte degli studiosi che singoli esercizi preliminari, come elogi, etopee e aneddoti, fossero già stati definiti in età alessandrina<sup>95</sup>. Questa convinzione, avvalorata da alcune testimonianze papiracee<sup>96</sup>, è ulteriormente corroborata da precisi riscontri di tecniche e procedimenti progymnasmatici in testi letterari di III-I sec. a.C. in Grecia<sup>97</sup> più ancora che a Roma, dove la situazione appare compromessa dalla penuria di documentazione tecnica<sup>98</sup>. La propedeuticità degli esercizi

<sup>93</sup> L'identificazione di Teone con l'autore di *progymnasmata* di cui parla la *Suda* (© 206 Adler) è problematica; il *nomen Aelius* e le affinità dottrinarie con Quintiliano inducono a collocare la figura al I o al più tardi al II sec. d.C.: vd. PATILLON, *Aelius Théon*, cit., pp. VII-XVI; F. NICOLARDI, *Les témoignages papyrologique du rhéteur Aelius Théon*, in *Eirene. Studia graeca et latina* 52 (1-2), 2016, pp. 248-263; contra M. HEATH, *Theon and the History of Progymnasmata*, in *GRS* 43, 2002-2003, pp. 129-160, che pensa a epoca molto più tarda.

<sup>94</sup> Su Quintiliano e i *progymnasmata*, vd. I.H. HENDERSON, *Quintilian and the Progymnasmata*, in *Antike und Abendland* 37, 1991, 83-99; R. GRANATELLI, *M. Fabio Quintiliano Institutio oratoria II 1-10: struttura e problemi interpretativi*, in *Rhetorica* 13, 2, 1995, pp. 137-160, e, ora, NOCCHI, *Quintiliano*, cit., pp. 69-111.

<sup>95</sup> A maggior ragione se si considera che in *rhet. Alex.* 1436a 25 (IV sec. a.C.) si trova un riferimento ad esercizi utili all'apprendimento di forme e stili della scrittura detti προϋμνάσματα: cfr. M.S. CELENTANO, *Oratorical Exercises from the Rhetoric to Alexander to the Institutio oratoria: Continuity and Change*, in *Rhetorica* 29, 3, 2011, pp. 357-365; pp. 358 s.

<sup>96</sup> Vd. il materiale raccolto da TH. MORGAN, *Literate Education in the Hellenistic and Roman World*, Cambridge 1998, pp. 198-226; R. CRIBIÖRE, *Gymnastics of the Mind. Greek Education in Hellenistic and Roman Egypt*, Princeton 2001, pp. 225-230; E. AMATO, G. VENTRELLA, *L'éthopée dans la pratique scolaire et littéraire*, in E. AMATO, J. SCHAMP (éd.), *La représentation de caractères entre fiction scolaire et réalité vivante à l'époque impériale et tardive*, Salerno 2005, pp. 213-231; tra le testimonianze papiracee ed epigrafiche si segnalano *PMiVogl.* I, 20; III, 123; *PHamb.* II, 129; *PBerol. inv.* 12318, cui si aggiunge *IK* 31,70 (un'iscrizione del II sec. a.C., in cui si fa menzione di etopee ed elogi).

<sup>97</sup> La ricerca di esercizi progymnasmatici nella letteratura è ambito di indagine approfondito soprattutto da Fernández Delgado e Pordomingo con numerosi contributi ora raccolti in J.A. FERNÁNDEZ DELGADO, F. PORDOMINGO, *La Retórica escolar griega y su influencia literaria*, eds. J. UREÑA, L. MIGUÉLEZ-CAVERO, Salamanca 2017 (specialmente pp. 451 ss.); per la letteratura latina si segnala l'accertato riuso dell'etopea nelle *Heroides* di Ovidio: cfr. M. BJÖRK, *Ovid's Heroides and the Ethopoëia*, Lund 2016.

<sup>98</sup> A parte la tarda traduzione dei *Progymnasmata* di Ps. Ermogene curata da Prisciano, si segnala il capitolo dedicato agli esercizi preliminari da Quintiliano (*inst.* 1, 9; 2, 4), la sintetica presentazione del *curriculum* in Suet. *gramm.* 4, 6-7; *rhet.* 25, 8; due capitoletti *de laude* e *de comparatione* pubblicati da Halm con il titolo di *Excerpta rhetorica* (RLM pp. 585-589 Halm), il frammento *de ebria* presente nel codice *Vat. Lat.* 5216 (*Gramm.* VI, 246-247 Keil), cursori riferimenti in Sulpicio Vittore (RLM 314, 34 - 315, 5 Halm, per cui vd. R. GUTIÉRREZ GONZÁLEZ, *Sulpiciano III: los ejercicios progymnasmáticos en Sulpicio Víctor*, in *Emerita* 79, 2011, pp. 325-340) e materiale presente nell'*Ars rhetorica* di Emporio, nelle *Dictiones* di Ennodio e nelle *Etymologiae* di Isidoro (1,40; 2,4 e 10-14): per una presentazione della tradizione latina notevoli gli studi di L. PIROVANO, *L'insegnamento dei progymnasmata nell'opera di Emporio retore*, in F. GASTI, E. ROMANO (a cura di), *Retorica ed educazione delle élites nell'antica Roma*, Pavia, pp. 195-236; ID., *I progymnasmata nelle Etymologiae di Isidoro*, in L. CRISTANTE, T. MAZZOLI (a cura di), *Il calamo della memoria. Riuso di testi e mestiere letterario nella tarda antichità*, Trieste 2013, pp. 235-265; ID., *Officii oratorum (non) plena*

preliminari alla composizione dei testi in generale, senza cioè limitazione al solo apprendistato retorico, induce gli studiosi a servirsi di questa dottrina nell'interpretazione dei testi quasi che i *progymnasmata* costituiscano un'ottima chiave per entrare nel laboratorio di scrittura dell'autore. Si pone, quindi, in modo ancor più urgente di quanto accada per l'arte retorica di livello più avanzato, il problema della relazione tra tecnografia e letteratura che può essere valutata in senso bidirezionale ed è segnata da reciproche influenze. È noto, infatti, che i retori hanno tratto dalla letteratura i modelli da proporre all'imitazione degli studenti per il consolidamento delle capacità di comunicazione, ricavando dai cosiddetti 'classici' i dati necessari a illustrare i procedimenti di argomentazione e le norme di bella scrittura, così come, alla stessa stregua, gli autori hanno riusato forme e tecniche della comunicazione definite dall'insegnamento retorico per scrivere i testi. Il rapporto tra i due ambiti conosce differenti equilibri secondo il variare dei gusti letterari, delle modalità di produzione e circolazione dei testi, delle metodologie di insegnamento<sup>99</sup>, ma anche in ragione dei differenti generi letterari. Se all'epoca di Libanio (IV sec. d.C.) e ancor prima nella stagione della cosiddetta Seconda Sofistica (II-III sec. d.C.), la relazione non è più paritaria e vede la letteratura in posizione ricettiva nei confronti delle prescrizioni provenienti dalle scuole retoriche in ragione di un fenomeno culturale noto come 'retoricizzazione' delle lettere<sup>100</sup>, nel I sec. a.C., quando cioè Sallustio scrive, la situazione doveva essere però diversa o, quanto meno, caratterizzata da un rapporto sostanzialmente paritario, con la retorica che leggeva i testi per recepire le tecniche di esposizione e le norme dello stile. Nel caso della storiografia, però, l'osmosi tra i due ambiti è ancor più stretto e sbilanciato a favore della retorica, soprattutto a Roma, dove l'idea di storia, efficacemente sintetizzata da Cicerone nella celebre definizione di *opus oratorium maxime*<sup>101</sup>, insiste sulla contiguità con i codici espressivi e le tecniche espositive del discorso oratorio: l'oggetto della storia è una verità da accertare e provare, di cui convincere il pubblico anche tramite il ricorso alle parole più suadenti e ai sentimenti più vibranti<sup>102</sup>.

*materies. Emporio e la tradizione progymnasmatica latina, greca e bizantina*, in *RCCM* 58, 2, 2016, pp. 383-414 e, per la parte relativa a Quintiliano, NOCCHI, *Quintiliano*, cit., pp. 69-111.

<sup>99</sup> Interessanti riflessioni dedicate al rapporto tra letteratura e retorica, con quest'ultima che dal I sec. a.C. in poi estende gradualmente i suoi interessi oltre la ricerca dei meccanismi di persuasione oratoria assumendo su di sé il compito di indicare i principi di bella scrittura, si trovano in E. NARDUCCI, *Marco Tullio Cicerone. Dell'oratore*, Milano<sup>4</sup> 2018, pp. 44-45, il quale trae spunto dalla digressione di Antonio sulla storiografia in *Cic. de orat.* 2, 51 ss. per evidenziare come "prende letteralmente forma una nuova, più elevata concezione della retorica, che fa di essa il nucleo di una sorta di teoria generale della letteratura e dell'espressione verbale"; la questione è ora ampiamente discussa da I. PEIRANO GARRISON, *Persuasion, Rhetoric and Roman Poetry*, Cambridge 2019 (soprattutto cap. 1).

<sup>100</sup> Sul cosiddetto fenomeno della 'retoricizzazione' della letteratura, con cui si allude alla tendenza, diffusa tra gli autori di II-III sec. d.C., a riprodurre nei testi le strutture narrative, i luoghi argomentativi, i procedimenti stilistici appresi nelle scuole di retorica, tendenza cui contribuisce il successo della pratica della declamazione e dell'oratoria epidittica, vd. le lucide pagine di L. PERNOT, *La retorica dei Greci e dei Romani*, Palermo 2006, pp. 190-195.

<sup>101</sup> *Cic. leg.* 1, 5; sui rapporti tra storiografia e retorica, vd. R. NICOLAI, *La storiografia nell'educazione antica*, Pisa 1992, pp. 32-176; WOODMAN, *Rhetoric in Classical Historiography*, cit.; C. DAMON, *Rhetoric and Historiography*, in W. DOMINIĆ, J. HALL (eds.), *A Companion to Roman Rhetoric*, Oxford-Malden; A. LAIRD, *The Rhetoric of the Roman Historiography*, in A. FELDHERR (ed.), *The Cambridge Companion to the Roman Historiography*, Cambridge-New York, pp. 197-213; L. PITCHER, *Writing Ancient History*, London-New York.

<sup>102</sup> *Cic. fam.* 5, 12; *de orat.* 2, 51-64.

Per quanto riguarda specificamente la descrizione della battaglia e la sua relazione con l'*ekphrasis* progimnasmatica e l'evidenza testuale, l'insegnamento retorico a Roma ha già assorbito ai tempi dell'autore della *Rbetorica ad Herennium* e di Cicerone le riflessioni della retorica greca in materia di vivezza del racconto e dello stile, con la definizione dei contesti d'uso, degli effetti patetici e ornamentali e dei procedimenti utili a conseguire l'impressione di presenza visiva<sup>103</sup>. Sconosciuta appare ancora la tipologia testuale dell'*ekphrasis*<sup>104</sup>, mentre singoli esercizi preliminari, come la *narratio* e la *thesis*, sebbene non ancora sistemati e ordinati in un *curriculum* regolare, sono praticati nelle scuole retoriche<sup>105</sup> anche in ragione della testimonianza di Svetonio, il quale colloca già in quest'epoca i primi esercizi progimnasmatici<sup>106</sup>. Nell'incertezza e nella penuria delle fonti, che si lamenta soprattutto in ambito latino, l'unico dato certo è che nel I sec. d.C. la serie di esercizi preliminari è così ben ordinata e strutturata da presupporre una pratica ben più antica<sup>107</sup>. Tornando a Sallustio, benché in simili casi riscontri così stretti tra testo letterario e dottrina progimnasmatica abbiano indotto gli studiosi a supporre una conoscenza diretta della materia tecnica<sup>108</sup>, affermare con certezza che lo storico romano abbia costruito il suo pezzo guardando ai principi compositivi fissati nei manuali pare imprudente rispetto alle poche informazioni sullo stato della dottrina progimnasmatica a Roma nella seconda metà del I sec. a.C. Tuttavia, quand'anche non si voglia riconoscere un rapporto diretto tra tecnografia e *Bellum Catilinae*, è senza dubbio significativo il fatto che l'autore si sia accostato alla tradizione letteraria del racconto bellico cogliendo tutti gli elementi salienti che la caratterizzano e che poi sarebbero stati fissati dai retori: la meticolosità dell'esposizione e la sua organizzazione temporale, l'attenzione alla spazialità, la condivisione del punto di osservazione, l'effetto visivo enfatizzato dal ritmo patetico, dal presente storico e dagli inviti a vedere; infine, i punti topici del racconto, dalla leva dei soldati al confronto tra il destino dei vinti e la sorte dei vincitori, con notazioni di carattere materiale e psicologico. Questi elementi, se non conosciuti direttamente attraverso la codificazione retorica, potevano essere però noti a Sallustio dalla riflessione grammaticale e storiografica precedente che, come già visto, con Eratostene, Agatarchide

<sup>103</sup> *Rbet. Her.* 4, 50; 68; *Cic. part.* 20; *de orat.* 3, 205.

<sup>104</sup> Fino ai tempi di Quintiliano la nozione di *ekphrasis* è inclusa nella *narratio* (*inst.* 2, 4, 3): cfr. NOCCHI, *Quintiliano*, cit., p. 106.

<sup>105</sup> *Rbet. Her.* 1, 12-13 e *Cic. inv.* 1, 27 (per cui vd. G. CALBOLI, *Cornifici seu incerti auctoris Rbetorica ad Herennium*, voll. I-III, Berlin-Boston, II, pp. 501-502 con ampi riferimenti a L. CALBOLI MONTEFUSCO, *Cic. Inv. 1.27 and Rbet. Her. 1.12: the Question of the tertium genus narrationis*, in *Papers on Rbetoric VIII*, Roma 2006, pp. 157-177 in merito alla matrice progimnasmatica della dottrina della *narratio*); ma vd. anche *rbet. Her.* 2, 47; 3, 15; 4, 57; *Cic. de orat.* 1, 54; 154-155; *parad.* 3-5.

<sup>106</sup> *Suet. rbet.* 26, 1 (sulla presenza di insegnamento progimnasmatico a Roma già nel I sec. a.C. nella scuola, poi chiusa, di Plozio Gallo); è verosimile che le esercitazioni di cui il testo svetoniano parla si riferiscano agli esercizi preliminari descritti precedentemente in *rbet.* 25, 8 (ma vd. anche *gramm.* 4, 6-7); sugli esordi progimnasmatici a Roma vd. NOCCHI, *Quintiliano*, cit., p. 22; sulla testimonianza di Svetonio vd. *Suétone. Grammaïriens et rbéteurs*, texte établi et traduit par M.C. Vacher, Paris 1993, pp. 208-213.

<sup>107</sup> L. PERNOT, *La rhétorique de l'éloge dans le monde gréco-romain*, Paris 1993, pp. 57-58; CHIRON, *Progymnasmata*, cit., p. 13.

<sup>108</sup> Emblematiche in tal senso le numerose indagini raccolte in Fernández Delgado, PORDOMINGO, *La Retórica escolar griega*, cit. a proposito di Plutarco, Posidippo e persino Euripide, volte ad accertare la rielaborazione di materiale progimnasmatico.



di Cnido e Polibio, aveva ragionato sulla vivezza del racconto storico, sul rapporto tra verità e finzione, anche a confronto con il testo omerico, e aveva considerato il resoconto della battaglia come un esempio emblematico di evidenza narrativa. La stessa tradizione proponeva lo storico Tucidide come uno dei campioni dell'evidenza e tutto questo non poteva sfuggire alla sensibilità di Sallustio, così vicino al modello storiografico dell'ateniese, di cui, a questo punto, è lecito pensare che abbia ambito a imitare pure la *γραφικὴ ἐνάργεια*<sup>109</sup>. Con l'introduzione dei personaggi e la rappresentazione vivida dei fatti anche Sallustio riesce ad essere ugualmente pittorico e l'analisi retorica del testo, seppure non possa confermare l'ispirazione diretta alla teoria dell'*ekphrasis*, riesce a mettere in luce le tecniche espositive e i procedimenti stilistici che trasformano il racconto della battaglia di Pistoia in un autentico quadro narrativo.

A chiosa vengono in mente le parole di Cicerone: nell'*Orator*, notando l'affinità tra lo stile ornato e piacevole di alcuni sofisti e quello della storiografia, l'Arpinate segnala come quest'ultima si dilunghi in descrizioni di luoghi e battaglie, inserendo aringhe ed esortazioni suadenti al pari di quei retori che, per piacere al pubblico, intessono storielle e usano metafore vivaci e ardite disponendole come i pittori sono soliti disporre i diversi colori sulla tavolozza<sup>110</sup>. Sallustio non pare da meno e offre un perfetto esempio dell'intersezione tra storia e retorica: la sua sembra davvero l'opera di un oratore<sup>111</sup>. Granio Liciniano, un epitomatore di II o III sec., a ragione commentò: *Sallustium non ut historicum aiunt, sed ut oratorem legendum*<sup>112</sup>. Non appare dunque casuale che lo storico romano sia entrato nel canone degli autori frequentati dagli studi retorico-grammaticali, fissati nella celebre formula della *quadriga Messii*<sup>113</sup>.

<sup>109</sup> Il rapporto di imitazione-emulazione che lega Sallustio a Tucidide è ampiamente noto agli antichi e sviluppato soprattutto in relazione alla brevità espressiva: Quint. *inst.* 10, 1, 101; 2,17; Vell. Pat. 1, 55, 24; Sen. *contr.* 9, 1, 13-14; cfr. E. BERTI, *Scholasticorum studia. Seneca il Vecchio e la cultura retorica e letteraria della prima età imperiale*, Pisa 2007, pp. 251-254.

<sup>110</sup> Cic. *orat.* 65-66: *sophistarum, de quibus supra dixi, magis distinguenda similitudo videtur, qui omnes eosdem volunt flores quos adhibet orator in causis persequi. Sed hoc differunt quod, cum sit his propositum non perturbare animos, sed placare potius nec tam persuadere quam delectare, et apertius id faciunt quam nos et crebrius, concinnas magis sententias exquirunt quam probabilis, a re saepe discedunt, intexunt fabulas, verba altius transferunt eaque ita disponunt ut pictores varietatem colorum, paria paribus referunt, adversa contrarius, saepissimeque similiter extrema definiunt. Huic generi historia finitima est, in qua et narratur ornate et regio saepe aut pugna describitur; interponuntur etiam contiones et hortationes, sed in his tracta quaedam et fluens expetitur, non haec contorta et acris oratio.*

<sup>111</sup> L'attività oratoria di Sallustio è ricordata da Seneca Padre che, però, rileva come i suoi discorsi fossero lontani dalle storie per brillantezza e originali: Sen. *contr.* 3 *praef.* 8: *orationes Sallustii in honorem historiarum leguntur.*

<sup>112</sup> Gran. Licin. 36, 30-32, per cui vd. *Grani Liciniani Reliquiae*, introduzione, commento storico e traduzione di B. SCARDIGLI in collaborazione con A.R. BERARDI, Firenze 1983, pp. 122-125; nelle parole di Liciniano Sallustio è considerato come l'autore che, più di ogni altro, ha realizzato l'opera storica dal tenore oratorio che Cicerone aveva auspicato, anche se per stile il dettato sallustiano appare molto lontano da quello ciceroniano; sul giudizio pesa la presenza di parti descrittive accanto a discorsi e a invettive sui costumi del tempo (*tempora reprehendit sua et delicta carpit et contiones inserit et dat inuicem loca, montes, flumina et hoc genus alia, et culpae et comparat disserendo*); sul rapporto tra tecnica retorica e racconto storico in Sallustio, vd. M.S. CELENTANO, *La tecnica retorica e il racconto storico: il caso di Sallustio*, in P.-L. MALOSSE et al. (edd.), *Clio sous le regard d'Hermès. L'utilisation de l'histoire dans la rhétorique ancienne de l'époque hellénistique à l'Antiquité tardive*. Actes du colloque international de Montpellier (18-20 octobre 2007), Alessandria 2010, pp. 211-219; pp. 217-218.

<sup>113</sup> Cass. *inst.* 1, 15, 7 p. 45, 7-11 M.; Arusiano Messio è autore di un dizionario fraseologico che raccoglie in ordine alfabetico belle frasi tratte da Sallustio, Cicerone, Virgilio e Terenzio.

## APPENDICE

In un interessante contributo sulla ‘retorica del combattimento’ nella letteratura classica, l’autore, J. E. Lendon, mettendo a confronto gli antichi studi di tattica militare con le descrizioni di battaglie presenti nei commentari di Cesare, evidenzia la difficoltà di riusare le informazioni ivi contenute per capire il reale andamento degli scontri e nota che l’autore spesso spiega l’esito del conflitto in modo diverso da quanto si attendono oggi gli studiosi di tattica, attribuendo cioè rilievo a strategie del tutto marginali o, al contrario, trascurando aspetti forse decisivi<sup>114</sup>. Questa distanza lo porta a percepire quanto la descrizione della battaglia sia soggetta al codice culturale della civiltà che la racconta. In questo senso egli apprezza il ruolo della letteratura precedente: lo scrittore eredita dagli autori un modo di pensare e parlare della battaglia che gli serve ad organizzare le notizie in suo possesso e definisce questo insieme di schemi descrittivi ‘rhetoric of combat’<sup>115</sup>. La lettura delle pagine finali del *Bellum Catilinae* mostra come lo studio di questo luogo letterario, se accostato all’indagine dei manuali retorici, consenta di interpretare lo slogan di Lendon nel suo significato più profondo individuando nella retorica propriamente detta l’autentico filtro che permette agli autori di leggere il reale e dare senso alla propria esperienza<sup>116</sup>. L’uomo greco e quello romano hanno spesso vissuto la guerra e ne conservano un ricordo fatto di suoni, visioni terrificanti, paura e sofferenze. A chi, come Cesare e lo stesso Sallustio<sup>117</sup>, ha conosciuto i campi di battaglia e ha frequentato le scuole romane, la retorica fornisce non solo i procedimenti narrativi, ma soprattutto gli schemi di organizzazione e rappresentazione dei fatti: insomma, una lente, piuttosto che un filtro, che lascia trasparire con immediatezza gli eventi e poco importa quanto li deformi<sup>118</sup>. Sì, la lente di una macchina da presa che, come in un cinema<sup>119</sup>, riproduce con immediatezza gli eventi e avvince il lettore-spettatore<sup>120</sup>.

<sup>114</sup> J.E. LENDON, *The Rhetoric of Combat: Greek Military Theory and Roman Culture in Julius Caesar's Battle Descriptions*, in *Classical Antiquity* 18, 2, 1999, pp. 273-329; pp. 273-277.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 275.

<sup>116</sup> È un peccato che Lendon non si sia spinto a considerare le fonti retoriche nella ricostruzione delle descrizioni belliche in Cesare, soffermandosi invece sulla rielaborazione originale e in senso romano della trattatistica greca.

<sup>117</sup> Sallustio prestò servizio militare al fianco di Cesare soprattutto nella guerra civile durante la quale ricevette anche importanti incarichi militari come la fortunata spedizione contro l’isola di Cercina; partecipò alla battaglia di Tapso, dove si distinse tanto da essere nominato governatore della neonata provincia dell’Africa Nova.

<sup>118</sup> La questione della veridicità ha catturato da sempre l’attenzione degli studiosi con conseguenti accessi dibattiti sull’attendibilità delle vicende narrate, sull’influenza della propaganda politica e sulla possibilità di riusare le fonti antiche nella ricostruzione delle battaglie: l’interesse è vivace per i resoconti di Cesare: vd. Lendon, *The Rhetoric of Combat*, cit. e bibliografia ivi segnalata.

<sup>119</sup> Devo a L. SPINA, *L’energia prima del cinema: parole per vedere*, in *Dionisio* 4, 2005, pp. 197-209 l’accostamento tra gli effetti generati dall’evidenza secondo la teoria retorica antica e l’esperienza vissuta dagli spettatori al cinema.

<sup>120</sup> Concludo con un piccolo omaggio a Dante, nel settecentesimo anno della sua morte: in *Della vita, studi e costumi di Dante* l’aretino Leonardo Bruni attesta l’esistenza di una lettera, ora perduta, in cui Dante ritrasse dal vivo la battaglia di Campaldino: “Questa battaglia racconta Dante in una sua Epistola, e dice esservi stato a combattere, e disegna la forma della battaglia” (3, ed. Passerini); quanto basta a testimoniare la vitalità della catena topica fino all’età medioevale e, poi, umanistica e a evitare fraintendimenti: qualcuno, infatti, è giunto a ipotizzare un vero e proprio schizzo realizzato dal poeta, ma correttamente A. BARBERO, *Dante*, Bari 2020, p. 6 ribadisce la matrice letteraria della rappresentazione.

ABSTRACT

L'articolo esamina la descrizione della battaglia di Pistoia con cui si conclude il *Bellum Catilinae* di Sallustio (§ 56-61) per riconoscervi i meccanismi narrativi tipici dell'*ekphrasis*; l'analisi retorica noterà la vivezza del racconto fornendo spunti per riflettere sul rapporto tra la scrittura storiografica e la retorica degli esercizi preliminari (*progymnasmata*).

This paper focuses on the description of the final battle in Sallust's *Bellum Catilinae* (§ 56-61) in order to find the typical narrative techniques of the *ekphrasis*; in this way, it will be possible to explain the vividness of this description, and to reflect on the relationship between the ancient historiography and the rhetoric of the preliminary exercises (*progymnasmata*).

KEYWORDS: Sallust; description of battle; vividness; ekphrasis; progymnasmata.

Francesco Berardi  
Università degli Studi G. d'Annunzio, Chieti-Pescara  
francesco.berardi@unich.it



IL TEMA DELL'ECO NELLE *BUCOLICHE* VIRGILIANE

Indissolubilmente legata alla poesia bucolica virgiliana, l'eco è stata da sempre riconosciuta come una delle caratteristiche distintive del genere, l'espressione della sua natura più intima<sup>1</sup>. Ad autorizzare una simile considerazione sono le occorrenze del motivo nel corso dell'opera, fin dalla prima, in singolare rilievo, nel programmatico *incipit* del *liber*, ad *ecl.* 1, 5 (*formasam resonare doces Amaryllida silvas*). Sono almeno due, in realtà, le chiavi di lettura a cui il tema dell'eco si presta nelle *Bucoliche*: in primo luogo infatti esso appare a giusta ragione la rappresentazione più icastica della 'pathetic fallacy', la corrispondenza emotiva tra uomo e natura, che è uno degli aspetti più peculiari della sensibilità virgiliana. Al tempo stesso, però, l'eco allude anche, in maniera sottile, ad un discorso letterario e indica una 'discendenza' poetica, la ripresa di canti già eseguiti, che pure è una delle caratteristiche più pregnanti del nuovo genere, calato in una tradizione, ma determinato a ripensarla e ad innovarla<sup>2</sup>. Entrambe queste possibilità d'interpretazione sono offerte da Virgilio proprio nella prima, raffinata comparsa del tema, a suggerire la complessa elaborazione e le profonde implicazioni metaletterarie del dialogo con diversi generi poetici che è alla base della nuova bucolica latina.

Nel reticolo di citazioni, allusioni e richiami sotteso ai primi cinque versi dell'*ecl.* 1, infatti, il motivo dell'eco non compare solo al v. 5, in cui è vistosamente esposto, ma si annuncia già nel verso iniziale (*Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi*), con le sonorità che imitano (riecheggiano, appunto) il suono del flauto pastorale grazie all'abile gioco degli accenti e delle allitterazioni, con la successione ripetuta delle *t* e delle *u*<sup>3</sup>, di cui solo la prima in sillaba accentata, per rendere la delicatezza della *tenuis*

<sup>1</sup> M. DESPORT, *L'écho de la nature et de la poésie dans les Éclogues de Virgile*, in *REA* 43, 1941, p. 270, definiva addirittura la bucolica "une poésie à écho". Sull'importanza del tema nella bucolica virgiliana cfr. anche M. DESPORT, *L'incantation virgilienne*, Bordeaux 1952, pp. 63-91; P. DAMON, *Modes of analogy in ancient and medieval verse*, in *CPh* 15, 1961, pp. 281-290; T.G. ROSENMEYER, *The Green Cabinet. Theocritus and the European Pastoral Lyric*, Berkeley 1969, pp. 148-50; A.J. BOYLE, *Virgil's pastoral echo*, in *Ramus* 6, 1977, pp. 121-31; B.W. BREED, *Pastoral Inscriptions: Reading and Writing Virgil's Eclogues*, London 2006, pp. 74-116; T. SAUNDERS, *Bucolic Ecology. Virgil's Eclogues and the Environmental Literary Tradition*, London 2008, pp. 82-84, 87-90 e 133-34; J.H. HENKEL, *Writing Poems on Trees: Genre and Metapoetics in Virgil's Eclogues and Georgics*. Ph. Diss., Chapel Hill 2009, pp. 150-52; W. FITZGERALD, *Resonance: the sonic environment of Virgil's Eclogues*, in *Dictynna* 13, 2016, URL: <http://dictynna.revues.org/1292>; G.C. PARASKEVIOTIS, *The Echo in Vergilian Pastoral*, in *AC* 85, 2016, pp. 45-64; PARASKEVIOTIS, *The Echo in Propertius 1.18*, in *AClass* 60, 2017, pp. 145-161.

<sup>2</sup> Anche Teocrito, pur dando di fatto inizio al genere bucolico, aveva tenuto a presentarlo nel canto di Tirsi dell'*id.* 1 come inserito in una tradizione preesistente: cfr. BREED, *Pastoral Inscriptions*, cit., p. 97. Sul tema dell'eco in *ecl.* 1, 5 cfr. BREED, *Pastoral Inscriptions*, cit., pp. 95-101.

<sup>3</sup> Analogamente nei versi iniziali di Theocr. 1 l'imitazione del suono ὄδῦ del flauto si ottiene con le ripetizioni di *t* e *v* (R. HUNTER, *Theocritus. A selection: Idylls 1, 3, 4, 6, 7, 10, 11 and 13*, Cambridge 1999, a vv. 1-11, p. 69).

*avena*<sup>4</sup>. Ma l'eco nel v. 1 è anche nell'allusione al ritmo, alle sonorità e all'*ᾠδή* del verso iniziale del primo idillio teocriteo<sup>5</sup>, che dunque è evocato ad un duplice livello: quello fonico, con il riflesso di un suono, che si prolunga anche nelle sonorità del v. 2, ancora con le *t* e le *u*, ma anche con le nasali (*silvestrem tenui musam meditaris avena*), e quello letterario, con l'imitazione di un modello fondamentale. Poi, dopo il brusco stacco dei vv. 3-4, in cui l'accento si sposta sul dramma degli esuli e a livello poetico è mostrato l'aspetto innovativo della bucolica virgiliana<sup>6</sup>, la seconda metà del v. 4 (*tu, Tityre, lentus in umbra*) riprende la musica del flauto, riportandoci al mondo teocriteo di Tityro<sup>7</sup>, e infine al v. 5 l'eco è descritta esplicitamente con il *resonare* delle *silvae*<sup>8</sup> ed è riprodotta anche con nuovi effetti sonori di ripetizione (la musicalità delle liquide e delle *i* in *Amaryllida silvas*). L'accordo dell'uomo con l'ambiente e la capacità del canto di coinvolgere la natura si riassumono in *doces*, che fa di Tityro quasi un poeta orfico, capace di piegare alberi e selve alla sua arte<sup>9</sup>. Qui però il termine di confronto non è più Teocrito: il poeta greco, infatti, nella sua bucolica non ha l'eco e non ha neppure i boschi, che si rivelano fin d'ora una specificità virgiliana<sup>10</sup>. Termine di confronto è piuttosto Lucrezio, già evocato al v. 1 con l'espressione *sub tegmine fagi*, allusiva a *sub tegmine caeli* di Lucr. 2, 663, e al v. 2, con *silvestrem musam*, che cita Lucr. 4, 589 (*fistula silvestrem ne cesset fundere musam*). Anche con il poeta epicureo Virgilio istituisce un confronto all'insegna della differenza, poiché laddove Lucrezio fa risalire all'imitazione della natura l'invenzione della musica, Virgilio, invertendo i termini, fa riprodurre alla natura il canto umano, che essa 'impara', nello spirito della poesia bucolica<sup>11</sup>.

A colpire è poi il tema del canto di Tityro, che è erotico e che dunque introduce un elemento inatteso entro il motivo dell'eco. Certo, l'amore è una componente importante del mondo bucolico, insieme al dolore, che già in Teocrito dà origine al canto pastorale con i *Δάφνιδος ἄλγεα* celebrati da Tirsi nell'*id.* 1<sup>12</sup>, e poiché spesso

<sup>4</sup> Cfr. A. CUCCHIARELLI, *Publio Virgilio Marone, Le Bucoliche*. Introduzione e commento di Andrea Cucchiarelli. Traduzione di Alfonso Traina, Roma 2012, ad *ec.* 1, 1, p. 136.

<sup>5</sup> Cfr. Theocr. 1, 1-3: Ἀδὺ τι τὸ ψιθύρισμα καὶ ἅ πτύς αἰπόλε τήνα / ἅ ποτὶ ταῖς παραῖσι μελίσσεται. ἄδὺ δὲ καὶ τὴ / συρίσδες. Sul concetto di ἄδὺ nella poetica teocritea cfr. HUNTER, *Theocritus*, cit., pp. 60 e 70, e BREED, *Pastoral Inscriptions*, cit., pp. 111-112.

<sup>6</sup> Su Melibee come simbolo della nuova poetica, opposta al distacco teocriteo e focalizzata sull'espressione 'soggettiva' delle emozioni dei personaggi e sulla partecipazione emotiva ad esse da parte del poeta e, per suo tramite, del lettore, cfr. P. GAGLIARDI, *Il programma poetico delle Bucoliche virgiliane: un'analisi di ec. 1, 1-5*, in *MH* 75, 2018, pp. 140-154.

<sup>7</sup> Su Tityro come figura 'teocritea' cfr. GAGLIARDI, *Il programma*, cit., *passim*. Le numerose differenze tra Tityro e Melibee sono sintetizzate e studiate da C. PERKELL, *On ec. 1, 79-83*, in *TAPhA* 120, 1990, pp. 172-175 e 178.

<sup>8</sup> L'espressione *formasam Amaryllida* evoca ὃ χαρίεσσ' Ἀμαρυλλί di Theocr. 3, 6 e 4, 38 e dunque in un certo senso fa 'risuonare' la citazione teocritea: il verbo *resonare* e l'idea dell'eco assumono dunque anche questo significato: cfr. BREED, *Pastoral Inscriptions*, cit., p. 99.

<sup>9</sup> Cfr. R. COLEMAN, *Virgil, Eclogues*, edited by R. Coleman, Cambridge 2001<sup>8</sup>, ad *loc.*, p. 73.

<sup>10</sup> Sul valore simbolico e metapoetico delle *silvae* nelle *Bucoliche*, come elemento per marcare l'originalità rispetto a Teocrito, cfr. E.A. SCHMIDT, *Poetische Reflexion. Vergils Bukolik*, München 1972, pp. 243-244; M. LIPKA, *Language in Vergil's Eclogues*, Berlin-New York 2001, pp. 30-31; 59; 67 e 124, che ipotizza un influsso lucreziano; cfr. altresì W.V. CLAUSEN, *Virgil, Eclogues*, with an introduction and Commentary by W.V. Clausen, Oxford 1994, p. XXVI; CUCCHIARELLI, *Le Bucoliche*, cit., p. 139.

<sup>11</sup> Cfr. BREED, *Pastoral Inscriptions*, cit., p. 99.

<sup>12</sup> Sui dolori di Dafni come elemento fondante del genere cfr. HUNTER, *Theocritus*, cit., p. 75; BREED, *Pastoral Inscriptions*, cit., pp. 112 e 118.

le sofferenze dei personaggi sono di natura erotica, appare normale che essi le affidino ai loro versi e le condividano con i boschi e con i monti. Si ha però l'impressione che su questo tema converga una serie di elementi di natura e di provenienza diverse, che meritano di essere esaminati singolarmente, giacché Virgilio, pur presentandoli collegati, non li ricava da una tradizione univoca.

#### LA TRADIZIONE BUCOLICA GRECA

Si è sempre notato che in Teocrito il motivo dell'eco non ha spazio<sup>13</sup> e che la 'pathetic fallacy' si esprime con il pianto della natura per i dolori umani, e in particolare per quelli di Dafni, che in quanto figura semidivina, ha con essa un rapporto unico e ne incarna in qualche modo lo spirito profondo<sup>14</sup>. Il solo elemento che negli idilli teocritei potrebbe avvicinarsi all'eco è il ritornello, che tuttavia non è sempre presente, e soprattutto non è finalizzato a questo scopo, bensì a dare un'aura popolareggiante ai testi, data la sua derivazione dalla poesia folclorica<sup>15</sup>. Il ritornello, sia pure impiegato in altro senso e in altri contesti, rappresenterà comunque un motivo di collegamento a Teocrito per i suoi continuatori, presso i quali l'eco fa la sua comparsa.

È infatti nell'*Adonidis Epitaphium* che il motivo diventa centrale, prendendo spunto dai versi intercalari di Theocr. 1, modello principale del componimento, ma fondandosi soprattutto sulle ripetizioni insite nel rituale in onore di Adone e nel lamento funebre in senso ampio<sup>16</sup>. Così l'autore fa dell'annuncio della morte del giovane amante di Afrodite, amplificato e reiterato da tutta la natura<sup>17</sup>, l'elemento fondamentale del suo compianto, entro cui l'eco, addirittura personificata a v. 38, ha una notevole centralità e diventa l'espressione e il simbolo della condivisione del dolore da parte di tutta la natura<sup>18</sup>.

<sup>13</sup> Cfr. ROSENMEYER, *The Green Cabinet*, cit., pp. 148-150.

<sup>14</sup> Sull'origine della figura di Dafni si è molto discusso. C'è chi lo ha visto come un tipo divino orientale, assimilabile agli dei della vegetazione che muoiono annualmente, come Tammuz-Dumuzi, Baal, Osiride e soprattutto Adone (cfr. W. BERG, *Early Virgil*, London-New York 1974, pp. 12-22; *contra*, D.M. HALPERIN, *The Forebears of Daphnis*, in *TAPhA* 113, 1983, p. 186), chi lo ha indicato come il simbolo dell'inverno che muore al sopraggiungere della primavera (K.F. HERMANN, *Disputatio de Daphnide Theocriti*, Göttingen 1853, pp. 19-24), o viceversa come una rappresentazione del ciclo annuale della vegetazione, nella scia di Adone (secondo l'interpretazione di Frazer, su cui cfr. HALPERIN, *The Forebears*, cit., p. 185 e n. 9, con bibliografia), o ancora come l'incarnazione della poesia bucolica, intesa come aspirazione all'armonia universale tra uomini, dei e natura, destinata però a cedere alla dura necessità della morte (C. SEGAL, *Poetry and Myth in Ancient Pastoral. Essays on Theocritus and Virgil*, Princeton 1981, pp. 16-17). L'ultimo, completo lavoro su Dafni è quello di W. SCHOLL, *Der Daphnis-Mythos und seine Entwicklung: von den Anfängen bis zu Vergils vierter Ekloge*. Spudasmata, Hildesheim-Zürich-New York 2014.

<sup>15</sup> Sui versi intercalari dell'*id.* 1 cfr. HUNTER, *Theocritus*, cit., a v. 6, p. 86.

<sup>16</sup> Sull'importanza fondamentale delle ripetizioni nel lamento funebre, evidentemente riflesse nel rituale per Adone, come mostra anche Saffo, fr. 140 V., cfr. E. DE MARTINO, *Morte e pianto rituale*, Torino 2000<sup>3</sup>, pp. 84-85.

<sup>17</sup> Cfr. ἀπόλετο καλὸς Ἄδωνις (vv. 1, 5, 37, 38, 63, 67).

<sup>18</sup> Come Dafni, anche Adone sembra appartenere a quelle divinità orientali fortemente legate alla natura, e sicuramente il poeta ha giocato molto su questa vicinanza nel proporre la morte di Dafni come modello per il suo componimento. Sul rapporto tra Dafni e Adone cfr. HERMANN, *Disputatio*, cit., pp. 19-24; SEGAL, *Poetry*, cit., pp. 66-72; HALPERIN, *The Forebears*, cit., p. 185; HUNTER, *Theocritus*, cit., p. 68; H. P. MÜLLER, *Daphnis – ein Doppelgänger des Gottes Adon*, in *ZDPV* 116, 2000, pp. 26-28.

Mancano ovviamente in questa trattazione dell'eco le connotazioni erotiche: se è vero, infatti, che tutto il componimento è attraversato da un languido erotismo e da una costante e sottesa ambiguità tra amore e morte, che piacerà molto agli elegiaci latini<sup>19</sup>, è pur vero che questo non riguarda l'eco, la cui connessione, anche per l'associazione alla prassi del lamento rituale, è solo con la morte. Ciò che Afrodite, e prima di lei il poeta, gridano è solo il dolore, e ad esso rispondono gli Amori e tutto il paesaggio circostante.

Ancora meno un rapporto dell'eco con un tema erotico si giustificerebbe nel *Bionis Epitaphium*, che riprende dall'*AE* le ripetizioni e i riecheggiamenti, ma solo entro un'imitazione a tratti pedissequa del poemetto bioneo e di una sua amplificazione non sempre misurata, che sono le caratteristiche di questo componimento. Nel testo per giunta il tema (il compianto di un poeta per un altro poeta) non offre appigli per l'inserzione di spunti erotici, e dunque anche qui l'eco rappresenta solo la risposta della natura al dolore umano, enfatizzata per esaltare la grandezza del poeta scomparso.

#### L'ECO NELLE *BUCOLICHE*: LE OCCORRENZE GENERICHE

Se dunque da Teocrito viene a Virgilio il pianto della natura per le sofferenze umane (che però il poeta latino estende e generalizza, laddove il suo modello lo riferisce solo alla morte eccezionale di Dafni), e da Bione l'enfasi sulla ripetizione, motivata dalla riproduzione di un grido rituale, non è dalla tradizione greca che egli deriva il tema dell'eco connesso ad un canto d'amore. Eppure, è proprio quest'associazione che si presenta nel programmatico *incipit* dell'*ecl.* 1 (e dell'intero *liber*), e con questa collocazione il poeta le attribuisce un risalto che non deve sfuggire. Se si esaminano le occorrenze dell'eco nelle *Bucoliche*, ci si accorge della duplice prospettiva da cui il motivo è presentato, come generica risposta della natura ai sentimenti lieti o tristi degli uomini o, in un'ottica più specifica, come espressione di sollecita condivisione della passione dell'innamorato, che si rivolge all'ambiente circostante per confidargliela e trovarvi sfogo. Questa seconda tipologia è anzi addirittura più rappresentata della prima nell'opera virgiliana e, anche ammettendo che ne sia una derivazione, fondata sulla certezza, da parte dell'amante, della comprensione e della risposta della natura al suo canto, vanno riconosciuti in essa dei tratti caratterizzanti che la distinguono dall'altra.

L'eco come generico riflesso nella natura dei sentimenti espressi dai pastori, inteso come segno dell'intimo rapporto di comprensione e condivisione tra uomo e ambiente, non ricorre nelle ecloghe così spesso come ci si potrebbe aspettare: compare però – significativamente – in due punti chiave del libro, e cioè le ecloghe conclusive delle due metà, la 5 e la 10. Nell'*ecl.* 5 l'eco è presente sia nel canto di Mopso, sia in quello di Menalca, con valenze e finalità molto diverse, legate al carattere dei due

<sup>19</sup> Questi aspetti saranno pienamente colti e valorizzati da Properzio nella sua unica menzione esplicita del mito di Adone a 2, 13, 53-56: sulle riprese in questo brano di versi di Bione in senso erotico cfr. M. FANTUZZI, R. HUNTER, *Tradition and Innovation in Hellenistic Poetry*, Cambridge 2004, p. 187, e T.D. PAPANGHELIS, *Propertius: a Hellenistic Poet on Love and Death*, Cambridge 1987, p. 65. Anche *Ov. amor.* 3, 9 alluderà spesso all'*AE* in un fitto dialogo con la poesia di Tibullo, alla cui morte è dedicata l'elegia, e di Properzio: sulla presenza del poemetto di Bione in questo testo cfr. J.D. REED, *Bion of Smyrna, The Fragments and the Adonis*, Cambridge 1997, pp. 261-263.



brani. Il primo, infatti, nella scia dell'*id.* 1 di Teocrito, si presenta come la continuazione del racconto della morte di Dafni, e dunque l'accenno all'eco a v. 28<sup>20</sup> non trova riscontro nella scena analoga di Theocr. 1, 66-142, se non nel dettaglio del pianto dei leoni, che però il poeta greco riferisce direttamente (v. 72), laddove Mopso ne fa l'oggetto del racconto di monti e selve. Un possibile precedente di quest'eco dolente si può ravvisare invece, ma nei termini generici di un richiamo, non certo di un'imitazione, solo nell'amplificazione del motivo compiuta nell'*AE*. Per evitare di ripetere pedissequamente il τόπος, Virgilio modifica però elegantemente questi spunti: invertendo i termini, dà infatti ai monti e alle selve un ruolo attivo e ne fa i narratori del pianto dei leoni: in tal modo non solo allude ad una natura viva e partecipe, che parla e si stupisce, ma amplifica al tempo stesso l'eccezionalità dell'evento, tanto grande da aver colpito persino gli elementi inanimati del paesaggio, lasciando in essi un ricordo che diventa leggenda e continua ad essere raccontato nel tempo.

Invece il canto di Menalca, con ogni probabilità originale creazione virgiliana<sup>21</sup>, si pone in un rapporto assai più libero con la tradizione bucolica greca, i cui spunti sono rielaborati con esiti inattesi: tra essi, il tema dell'eco (vv. 62-64)<sup>22</sup> non solo è trattato più ampiamente rispetto al canto di Mopso, ma soprattutto è inquadrato in un'ottica diversa, giacché, in modo del tutto insolito, è deputato ad esprimere non il dolore, ma la gioia della natura per la divinizzazione di Dafni, foriera di benedizioni per i pastori suoi devoti. Così entro questo canto, che volutamente si pone un passo avanti rispetto ai modelli<sup>23</sup>, anche l'eco, divenuta elemento rappresentativo della nuova bucolica, assume tratti originali, e il poeta tiene a sottolineare questa novità accompagnando la descrizione con gli effetti fonici della ripetizione. Notevoli appaiono infatti sia la triplice anafora di *ipsi ... ipsae ... ipsa*, che amplifica l'annuncio e gli dà un respiro universale, sia la *geminatio* enantiometrica *deus, deus*, che dà la concreta sensazione di una voce che svanisce<sup>24</sup> e richiama il lucreziano *deus ille fuit, deus, inclute Memmi* (5, 8)<sup>25</sup>.

Specularmente a questa bella occorrenza il tema dell'eco appare, sia pure in maniera più cursoria, ad *ecl.* 10, 8 (*non canimus surdis, respondent omnia silvae*), nel componimento

<sup>20</sup> *Daphni, tuum Poenos iam ingenuisse leones / interitum montesque feri silvaeque locuntur* (vv. 27-28).

<sup>21</sup> Cfr. MÜLLER, *Daphnis*, cit., pp. 26-27, 30 e 32; E. KARAKASIS, *Song Exchange in Roman Pastoral*, Berlin-New York 2011, p. 168.

<sup>22</sup> *Ipsi laetitia voces ad sidera iactant / intonsi montes, ipsae iam carmina rupes, / ipsa sonant arbusta: 'deus, deus ille, Menalca'*.

<sup>23</sup> Anche sul piano simbolico il canto di Menalca sottolinea la sua novità, proseguendo idealmente la narrazione teocritea, che si fermava alla morte di Dafni, e quella di Mopso, che, senza uscire da quel solco, si limitava a descrivere le reazioni della natura all'evento.

<sup>24</sup> In un'altra occasione, ad *ecl.* 3, 79, Virgilio impiega lo stesso procedimento per un analogo effetto di eco: *et longum formose, vale, inquit' Iolla*. Qui il contesto è erotico, ma non rientra nella tipologia dell'amante solo nella natura (è un canto nel canto non meglio contestualizzato) e vale solo come saggio del virtuosismo metrico nel rendere con la ripetizione atona della parola la sensazione della voce che si spegne. Il procedimento, che è in realtà callimacheo (cfr. *l'epigr.* 28, 5-6 Pf.: *Λυσανίη σὺ δὲ ναίχι καλὸς καλός, ἀλλὰ πρὶν εἰπεῖν / τοῦτο σαφῶς Ἠχώ φησί τις: 'ἄλλος ἔχει'*), torna ancora ad *ecl.* 6, 43-44 in quel vero e proprio pezzo di bravura che è l'accenno al mito di Ila, entro il quale verosimilmente il tema dell'eco aveva un ruolo importante. Ma su questo distico dell'*ecl.* 6 dovremo tornare più avanti.

<sup>25</sup> In realtà i due passi non sono tecnicamente assimilabili perché in quello lucreziano la ripetizione avviene a distanza e la sequenza ritmica è invertita: cfr. A. MARCHETTA, *Due studi sulle Bucoliche di Virgilio*, Roma 1994, p. 61.

che rappresenta la sintesi finale delle *Bucoliche*. Anche qui la presenza del tema potrebbe essere motivata, sia pure indirettamente, dalla figura di Dafni, evocata in Gallo, protagonista del componimento, con le sue sofferenze d'amore e la sua morte metaforica<sup>26</sup>: esso però non ricorre entro l'imitazione teocritea dei vv. 9-30, in cui appunto Gallo è presentato come Dafni morente, ma nei versi iniziali, pronunciati a mo' di introduzione dal narratore, che sembra perciò voler tenere staccato il motivo dalla finzione. Si tratta anche in questo caso di un'occorrenza ampia e generica del motivo dell'eco, perché, se è vero che va riferita agli *ἔρωτικὰ παθήματα* di Gallo, che il poeta invita Aretusa a cantare (*incipit: sollicitos Galli dicamus amores*, v. 6), è pur vero che l'affermazione, al v. 8, della risposta della natura ha un carattere generale, garantito da *omnia*: nello spirito più autentico del mondo bucolico il narratore sa cioè che la natura risponde a tutte le sollecitazioni degli uomini, e con questa consapevolezza le affida i dolori dell'amico, come d'altronde farà più avanti Gallo stesso all'interno del suo monologo. La presenza dell'eco ha qui a mio avviso una motivazione precisa: nell'ecloga che chiude e in qualche modo sintetizza la poesia bucolica virgiliana devono trovare spazio gli elementi più importanti che l'hanno caratterizzata (il rapporto con Teocrito e i suoi continuatori, ma anche con l'elegia latina; l'Arcadia; l'amore; il *locus amoenus*), e tra questi anche l'eco, evocata perciò volutamente nella sua genericità, pur in un testo dal tema dichiaratamente erotico. In realtà nell'ecloga il tema comparirà ancora e sarà Gallo stesso a richiamarlo nelle sue parole, mentre ai vv. 13-15<sup>27</sup> il rapporto tra uomo e natura troverà accenti teocritei nell'imitazione di Theocr. 1, 71-75, fuso con l'*AE*, nell'immagine delle piante e perfino delle rocce che piangono per Gallo<sup>28</sup>. Ma il distacco della prima occorrenza del tema, a v. 8, da questo contesto, reso esplicito dalla collocazione esterna al racconto, chiarisce, a mio avviso, l'intenzione del poeta di darle un carattere di genericità. Ciò vale a sottolinearne l'appartenenza al mondo bucolico *tout court* e a distinguerla dalla caratterizzazione dell'eco in senso erotico, pure proposta più volte nel corso dell'opera e qui particolarmente prevedibile, ma recuperata in questo senso solo all'interno della finzione, nelle parole di Gallo. Si tratta in verità a v. 8 solo di un accenno, per richiamare la grande importanza che il motivo ha avuto nel corso del *liber*, ma anche per inserirlo nel complesso discorso di poetica sviluppato nell'ecloga. Ma prima di esaminarlo nell'*eccl.* 10, è opportuno seguire il motivo dell'eco in senso erotico nelle occorrenze delle ecloghe precedenti.

#### OCCORRENZE PARTICOLARI DEL MOTIVO DELL'ECO

L'eco come risposta della natura agli sfoghi dell'amante, felice o afflitto, non è – abbiamo visto – nella bucolica greca. Eppure, Virgilio lo presenta programmaticamente fin dall'inizio come uno degli elementi costitutivi della sua poesia nell'immagine del pastore che canta della sua amata ai boschi, anche se nei componimenti

<sup>26</sup> Sulla differenza concettuale tra i *Δάφνιδος ἄλγεα* di Theocr. 1 e i *solliciti amores* di Gallo cfr. BREED, *Pastoral Inscriptions*, cit., p. 121.

<sup>27</sup> *Illum etiam lauri, etiam flevire myricae, / pinifer illum etiam sola sub rupe iacentem / Maenalus et gelidi flevierunt saxa Lycæi.*

<sup>28</sup> Cfr. *AE* 31-34, ma anche Theocr. 7, 73-75.

successivi questa situazione torna sempre per l'innamorato infelice, che pur sapendo di non poter essere udito dall'amato, parla di lui (o di lei, o anche, idealmente, con lui o con lei) nella solitudine della natura. In questi termini il tema compare fin dalla stessa ecloga iniziale, non solo per Titiro che canta di Amarillide alle selve, ma anche ai vv. 36-39<sup>29</sup>, in cui Melibeo ricorda come fosse Amarillide ad affidare alla natura la sua nostalgia per Titiro lontano, al tempo della relazione di lui con Galatea. Al richiamo dell'innamorata gli alberi rispondono ripetendo il nome di Titiro e dunque mostrando il vuoto che la sua assenza crea in tutto l'ambiente circostante. In questa tipica scena di 'pathetic fallacy' Virgilio tiene a caratterizzare l'eco anche dal punto di vista fonico, oltre che verbale, proponendo lo stesso schema di *eccl.* 5, 62-64, con la triplice anafora di *ipsae ... ipsi ... ipsa*, che contribuisce a dare un'anima alla natura e a presentarla sollecita e commossa alle sofferenze umane.

Il caso di Amarillide resta isolato nelle *Bucoliche* per la presenza anomala di una protagonista femminile, e allo stesso modo *sui generis* sono le due occorrenze dell'eco nell'*eccl.* 6, anch'esse legate a temi erotici, ma particolari in quanto inserite nel racconto di Sileno, un canto nel canto che complica la struttura già difficile dell'ecloga. La prima, nella narrazione del mito di Ila (vv. 43-44<sup>30</sup>), è l'espressione dell'angoscia dei compagni per la scomparsa del fanciullo, amasio di Ercole (e infatti dietro il riferimento collettivo agli Argonauti dobbiamo immaginare soprattutto la sofferenza erotica dell'eroe); l'altra, nel finale dell'ecloga (vv. 82-84<sup>31</sup>) è unica nelle *Bucoliche* sia per l'ambientazione lungo le rive di un fiume, sia perché autore del canto, riecheggiato dagli allori, è un dio (anche in questo caso sullo sfondo rimane un sottinteso erotico, giacché la collocazione lungo l'Eurota fa sospettare che tema del canto di Apollo sia la vicenda dolorosa di Giacinto, mentre la menzione degli allori potrebbe alludere a Dafne<sup>32</sup>). Da diversi indizi sembra possibile che entrambe queste occorrenze dell'eco possano avere a che fare con la poesia di Gallo: per i vv. 43-44 un'indicazione in tal senso sembra venire da Prop. 1, 20, incentrata sullo stesso mito di Ila e dedicata ad un Gallo che potrebbe essere il poeta<sup>33</sup>, ma soprattutto segnata – pare – da una rav-

<sup>29</sup> *Mirabar quid maesta deos, Amarylli, vocares / [...] / Tityrus hinc aberat. Ipsi te, Tityre, pinus, / ipsi te fontes, ipsa haec arbusta vocabant.*

<sup>30</sup> *His adiungit Hylan nautae quo fonte relictum / clamassent, ut litus "Hyla, Hyla" omne sonaret.*

<sup>31</sup> *Omnia quae Phoebus quondam meditante beatus / audiit Eurotas iussitque ediscere lauros / ille canit, pulsae referunt ad sidera valles.*

<sup>32</sup> Il riferimento a Giacinto era notato già dai commentatori antichi: cfr. Serv. Dan. ad *eccl.* 6, 83. Per il possibile rimando a Dafne cfr. P.E. KNOX, *In Pursuit of Daphne*, in *TAPhA* 120, 1990, pp. 183-202.

<sup>33</sup> Sostengono l'identificazione del Gallo di 1, 20 con il poeta H. TRÄNKLE, *Die Sprachkunst des Propertius und die Tradition der lateinischen Dichtersprache*, Wiesbaden 1960, p. 23; J. BRAMBLE, *Cui non dicitur Hylas?*, in T. WOODMAN, D. WEST (edd.), *Quality and Pleasure in Latin Poetry*, Cambridge 1974, pp. 81-93; D.F. KENNEDY, *Gallus and the Culex*, in *CQ* 32, 1982, pp. 377-380; F. CAIRNS, *Propertius 1. 4 and 1. 5 and the 'Gallus' of the Monobiblos*, in F. CAIRNS (ed.), *Papers of the Liverpool Latin Seminar*, 4, Liverpool 1983, pp. 83-84. Di parere contrario sono R. SYME, *History in Ovid*, Oxford 1978, pp. 99-103, e P. FEDELI, *Sesto Propertio, Il primo libro delle elegie*, introduzione, testo critico e commento a cura di Paolo Fedeli, Firenze 1980, pp. 235-236. Secondo D. PETRAIN, *Hylas and silva: Etymological Wordplay in Propertius 1.20*, in *HSCPb* 100, 2000, p. 414, l'identificazione è possibile sulla base di Theocr. 13, anch'esso incentrato sul mito di Ila: come l'idillio è dedicato ad un amico e poeta, così anche l'elegia properziana sarebbe rivolta a Gallo in questa duplice veste.

vicinata imitazione galliana<sup>34</sup>; per i vv. 82-84 non può sfuggire l'affinità di situazione con il finale del poemetto di Orfeo nelle *Georgiche*, tenacemente, benché oscuramente, legato a Gallo, in cui pure sono le rive di un fiume a ripetere il canto d'amore dell'infelice poeta (*geo.* 4, 523-527)<sup>35</sup>.

Non solo. Il rapporto che sembra potersi intravedere tra queste due singolari trattazioni dell'eco e la poesia di Gallo è avvalorato dal risalto che questo poeta riceve nell'ecloga, esplicitamente ai vv. 64-73, in cui compare eccezionalmente come personaggio<sup>36</sup>, ma – benché in modo meno chiaro – anche nel resto del componimento, o perlomeno nella sezione dedicata ai miti (vv. 41-81), tutta intrisa di gusto neoterico (basti citare la menzione della *Io* di Calvo ai vv. 47 e 52) e incentrata su vicende di amore infelice e metamorfosi, in uno spirito non lontano da quello degli Ἐρωτικὰ παθήματα di Partenio di Nicea, e – verosimilmente – dagli interessi di Gallo, a cui quell'operetta era dedicata<sup>37</sup>. Tutto questo contribuisce forse a spiegare le particolarità delle occorrenze dell'eco nell'*eccl.* 6, che sono le meno legate all'ambito bucolico (come lo è d'altronde l'intera ecloga, da sempre sentita come la più estranea a quel mondo, insieme alla 4), e rivelano un'origine colta da un raffinato ed esibito callimachismo. Di grande importanza mi sembra l'indizio che ne deriva della possibilità che Gallo avesse trattato dell'eco nella sua poesia, giacché questo potrebbe ricondurre anche la presenza del tema nelle ecloghe entro il dialogo di Virgilio con quella produzione, ampiamente condotto per tutto il *liber*.

#### L'ECO E L'AMANTE INFELICE

Le altre occorrenze dell'eco nelle *Bucoliche* sono tutte legate all'immagine dell'amante infelice che effonde il suo lamento ai monti e ai boschi solitari nell'*eccl.* 2 e nella 8, vale a dire le ecloghe più 'elegiache' per il tono, le situazioni e lo stile<sup>38</sup>. Così è per Coridone, che vanamente rivolge *montibus et silvis* le sue sofferenze per l'amore non ricambiato di Alessi<sup>39</sup>, e così è per il pastore votato al suicidio della prima metà

<sup>34</sup> L'influsso di Gallo su Prop. 1, 20 è generalmente riconosciuto: cfr. J.P. BOUCHER, *Caius Cornelius Gallus*, Paris 1966, p. 75; M. HUBBARD, *Propertius*, London 1974, p. 40; D.O. ROSS, *Background to Augustan Poetry: Gallus, Elegy and Rome*, Cambridge 1975, pp. 78-79; MARCHETTA, *Due studi*, cit., p. 63, nota 92; LIPKA, *Language*, cit., p. 97; F. CAIRNS, *Sextus Propertius. The Augustan Elegist*, Cambridge 2006, pp. 219-249.

<sup>35</sup> *Tum quoque marmorea caput a cervice revulsus / gurgite cum medio portans Oeagrius Hebrus / volveret, Eurydicen vox ipsa et frigida lingua, / a miseram Eurydicen anima fugiente vocabat: / Eurydicen toto referebant flumine ripae.*

<sup>36</sup> Gallo è l'unico contemporaneo di Virgilio che agisce e si muove nello scenario bucolico, per il resto popolato solo dalle figure letterarie dei pastori: i personaggi reali (Ottaviano, forse, nell'*eccl.* 1 e poi Pollione nella 3 e nella 8 e Varo nella 6 e nella 9) sono infatti solo destinatari di elogi e apostrofi, ma non diventano mai parte della finzione. Fondamentale innovazione poetica virgiliana è per B. SNELL, *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, trad. it., Torino 2002<sup>2</sup>, p. 390, proprio l'introduzione di personaggi contemporanei nell'ambiente mitico e idealizzato dell'Arcadia letteraria.

<sup>37</sup> La diffusa presenza di questo gusto indusse addirittura F. SKUTSCH, *Aus Vergils Frühzeit*, Leipzig 1901, e F. SKUTSCH, *Gallus und Vergil*, Leipzig 1906a sospettare che l'intera rassegna mitologica dell'ecloga sia un elenco delle vicende trattate da Gallo nella sua produzione.

<sup>38</sup> Su di esse cfr. P. GAGLIARDI, *Le ecloghe 'elegiache' di Virgilio*, in *QUCC* 107, 2014, pp. 159-171.

<sup>39</sup> *Tantum inter densas, umbrosa cacumina, fagos / adsidue veniebat. ibi haec incondita solus / montibus et silvis studio iactabat inani* (vv. 3-5).

dell'*ecl.* 8, che confida nella comprensione e nella solidarietà dei boschi arcadi, testimoni del tradimento di Nisa<sup>40</sup>. Così sarà anche per il Gallo afflitto dell'*ecl.* 10, che ai vv. 31-34<sup>41</sup> consegna agli Arcadi il canto del suo dolore, perché lo ripetano ai loro monti, attribuendo a quei cantori una pratica analoga a quella attuata dal pastore dell'*ecl.* 8, ma infine dà voce egli stesso ai suoi sentimenti. Nell'ultima ecloga in realtà il discorso è reso più complesso non solo dal gesto metapoetico di trasformare il proprio dolore in materia del canto altrui, in tal modo sublimandolo, ma anche dalla concomitante presenza del pianto spontaneo della natura per Gallo, che rientra nella "dafnizzazione"<sup>42</sup> del personaggio e deriva infatti da Theocr. 1, 71-75, ma non compare né nell'*ecl.* 2, né nella 8. La sua funzione di sintesi dell'opera e la sua natura di confronto con l'elegia di Gallo fanno dell'*ecl.* 10 un caso a sé, che merita un esame particolare: da essa giungono peraltro importanti suggerimenti sui modelli seguiti da Virgilio per questa particolare accezione dell'eco connessa all'amante infelice.

Prima però di soffermarci sull'*ecl.* 10 è opportuno rivolgere l'attenzione a Coridone e al pastore dell'*ecl.* 8, simili per certi aspetti, ma volutamente diversi per altri: se infatti entrambi, nella loro disperazione, si indirizzano alla natura, solo per l'anonimo pastore del canto di Damone si accenna alla risposta dei boschi tramite l'epiteto dei pini *loquentes* e il dettaglio dell'invenzione del flauto di Pan da parte del dio, in un esplicito richiamo al mito di Siringa, e dunque al passato 'umano' del pino, che lo rende capace di comprendere le sofferenze d'amore. Questa capacità è in realtà estesa a tutto il Menalo, che appunto fin dal tempo mitico di Siringa è abituato ad accogliere i *pastorum amores*. La sicurezza del pastore di essere ascoltato dalla natura equivale ad una risposta effettiva da parte di quest'ultima, o almeno della persuasione che Virgilio attribuisce ai suoi personaggi di un simile rapporto con il loro ambiente.

Non è la stessa cosa per Coridone, per il quale non si fa cenno, né egli stesso vi allude, alla risposta dei monti e dei boschi: di fatto, dunque, nel suo caso il tema dell'eco non c'è, e possiamo solo sottintenderlo nell'atto del personaggio di comunicare agli elementi naturali la sua passione. Ma questa, che appare un'assenza vistosa rispetto alle altre occorrenze di questa accezione del tema, ha una giustificazione e rientra nella caratterizzazione del personaggio e nella sua alienazione dal mondo circostante: la passione d'amore insoddisfatta isola infatti il pastore dal suo ambiente, nel quale non riesce più a ritrovarsi (e di fatto se ne allontana verso luoghi deserti), né è più capace di stabilire con esso una sintonia (la pace della sera, che a tutti reca riposo e serenità, non lo aiuta a placare il suo malessere, vv. 66-68<sup>43</sup>). In questo quadro è evidente che egli non riesce a creare un rapporto di corrispondenza con la natura, né a sentirne la consolante risposta. La sua solitudine e l'anomalia del suo comportamento rispetto a tutti gli altri sono peraltro chiaramente posti in luce da Coridone

<sup>40</sup> *Maenalus argutumque nemus pinusque loquentis / semper habet, semper pastorum ille audit amores / Panaque, qui primus calamos non passus inertis* (vv. 22-24).

<sup>41</sup> *Tristis at ille 'tamen cantabitis, Arcades,' inquit / 'montibus haec vestris; soli cantare periti / Arcades. o mihi tum quam molliter ossa quiescant, / vestra meos olim si fistula dicat amores.*

<sup>42</sup> Il termine è stato coniato da G.B. CONTE, *Virgilio. Il genere e i suoi confini*, Milano 1984, p. 20.

<sup>43</sup> *Aspice, aratra iugo referunt suspensa iuveni / et sol crescentis decedens duplicat umbras. / me tamen urit amor: quis enim modus adsit amori?*

stesso ai vv. 12-13<sup>44</sup>: solo il canto delle cicale sembra accompagnare il suo lamento, ma non riecheggiarlo, né rispondere al suo dolore<sup>45</sup> (la risposta degli arbusti è al canto delle cicale, non a quello di Coridone, definitivamente escluso dall'ambiente circostante). Così la singolarità della situazione di Coridone finisce per confermare, anzi ché smentire, il rapporto tra l'amante afflitto e l'eco della natura.

#### ACONZIO, GALLO E PROPERZIO

L'assenza del tema dell'eco in rapporto all'amante infelice nella bucolica teocritea e post-teocritea ha indotto a cercare altrove i possibili modelli di Virgilio e non è stato difficile individuarli in poesia greca, nei monologhi di innamorati afflitti e soli nella natura, che dall'origine forse tragica si sviluppano notevolmente in età ellenistica e di qui approdano a Roma, soprattutto in ambito neoterico ed elegiaco<sup>46</sup>. In questo filone, perlopiù di poesia epigrammatica ed elegiaca, rientrano testi quali il fr. 1 Pow. di Fanocle su Orfeo e certi momenti del racconto callimacheo di Aconzio; una particolare ripresa del genere (nonché – al tempo stesso – una testimonianza della sua fortuna) possono essere considerati gli *idd.* 3 e 11 di Teocrito, entrambi esempi di una sorta di κῶμος rustico che sposta in campagna l'ambientazione cittadina di questo tipo di componimenti<sup>47</sup>. Entrambi questi idilli – per inciso – saranno più volte evocati da Virgilio, sia in relazione a Coridone, sia al pastore suicida dell'*eccl.* 8<sup>48</sup>, ma, nonostante le riconoscibili imitazioni, non possono essere considerati i modelli dei due amanti delle ecloghe: ciò è evidente non solo dalla differenza di tono, leggero, sorridente e vagamente ironico in Teocrito, dolente e partecipe in Virgilio<sup>49</sup>, ma anche dalla natura e dalla destinazione diversa dei canti, che in Teocrito sono vere e proprie serenate a fanciulle che si suppone stiano ascoltando (o che almeno gli amanti credono vicine e in ascolto delle loro parole)<sup>50</sup>, mentre per i due personaggi virgiliani si

<sup>44</sup> *At mecum raucis, dum tua vestigia lustris, / sole sub ardenti resonant arbusta cicadis.*

<sup>45</sup> Il passo è di controversa interpretazione: cfr. COLEMAN, *Eclogues*, cit., ad loc., p. 93.

<sup>46</sup> Una ricostruzione della storia degli studi sul tema è in FEDELI, *Sesto Properzio*, cit., pp. 417-418.

<sup>47</sup> Theocr. 3 è "a rustic version of the *komos*" (HUNTER, *Theocritus*, cit., p. 107), ma non ne è una parodia (HUNTER, *Theocritus*, cit., pp. 108-109, che riporta anche storia e testimonianze sul genere del κῶμος). Theocr. 11, come Theocr. 3, è una sorta di παρακλαυσίθυρον (HUNTER, *Theocritus*, cit., ad id. 11, 19-79, p. 229).

<sup>48</sup> Per Coridone si riconosce l'imitazione di Theocr. 3, 6-7 a v. 6 e di Theocr. 3, 40-50 nella struttura dei vv. 60-68 divisibili in tre gruppi di tre versi ciascuno (P. DI MEO, *Figure pastorali da Teocrito a Virgilio: questioni di onomastica*, in *AevAnt* 8, 2008, p. 213); quella di Theocr. 11, 34-40 a vv. 19-24; di Theocr. 11, 72-76 ai vv. 69-73. Nell'*eccl.* 8 Theocr. 3, 7-9 e Theocr. 11, 31 sono richiamati al v. 34; Theocr. 3, 42 al v. 41; Theocr. 3, 15-16 ai vv. 43-45; Theocr. 11, 25-27 ai vv. 37-40.

<sup>49</sup> Solo nell'*eccl.* 2 ci sono momenti più leggeri, ma prevale l'immedesimazione del poeta nel personaggio (K. BÜCHNER, *Virgilio*, trad. it., Brescia 1986<sup>2</sup>, p. 230). Sugli spunti scherzosi nell'*eccl.* 2 cfr. R.W. GARSON, *Theocritean elements in Virgil's Eclogues*, in *CQ* 21, 1971, pp. 189-190; COLEMAN, *Eclogues*, cit., p. 107, e I.M.L.M. DU QUESNAY, *From Polyphemus to Corydon: Virgil, Eclogue 2 and the Idylls of Theocritus*, in D. WEST, T. WOODMAN (edd.), *Creative Imitation and Latin Literature*, Cambridge 1979, p. 41. Di parere contrario J. FABRE-SERRIS, *Rome, l'Arcadie et la mer des Argonautes*, Villeneuve d'Ascq 2008, pp. 81-82, a giudizio della quale l'imitazione dell'*id.* 3 nell'*eccl.* 8 rivelerebbe – curiosamente – un intento comico di Virgilio.

<sup>50</sup> Cfr. G. WILLIAMS, *Tradition and Originality in Roman Poetry*, Oxford 1968, p. 305; HUNTER, *Theocritus*, cit., ad id. 3, 8-9, p. 113; ad id. 3, 18, p. 116; p. 222; ad id. 11, 20, p. 230; DU QUESNAY, *Creative Imitation*, cit., p. 44; K.J. GUTZWILLER, *Theocritus' pastoral analogies. The formation of a genre*, Madison, Wisc. 1991, pp. 118-119.

tratta di puri sfoghi di sentimenti, colloqui ideali (ma in realtà monologhi) con amati lontani e irraggiungibili, come essi sanno bene. Questa vistosa diversità d'ispirazione fa intuire che le citazioni teocritee valgono solo come termini di confronto all'insegna della differenza tra le due poetiche, tanto più che nei due idilli manca del tutto il motivo dell'eco, reso superfluo dalla presenza, reale o supposta, di chi ascolta: se l'eco rappresenta infatti l'ideale sostituto dell'amato lontano, che dà all'amante infelice almeno l'illusione di non essere del tutto solo nel suo dolore, la sua funzione è vanificata nel momento in cui si immagina che il destinatario degli sfoghi stia ascoltando.

Un'altra potrebbe essere piuttosto – *mutatis mutandis* – la fonte di Virgilio, e cioè la scena in campagna della vicenda di Aconzio, entro la quale trovano spazio perlomeno le caratteristiche estrinseche (ma verosimilmente non l'atteggiamento, né i modi dell'espressione) dell'amante solitario che cerca nell'eco la risposta della natura al suo pianto. Per quello che possiamo ricostruire dal fr. 73.1-2 Pf. di Callimaco e dalla parafrasi di Aristaen. *Epist.* 1, 10, 57-60<sup>51</sup>, Aconzio, innamorato di Cidippe e ritiratosi in campagna, rende la natura partecipe del suo sentimento sia incidendo sulle cortecce degli alberi il nome dell'amata, sia invitandoli idealmente a ripeterlo con lui. Quella di Callimaco è ovviamente un'elegia 'oggettiva', in cui il narratore presenta dall'esterno stati d'animo e reazioni dei personaggi, laddove in Virgilio il procedimento è del tutto 'soggettivo', con l'espressione diretta delle emozioni da parte dei protagonisti, che fa entrare il lettore nella loro anima e produce *sympatheia*<sup>52</sup>. Si deve dunque postulare tra Callimaco e Virgilio un passaggio intermedio, nel quale collocare la trasformazione in senso 'soggettivo' dell'elegia degli Αἴττια; nulla esclude che possa essere stato Virgilio stesso, ma certe considerazioni inducono a essere piuttosto cauti su questo. Innanzitutto, infatti, il rapporto con il testo callimacheo è molto vago, al punto che nelle *ecll.* 2 e 8 manca un vero e proprio confronto, un'imitazione o una citazione, e si può al massimo riconoscere un'analogia di situazione (l'amante che cerca la solitudine della natura e lì dà sfogo ai suoi sentimenti), ma mancano particolari che rinvino ad Aconzio. I due elementi più caratterizzanti dell'episodio di Callimaco, l'incisione delle cortecce degli alberi e l'eco, compaiono infatti solo nell'*ecll.* 10, ma distanziati, così che sfugge il collegamento tra essi, e modificati: all'eco, infatti, si accenna soltanto nell'invito agli Arcadi a rivolgere il canto ai loro monti ai vv. 31-34 (il tema è recuperato piuttosto dal narratore al v. 8, al di fuori della finzione di Gallo), mentre l'incisione delle cortecce è solo vagheggiata ai vv. 53-54 da Gallo, che per giunta conta di scrivervi non il nome dell'amata, come in Callimaco (e – vedremo – in Prop. 1, 18, 21-22)<sup>53</sup>, ma i suoi *amores*, un'espressione ambigua, che rimanda al

<sup>51</sup> Callim. fr. 73.1-2 Pf. (ἀλλ' ἐνὶ δῆ φλοιοῖσι κεκομμένα τόσσα φέροιτε | γράμματα, Κυδίπτην ὄσσ' ἐρέσουσι καλήν); Aristaen. *Epist.* 1, 10, 57-60: μόνον δὲ φηγοῖς ὑποκαθήμενος ἢ πτελέαις ὀμίλει τοιάδε· εἶθε, ὦ δένδρα, καὶ νοῦς ὑμῖν γένοιτο καὶ φωνή, ὅπως ἂν εἶπητε μόνον Κυδίπτη καλή· ἢ γοῦν τοσαῦτα κατὰ τῶν φλοιῶν ἐγκεκολαμμένα φέροιτε γράμματα, ὅσα τὴν Κυδίπτην ἐπονομάζει καλήν).

<sup>52</sup> Anche in Theocr. 3 e 11 i personaggi parlano direttamente, ma il poeta fa in modo da mantenere la distanza emotiva attraverso il leggero sorriso che essi suscitano e, nel caso di Polifemo, con l'espediente del canto nel canto.

<sup>53</sup> La frase equivale più o meno al nostro 'io amo Cidippe': cfr. K.J. DOVER, *Greek Homosexuality*, Cambridge Mass. 1989, pp. 111-115.

complesso discorso metapoetico dell'ecloga<sup>54</sup>. Il fatto che il 'dialogo' di Virgilio con l'Aconzio callimacheo avvenga di fatto solo nell'*eccl.* 10 costituisce un indizio molto importante per supporre che il *trait d'union* tra i due autori sia proprio la poesia di Gallo; dall'ecloga si deduce infatti con buona probabilità che Gallo abbia in qualche modo ripreso nei suoi versi la scena di Aconzio solo nella natura<sup>55</sup>, e l'intento di incidere i suoi *amores* sugli alberi, che Virgilio gli fa proclamare a vv. 53-54<sup>56</sup>, non lascia dubbi in tal senso<sup>57</sup>.

In questa direzione spinge anche un altro testo chiaramente segnato dall'imitazione dell'Aconzio di Callimaco, e cioè Prop. 1, 18<sup>58</sup>, tra le cui singolarità rispetto al resto della produzione properziana ci sono l'ambientazione in campagna e l'allusione a passi delle ecloghe virgiliane, segnatamente la 10 e la 1 (quest'ultima proprio sul motivo dell'eco<sup>59</sup>, oltre che per la menzione del faggio, anch'esso caratteristico della scena di Aconzio<sup>60</sup>). La differenza di genere rende poco probabile che Properzio abbia imitato direttamente Virgilio, né la fonte comune dei due poeti latini sembra Callimaco: anche se Properzio appare assai più fedele all'episodio di Aconzio (a differenza di Virgilio, ad esempio, connette i due motivi dell'eco e dell'incisione del

<sup>54</sup> *Amores* potrebbe essere infatti il titolo dell'opera elegiaca di Gallo, come è sembrato di poter dedurre da Serv. ad *eccl.* 10, 1 (*amorum suorum de Cytheride scripsit libros quattuor*): la proposta in tal senso di SKUTSCH, *Aus Vergils Frühzeit*, cit., pp. 21-24, e di F. JACOBY, *Zur Entstehung der römischen Elegie*, in *RbM* 60, 1905, pp. 71-73, è stata accolta dalla maggioranza degli studiosi. *Contra*, M. POHLENZ, *Das Schlussgedicht der Bucolica*, in *Studi virgiliani*, Mantova 1930 (ora in *Kleine Schriften*, II, Hildesheim 1965), p. 210, nota 2; CAIRNS, *Sextus Propertius*, cit., pp. 230-232. Sulla questione cfr. C. MONTELEONE, *Cornelio Gallo tra Ila e le Driadi*, in *Latomus* 38, 1979, pp. 48-49, con bibliografia, e B.M. GAULY, *Liebeserfabrungen. Zur Rolle des elegischen Ich in Ovids Amores*, in *Studien zur klassischen Philologie* 48, Frankfurt am Main 1990, pp. 35-36. Inteso in tal modo, il gesto di Gallo di scrivere le sue elegie sugli alberi non può che avere il significato simbolico di alienare da sé la propria poesia, e dunque il dolore che produce, per farne un puro prodotto letterario, fonte di piacere estetico e non più motivo di sofferenza. È lo stesso procedimento che Gallo auspica (ma poi non attua) affidando agli Arcadi il compito di cantare il suo amore infelice.

<sup>55</sup> Che Gallo abbia in qualche modo ripreso l'Aconzio di Callimaco, forse vestendo soggettivamente i suoi panni, hanno sostenuto SKUTSCH, *Gallus und Vergil*, cit., pp. 164-165; JACOBY, *Zur Entstehung*, cit., pp. 58-60; A. LA PENNA, *La seconda ecloga e la poesia bucolica di Virgilio*, in *Maia* 15, 1963, p. 488; ROSS, *Background*, cit., pp. 71-74 e 88-89; J.K. KING, *The two Galluses of Propertius Monobiblos*, in *Philologus* 124, 1980, pp. 222-223; R.M. ROSEN, J. FARRELL, *Acontius, Milanion and Gallus: Vergil, Eccl. 10, 52-61*, in *TAPhA* 116, 1986, pp. 243, nota 11, e 254; D.F. KENNEDY, *Arcades ambo: Virgil, Gallus and Arcadia*, in *Hermathena* 142, 1987, pp. 51-52; L. MORGAN, *Underbands Tactics: Milanion, Acontius and Gallus*, in *Latomus* 54, 1995, pp. 79 ss. Sulla base di Prop. 1, 18 si è ipotizzata nella poesia di Gallo anche la ripresa dell'Orfeo di Fanocle, fr. 1 Pow., (cfr. ROSS, *Background*, cit., pp. 71-74; L. NICASTRI, *Cornelio Gallo e l'elegia ellenistico-romana*, Napoli 1984, pp. 20-21, nota 9).

<sup>56</sup> *Certum est in silvis inter spelaea ferarum / malle pati tenerisque meos incidere amores / arboribus; crescent illae, crescetis, amores* (vv. 52-54).

<sup>57</sup> Anche altri dettagli dell'ecloga fanno ritenere che Gallo possa aver imitato Callimaco: cfr. ROSEN, FARRELL, *Acontius*, cit., *passim*.

<sup>58</sup> Cfr. F. CAIRNS, *Propertius 1. 18 and Callimachus, Acontius and Cydippe*, in *CR* 19, 1969, pp. 131-134.

<sup>59</sup> Cfr. PARASKEVIOTIS, *The Echo in Propertius*, cit., pp. 152-153. CLAUSEN, *Eclogues*, cit., ad *eccl.* 1, 5, p. 37, vede anche in *eccl.* 1, 5 una reminiscenza della scena di Aconzio.

<sup>60</sup> Cfr. Callim. *Aet.* fr. 73 Pf. In realtà il φηγός è una quercia, e dunque rispetto a Callimaco Virgilio, che fa del faggio un elemento tipico del suo paesaggio bucolico (cfr. LIPKA, *Language*, cit., pp. 31; 60; 124; 167-168; 195), gioca probabilmente sulle assonanze del nome: cfr. CUCCHIARELLI, *Le Bucoliche*, cit., p. 138. Sull'imitazione delle ecloghe virgiliane in Prop. 1, 18 cfr. ROSS, *Background*, cit., p. 72.



nome dell'amata sugli alberi<sup>61</sup>), egli mostra già chiaramente compiuto il passaggio ad una trattazione soggettiva della situazione. Properzio, infatti, si presenta come protagonista, oltre che come narratore della scena descritta nell'elegia, secondo le convenzioni del genere<sup>62</sup>. Che l'artefice di questo passaggio non sia lui è dimostrato dall'analogia della scena dell'*ecl.* 10, in cui anche Gallo è protagonista dello stesso gesto, e l'antiorità cronologica dell'*ecloga* rispetto al primo libro properziano mi sembra fuori discussione<sup>63</sup>. Se dunque la trasformazione della scena callimachea in senso soggettivo non si deve nemmeno a Properzio, come non si deve a Virgilio, non resta che pensare per entrambi ad un modello comune, che sempre più chiaramente sembra individuabile in Gallo<sup>64</sup>. A lui, infatti, concordemente definito l'*inventor* dell'elegia latina, si può con una certa fiducia far risalire quel carattere 'soggettivo'<sup>65</sup> che rappresenta la maggiore novità del nuovo genere, e non mi pare dunque azzardato ipotizzare che nell'imitare Aconzio, come suggerisce l'*ecl.* 10, egli lo abbia trattato in tal modo, forse come *exemplum* o presentando se stesso in un'analogia situazione.

Sarebbe interessante immaginare che a sua volta Virgilio abbia ripreso nell'*ecl.* 10 l'imitazione galliana di Aconzio, rielaborandola in senso metapoetico (e forse perciò sostituendo il nome della donna con il più vago ed allusivo *amores*) e trasformando il gesto in un *remedium amoris*, come fa nel componimento anche con altri temi e altri spunti, forse anch'essi provenienti da Gallo<sup>66</sup>. A sua volta la scelta di Properzio, che invece riprende la scena con maggiore aderenza al testo di Callimaco (e di Gallo?) potrebbe rappresentare la sua risposta all'operazione virgiliana nel senso della fedeltà all'elegia d'amore e alla condizione di insuperabile soggezione dell'amante che essa presuppone. Laddove, infatti, riusciamo ad intravedere nell'*ecl.* 10 il rovesciamento di τόποι elegiaci in mezzi di liberazione dall'amore infelice, troviamo in Properzio la riaffermazione di essi nel loro senso originario: si pensi ad esempio al motivo della caccia e del vagare per i boschi, che ad *ecl.* 10, 55-60 Gallo include tra le attività da compiere per dimenticare Licoride e Prop. 1, 1, 9-16 presenta invece come un mezzo

<sup>61</sup> *A quotiens teneras resonant mea verba sub umbras, / scribitur et vestris Cynthia corticibus* (Prop. 1, 18, 21-22).

<sup>62</sup> Cfr. FEDELI, *Sesto Properzio*, cit., p. 418.

<sup>63</sup> La datazione più plausibile dell'*ecl.* 10 rimane a mio avviso quella al 39/38: si è tentato di abbassarla almeno al 35, datando a quell'anno l'*ecl.* 8, ad essa anteriore, per identificare la spedizione lì accennata ai vv. 6-7 con quella di Ottaviano in Illiria (cfr. G.W. BOWERSOCK, *A date in the eighth Eclogue*, in *HSPb* 75, 1971, pp. 73-80; G.W. BOWERSOCK, *The Addressee of Virgil's Eighth Eclogue: a Response*, in *HSCP* 82, 1978, pp. 201-202; E.A. SCHMIDT, *Zur Chronologie der Eklogen Vergils*, Heidelberg 1974, pp. 31 ss.; ROSS, *Background*, cit., p. 18 e nota 1; CLAUSEN, *Eclogues*, cit., pp. 233-237; D. MANKIN, *The Addressee of Virgil's Eighth Eclogue: a Reconsideration*, in *Hermes* 116, 1988, pp. 63-76), ma questo significherebbe collocare la pubblicazione delle *Bucoliche* troppo tardi, riducendo in modo poco credibile il tempo di composizione delle *Georgiche* e rinunciando tra l'altro alla consequenzialità tra la pubblicazione della raccolta bucolica e l'ingresso di Virgilio nel circolo di Mecenate.

<sup>64</sup> Sulla presumibile dipendenza di Prop. 1, 18 da Gallo cfr. TRÄNKLE, *Die Sprachkunst*, cit., p. 24; ROSS, *Background*, cit., pp. 71-74 e 88-89; KING, *The two Galluses*, cit., pp. 222-223; ROSEN, FARRELL, *Acontius*, cit.; KENNEDY, *Arcades ambo*, cit., pp. 51-52.

<sup>65</sup> Naturalmente il concetto di 'soggettività' di questa poesia va sempre inteso entro certi limiti e certe convenzioni: cfr. A. LA PENNA, *Recensione a W. STROH, Die römische Liebeselegie als Werbende Dichtung*, Amsterdam 1971, in *Gnomon* 47, 1975, pp. 134-142; ROSS, *Background*, cit., p. 51; NICASTRI, *Cornelio Gallo*, cit., p. 41.

<sup>66</sup> Quelli di Virgilio e del suo Gallo appaiono comunque solo tentativi, destinati a fallire nel finale, quando Gallo riconosce la propria invincibile soggezione all'amore e vi si rassegna ai vv. 60-69.

per conquistare l'amata attraverso l'*obsequium* nell'*exemplum* di Milanione, probabilmente imitato da Gallo<sup>67</sup>. Se dunque Prop. 1, 18 restituisce al motivo di Aconzio i tratti che esso aveva in Callimaco e presumibilmente in Gallo, a quest'ultimo sembra possibile ascrivere la trattazione di esso (se non addirittura la sua introduzione in letteratura latina<sup>68</sup>) e la sua trasformazione in senso 'soggettivo', coerentemente con le caratteristiche della nuova elegia da lui inventata<sup>69</sup>. Il merito di Prop. 1, 18 non si limiterebbe però a questa attestazione, ma si estenderebbe a rendere più chiaro il procedimento di Virgilio nell'*eccl.* 10, di appropriazione e di ribaltamento di tratti della poesia di Gallo, rielaborati secondo la complessa logica del componimento.

## CONCLUSIONI

Se questa ricostruzione ha qualche plausibilità, se ne possono trarre diverse conclusioni, alcune delle quali sono più o meno conferme, mentre altre aprono scenari insospettati. Il verosimile impiego del tema dell'eco in Gallo si può ad esempio iscrivere nel prevedibile rapporto di questo poeta con la produzione alessandrina, e callimachea in particolare; così pure il suo verosimile adattamento di figure, temi e situazioni dell'elegia ellenistica in senso 'soggettivo', e cioè riferiti a vicende presentate come autobiografiche, rientra nell'opera di ripensamento e rielaborazione del materiale greco che ben si può immaginare alle origini della nuova elegia augustea. Più interessanti sono le deduzioni possibili sul versante virgiliano. Se nel dialogo costante intrattenuto con Gallo nelle *Bucoliche* Virgilio si è imbattuto nel motivo dell'eco, sviluppato in quella poesia, ha saputo infatti appropriarsene e coglierne le straordinarie potenzialità, adattandolo al genere bucolico fino a farne un elemento chiave e un simbolo dello spirito più profondo di esso, l'espressione del rapporto tra uomo e natura e della condivisione dei sentimenti tra tutti gli esseri. Al tempo stesso ha però lasciato spazio, nei personaggi delle ecloghe più vicini all'elegia galliana, anche all'espressione più fedele del motivo come lo trovava in Gallo. In questo modo ricevono una spiegazione, a mio avviso, le evidenti differenze tra le due trattazioni dell'eco nell'opera, nel senso generico della risposta della natura all'uomo e in quello specifico in connessione con l'amante infelice. Nella stessa ottica si chiarisce anche

<sup>67</sup> Sul motivo di Milanione, suggerito dalle affinità di Prop. 1, 1, 9-16 con i vv. 55-60 dell'ecloga, cfr. SKUTSCH, *Aus Vergils Frühzeit*, cit., p. 15; ROSS, *Background*, cit., pp. 69-70; M. PINCUS, *Propertius' Gallus and the Erotics of Influence*, in *Arethusa* 37, 2004, p. 189, n. 36; CAIRNS, *Sextus Propertius*, cit., pp. 110-112. La sua origine è stata indicata in Partenio da CAIRNS, *Sextus Propertius*, cit., pp. 110-111 (cfr. anche ROSS, *Background*, cit., pp. 62-63), ma F. CAIRNS, *The Milanion / Atalanta exemplum in Prop. 1, 1: videre feras (12) and Greek Models*, in F. DECREUS, C. DEROUX (edd.), *Hommages à Jozef Veramans*, Bruxelles 1986, pp. 29-38, e F. CAIRNS, *AP 9, 588 (Alcaeus of Messene) and nam modo in Prop. 1, 1, 11*, in *Filologia e forme letterarie: studi offerti a F. Della Corte*, I, Urbino 1987, pp. 377-384, ritiene di diretta ascendenza galliana l'*exemplum* di Prop. 1, 1, 9-16.

<sup>68</sup> A giudizio di ROSS, *Background*, cit., pp. 73-74, proprio con l'imitazione dell'Aconzio callimacheo Gallo potrebbe aver introdotto nell'elegia latina il tema della solitudine dell'amante; cfr. altresì ROSEN, FARRELL, *Acontius*, cit., pp. 243, nota 11, e 254; MORGAN, *Underhands Tactics*, cit., pp. 79 ss.

<sup>69</sup> Che Gallo abbia introdotto nella cultura latina anche il τόπος dell'amante solo nella natura suppone R. THOMAS, *Vergil, Georgics*, books III-IV, volume 2, edited by R.F. Thomas, Cambridge 2003<sup>6</sup>, a geo. 4, 465-466, pp. 227-228, citando a sostegno Prop. 1, 18, 1, 2 e 4 (ma si potrebbe anche pensare a Virg. *eccl.* 6, 64: *tum canit errantem Permessi ad flumina Gallum*).

– mi pare – la prima, programmatica comparsa del motivo all'inizio dell'*ecl.* 1, che racchiude i due aspetti, anche se qui il rapporto con il tema d'amore è declinato in senso eccezionalmente positivo, per conciliarsi con la figura 'teocritea' di Titiro. Al momento di tratteggiare le specificità della sua raccolta, Virgilio dà dunque al tema il risalto adeguato e ne sottolinea i tratti fondamentali.

Più difficilmente conciliabile con questo discorso sembrerebbe a prima vista proprio l'*ecl.* 10, dalla cui natura sfuggente e ambigua vengono interessanti conferme, ma anche segnali fuorvianti. Se da una parte infatti è proprio in essa che troviamo l'attestazione ampiamente credibile della presenza di Aconzio nella poesia di Gallo, può apparire strana l'assenza dalla scena che risale a Callimaco del motivo dell'eco, pure rappresentato nel componimento, ma in altri punti e in altra forma. Non mi sembra tuttavia un problema insuperabile: credo infatti che la spiegazione vada ricercata nella funzione conclusiva dell'*ecl.* 10, intesa da Virgilio come sintesi della sua esperienza bucolica e del suo dialogo con l'elegia di Gallo. In essa, infatti, egli riprende gli aspetti e i temi essenziali della sua poesia, il rapporto con i modelli e le ragioni della sua originalità. Tra questi elementi un posto di rilievo ha l'eco, non tanto nella forma in cui glielo hanno proposto le sue fonti, ma in quella, nuova, che egli ha saputo darle; è per questo – credo – che lo presenta nella forma pienamente 'bucolica' della risposta delle selve e dei monti alle sollecitazioni umane, e lo inserisce nei versi iniziali, pronunciati in prima persona dal narratore, che vuole essere identificato con il poeta. Non dimentica però l'eco associata con l'amante infelice e il suo debito con Gallo in tal senso, e anzi proprio per sottolinearlo pone l'accento al tema nelle parole che Gallo rivolge agli Arcadi per tentare di liberarsi del suo amore infelice. Nello stesso senso il personaggio interpreta anche il gesto di incidere il suo amore sulle cortecce dei giovani alberi, che pure nell'ecloga è un tentativo di oggettivare il dolore, portandolo fuori da sé. È evidente che in quest'ottica Virgilio, riproponendo i due motivi dell'eco e dell'incisione degli alberi in senso invertito rispetto ai modelli, non può recuperare, associandolo a quello dell'incisione degli alberi, il tema dell'eco, che nella formulazione callimachea (e probabilmente anche in quella di Gallo) serviva ad amplificare la dichiarazione d'amore e a farne partecipare la natura. Così i due motivi, rovesciati nell'ecloga e trasformati in *remedia amoris* con un'operazione di rara finezza, appaiono scissi nel testo, e in particolare la doppia enunciazione dell'eco riassume il duplice trattamento ricevuto dal tema nell'intera opera.

Ma questo sdoppiamento ha forse anche un altro sottile significato in rapporto all'*ecl.* 1: nel momento in cui ad *ecl.* 10, 8 il canto rivolto alle selve che rispondono rimanda inevitabilmente al Titiro di *ecl.* 1, 4-5, istituendo uno dei numerosi elementi di corrispondenza tra i due componimenti e chiudendo dunque ad anello il libro, lo sdoppiamento nell'ecloga finale dei due aspetti dell'eco, uniti nell'*ecl.* 1, sta ad indicare forse anche l'insanabile frattura che impedisce al mondo bucolico di continuare a vivere. Ciò che era possibile con un Titiro ancora pienamente distaccato dai mali altrui e immerso, alla maniera dei pastori teocritei, in un mondo che poteva esistere solo restando lontano dal reale, non è più possibile per il Gallo dell'*ecl.* 10, quando la violenza delle cose e la profondità del dolore hanno distrutto la fragile barriera della poesia e costringono a constatarne malinconicamente i limiti e il fallimento che ne determinano la fine.

## ABSTRACT

Il tema dell'eco, componente fondamentale della poesia bucolica virgiliana, è sviluppato nell'opera in due diverse accezioni, come generica risposta della natura ai sentimenti umani e come riflesso del pianto dell'amante infelice, che in essa si rifugia. Questa seconda caratterizzazione, proveniente dalla poesia ellenistica, potrebbe essere giunta a Virgilio tramite Gallo e da essa il poeta può aver preso l'avvio per trasformare il motivo nell'altro senso, facendone un tratto caratteristico della sua bucolica.

The theme of echo, a fundamental feature of Virgilian bucolic poetry, is developed in the book in two different meanings, as a generic response of nature to human feelings and as a reflection of the weeping of the unhappy lover, who takes refuge in a natural landscape. Virgil could find this second characterization, coming from Hellenistic poetry, in Gallus' poetry, and it could be the starting point for the transformation of the topic in the other sense.

KEYWORDS: echo in the *Bucolics*; pathetic fallacy; Gallus; Acontius; Prop. 1, 18.

Paola Gagliardi  
Università degli Studi della Basilicata  
paolagagliardi@hotmail.com

FABIO GATTI

ORAZIO A TOMI  
L'ESILIO IPOTETICO DI HOR. *SERM.* 2, 1 NELLA REALTÀ OVIDIANA

Nonostante nella vasta opera ovidiana Orazio sia menzionato una sola volta, nel contesto autobiografico di *trist.* 4, 10, 49-50 *et tenuit nostras numerosus Horatius aures, / dum ferit Ausonia carmina culta lyra*, dove Ovidio ricorda di essersi dilettrato dell'ascolto della sua lirica nei circoli poetici romani frequentati in gioventù<sup>1</sup>, la profonda influenza oraziana sulla poesia ovidiana è da tempo riconosciuta anche con specifico riferimento all'opera dell'esilio: non soltanto se ne è dimostrata l'imponente presenza in *trist.* 2, da leggersi in costante confronto con Hor. *epist.* 2, 1 per la comune situazione del poeta che, rivolgendosi direttamente ad Augusto, discute della funzione della poesia e del suo ruolo nella società romana<sup>2</sup>, ma più in generale si è lumeggiato il capillare dialogo che a Tomi Ovidio instaura con l'Orazio satirico ed epistolare, che meglio si presta dell'Orazio lirico a essere riecheggiato, oltre che per la similarità di genere, per l'atteggiamento di meditazione su una realtà esistenziale e autobiografica<sup>3</sup>. Nell'analisi del tema non sembra però sia mai stato preso in considerazione

<sup>1</sup> Sul passo vd. i commenti *ad loc.* di TH.J. DE JONGE (cur.), *Publii Ovidii Nasonis Tristium liber IV. Commentario exegetico instructus*, Groningen 1951, pp. 204-205, di G. LUCK (Hrsg.), *P. Ovidius Naso. Tristia, herausgegeben, übersetzt und erklärt*, I-II, Heidelberg 1967-1977, vol. 2, pp. 270-271, e di A. LUISI (a cura di), *Lettera ai posteri. Ovidio, Tristia 4, 10*, Bari 2006, pp. 151-153, del quale è però da respingere l'infondata interpretazione del distico come ricordo freddo e critico di Orazio, inquadrabile nell'ambito di un opposto atteggiamento ideologico dei due autori (l'Ovidio anti-augusteo non può che provare antipatia per l'Orazio filo-augusteo: sui limiti di questo schematismo, già sostenuto da A.W.J. HOLLEMAN, *Ovid. Tr.* 4, 10, 50, in *Latomus* 29, 1970, pp. 503-504, vd. A. BARCHIESI, *Il poeta e il principe. Ovidio e il discorso augusteo*, Roma-Bari 1994, pp. ix-x, 73-74 e 278). Secondo G. FRIEDRICH, *Philologische Untersuchungen zu Horaz*, Lipsiae 1894, pp. 86-87, Orazio sarebbe evocato da Ovidio anche nel *vetus miles amoris di ars am.* 3, 565, ma l'ipotesi è più suggestiva che circostanziata.

<sup>2</sup> In proposito vd. A. BARCHIESI, *Insegnare ad Augusto: Orazio, Epistole 2, 1 e Ovidio, Tristia II*, in *MD* 31, 1993, pp. 149-184; I. CICCARELLI, *Da Orazio a Ovidio: lezioni di letteratura a confronto*, in *Euphrosyne* 31, 2003, pp. 317-325; J. INGLEHEART, *Writing to the emperor: Horace's presence in Ovid's Tristia 2*, in L.B.T. HOUGHTON, M. WYKE (eds.), *Perceptions of Horace. A Roman poet and his readers*, Cambridge 2009, pp. 123-139; raffronti puntuali tra Hor. *epist.* 2, 1 e Ov. *trist.* 2 sono inoltre proposti nei commenti di I. CICCARELLI, *Commento al II libro dei Tristia di Ovidio*, Bari 2003 e di J. INGLEHEART, *A Commentary on Ovid, Tristia, Book 2*, Oxford 2010.

<sup>3</sup> In generale vd. R. EINBERGER, *Behandlung gleicher Motive bei Horaz und Ovid*, Heidelberg 1960; la voce curata da N. SCIVOLETTO, *Ovidio*, in *Enciclopedia Oraziana*, I-III, Roma 1996-1998, vol. 3, pp. 47-48; M. KORENJAK, *Von den Metamorphosen zum Brief an Augustus: Ovids 'horazische Periode'*, in M. JANKA, U. SCHMITZER, H. SENG (Hrsgg.), *Ovid. Werk-Kultur-Wirkung*, Darmstadt 2007, pp. 239-256. Sull'opera esilica il contributo più esaustivo è R. DEGL'INNOCENTI PIERINI, *Numerosus Horatius. Aspetti della presenza oraziana in Ovidio*, in A. SETAIOLI (a cura di), *Orazio. Umanità, politica, cultura. Atti del Convegno di Gubbio (20-22 ottobre 1992)*, Perugia 1995, pp. 101-116; per più specifici temi vd. M. LABATE, *Elegia triste ed elegia lieta. Un caso di riconversione letteraria*, in *MD* 19, 1987, pp. 91-129; pp. 112 ss., su amicizia e rapporti sociali; M. KORENJAK, *Abschiedsbriege. Horaz' und Ovids epistolographisches Spätwerk*, in *Mnemosyne* 58, 2005, pp. 46-61 e 218-234, su affinità epistolari; B.R. NAGLE, *The Poetics of Exile: Program and Polemic in the Tristia and Epistulae ex Ponto of Ovid*, Bruxelles 1980, pp. 35-39 e 125-130, J.-M. CLAASSEN, *Ovid Revisited. The Poet*

l'unico passo (collocato in *serm.* 2, 1, 59 *exul*) in cui Orazio faccia allusione all'esilio in relazione a sé stesso<sup>4</sup>, considerandolo come una condizione che potrebbe ipoteticamente riguardarlo, e, dunque, sulle cui dinamiche e circostanze riflettere, sia pure in modo rapido. La rilettura del passo e del contesto di *Hor. serm.* 2, 1 in controllo con la produzione esilica di Ovidio sembra suggerire che nell'esperienza di quest'ultimo a Tomi si realizzano situazioni che *in nuce* caratterizzano già l'ipotetico esilio di Orazio, verisimilmente presente nella memoria e nella rielaborazione ovidiana.

L'intera satira 2, 1 esibisce un complesso di elementi che anticipa tratti dell'opera ovidiana dell'esilio<sup>5</sup>. Nell'inaugurare il secondo libro di *Sermones*, Orazio si trova nella necessità di giustificare, in un dialogo con l'amico giureconsulto Trebazio Testa, la scelta di proseguire con la poesia satirica nonostante i pericoli anche giudiziari a cui potenzialmente si espone: l'interlocutore paventa infatti che Orazio, dopo aver già ricevuto con il primo libro critiche per versi aggressivi oltre il lecito (vv. 1-2 *nimis acer et ultra / legem tendere opus*), o all'opposto, privi di energia (vv. 3-4 *sine nervis*), corra il rischio di una condanna penale per la legge sui *carmina* diffamatori (vv. 80-83)<sup>6</sup>. In esilio Ovidio inscena una situazione analoga, ma con la differenza che le conseguenze

*in Exile*, London 2008, pp. 79-80 e L. GALASSO, *The Ars poetica of Horace in Ovid's exile poetry*, in *MD* 72, 2014, pp. 193-205, su concezione e modalità dell'attività poetica; D.C. FEENEY, *Ovid's Ciceronian literary history: end-career chronology and autobiography*, in *Housman lectures*, London 2014, pp. 1-19, sulla riflessione circa il ruolo del poeta nella storia letteraria. Dato del tutto acquisito è l'influenza della lirica oraziana sulla poesia ovidiana in generale, su cui resta valido A. ZINGERLE, *Ovidius und sein Verhältnis zu den Vorgängern und gleichzeitigen römischen Dichtern*, Innsbruck 1871, pp. 9-40.

<sup>4</sup> In Orazio il termine *exul* figura altre 4 volte: cfr. *carmin.* 2, 6, 19; 3, 3, 38 (Troiani); 3, 5, 48 (M. Attilio Regolo); *Ars poet.* 96 (Telefo e Peleo); vi è inoltre un'attestazione del corradicale *exilium* in *carmin.* 2, 3, 28, dove però *aeternum / exilium* è la 'morte'.

<sup>5</sup> Oltre ai commenti di A. KIESSLING, R. HEINZE (Hrsgg.), *Q. Horatius Flaccus, Satiren*, Berlin 1957<sup>6</sup>, pp. 175-191, di F. MUECKE (ed.), *Horace. Satires. Book 2*, Cambridge 1993, pp. 99-114 e di P. FEDELI (a cura di), *Q. Orazio Flacco. Le opere*, vol. II.2 *Le satire*, Roma 1994, pp. 529-553, su *Hor. serm.* 2, 1 vd. gli specifici contributi di N. RUDD, *Horace, Sermones II, 1. A Poem of Transition*, in *Hermathena* 90, 1957, pp. 47-53 e *The Satires of Horace*, Cambridge 1966, pp. 124-131, sul suo ruolo nella produzione satirica oraziana; W.S. ANDERSON, *Ironic Preambles and Satiric Self-Definition in Horace, Satires 2. 1*, in *PCP* 19, 1984, pp. 35-42, su elementi proemiali; J.J. CLAUS, *Allusion and Structure in Horace Satire 2.1: The Callimachean Response*, in *TAPhA* 115, 1985, pp. 197-206, su influenza callimachea; K. FREUDENBURG, *Horace's Satiric Program and the Language of Contemporary Theory in Satires 2. 1*, in *AJPb* 111, 1990, pp. 187-203, su aspetti di riflessione retorica; R. LAFLEUR, *Horace and Onomasti Komodein: The Law of Satire*, in *ANRW* 2.31, 1981, pp. 1790-1826: pp. 1812 ss.; A.D. LEEMAN, *Rhetorical Status in Horace, Serm. 2, 1*, in B. VICKERS (ed.), *Rhetoric Revalued*, New York 1982, pp. 159-163; F. MUECKE, *Law, Rhetoric, and Genre in Horace, Satires 2. 1*, in S.J. HARRISON (ed.), *Homage to Horace*, Oxford 1995, pp. 203-218; W.J. TATUM, *Ultra Legem: Law and Literature in Horace. Satires II 1*, in *Mnemosyne* 51, 1998, pp. 688-699; T.H.A.J. MCGINN, *Satire and the Law: the Case of Horace*, in *PCPhS* 47, 2001, pp. 81-102; K. FREUDENBURG, *Satires of Rome: Threatening Poses from Lucilius to Juvenal*, Cambridge 2001, pp. 82-108, su interazioni tra letteratura, leggi e potere politico; M. LABATE, *Il poeta costruisce la sua immagine: progettualità e autobiografia nel sermo oraziano*, in *Dictynna* 13, 2016 [online], pp. 1-18: pp. 8-14, su aspetti autobiografici; un'analisi dei riferimenti giuridici è condotta da J.-H. MICHEL, *La satire 2,1 à Trébatius ou la consultation du juriste*, in *RIDA* 46, 1999, pp. 369-391.

<sup>6</sup> L'interpretazione dei due passi di apertura e chiusura, che si richiamano dando alla satira un assetto circolare, è invero assai dibattuta dagli studiosi (vd. nt. 5), che oscillano tra una lettura 1) giuridica (*lex* è la legge vigente che punisce i *mala carmina*, ossia i carmi diffamatori), 2) retorico-letteraria (*lex* è la 'legge' del genere satirico che fissa i limiti dell'aggressività e condanna i *mala carmina*, ossia poesie di cattiva fattura), e, più persuasivamente, 3) comprensiva di entrambe (la terminologia, volutamente ambigua, riflette il diverso profilo dei due personaggi, il giurista Trebazio e il letterato Orazio).

legali di cui è potenzialmente passibile la poesia di Orazio hanno già realmente investito la sua opera: dal Mar Nero il poeta deve giustificare il ritorno a quello stesso genere, nel suo caso elegiaco, che lo aveva drammaticamente danneggiato, tanto da configurarsi, segnatamente con l'*Ars amatoria*, come concausa della sua condanna insieme al famigerato *error* sin da *trist.* 2, 207 *perdiderint cum me duo crimina, carmen et error*, e poi ricorsivamente sia nei *Tristia* sia nelle *Epistulae ex Ponto*<sup>7</sup>. La consapevolezza del paradosso insito nella scelta di perseverare in un genere poetico dai possibili effetti negativi viene espressa da Orazio, per ben due volte (*serm.* 2, 1, 5 e 24), con l'interrogativa enfatica *quid faciam?*, tipica della lingua d'uso per protestare, con tonalità apologetica e autoassolutoria, l'ineludibile necessità di un comportamento in apparenza illogico e insensato<sup>8</sup>: in questa prospettiva non può sfuggire che Ovidio ricorra alla stessa formula per giustificare l'ostinata prosecuzione dell'esperienza elegiaca in *trist.* 4, 1, 29 *sed nunc quid faciam?*, in un testo che oltretutto condivide con Hor. *serm.* 2, 1 la funzione di componimento proemiale, chiamato ad affrontare ben determinate funzioni di auto-riflessività poetica.

Proprio per evitare gravi ripercussioni sul poeta recidivo, Trebazio, da esperto legale, invita Orazio a smettere di poetare in Hor. *serm.* 2, 1, 5-6 *'quiescas', 'ne faciam, inquis, / omnino versus?'* 'aio', esattamente lo stesso suggerimento che un anonimo corrispondente fornirà a Ovidio in un altro proemio, *trist.* 5, 1, 49-50 *at poteris, inquis, melius mala ferre silendo / et tacitus casus dissimulare tuos*: in entrambi i passi il consiglio dell'interlocutore viene introdotto da *inquis*, formula che nel caso oraziano rimanda all'effettivo dialogo inscenato tra i personaggi, mentre in Ovidio può intendersi come anticipazione di una prevista obiezione oppure come replica a un'osservazione effettivamente già mossa dal corrispondente in una precedente missiva.

Nella comune cornice apologetica che fa da sfondo a Hor. *serm.* 2, 1 e all'intera opera ovidiana dell'esilio, l'elemento più significativo è dato però dalla coincidenza del motivo che i due poeti adducono per giustificare l'irrinunciabile necessità del genere letterario prediletto. In *serm.* 2, 1, 28-29 *me pedibus delectat claudere verba / Lucili ritu* Orazio riconduce la scelta di continuare a fare satira, la poesia 'alla maniera di Lucilio', al 'piacere' (*delectat*) che tale attività gli garantisce: il poeta circoscrive così la finalità della propria attività a uno dei due scopi che, anni più tardi, teorizzerà per la poesia in generale in *ars poet.* 333 *aut prodesse volunt aut delectare poetae*, richiamandosi alla tradizione epicurea che individuava la funzione costitutiva della poesia nella *τέρψις*, il 'godimento' che si ricava dall'ascolto o dalla lettura dei versi<sup>9</sup>. Nel proemio del secondo libro di *Sermones* si ha però l'originale e innovativa variazione del beneficiario, perché a trarre 'diletto' dai versi non è il pubblico del poeta, ma il poeta stesso, che ricava piacere dall'atto di comporre. Se ci si sposta all'apologia ovidiana,

<sup>7</sup> Una rassegna completa dei passi in DE JONGE, *Tristium liber IV*, cit., p. 51 ad Ov. *trist.* 4, 1, 30. L'effettivo ruolo dell'*Ars amatoria* nella condanna del poeta, da sempre discusso, è qui problema irrilevante.

<sup>8</sup> Altrove la formula è invece funzionale a esprimere una situazione di reale spaesamento e incertezza: vd. e. g. P. PINOTTI (a cura di), *P. Ovidio Nasone. Remedia amoris. Introduzione, testo e commento*, Bologna 1993<sup>2</sup>, p. 259 ad Ov. *rem.* 577. In Orazio *quid faciam?* figura altrove in *serm.* 1, 3, 94 e 9, 40, in Ovidio vi sono 10 attestazioni complessive.

<sup>9</sup> Sulla valenza tecnica della terminologia vd. il commento di C.O. BRINK (ed.), *Horace on poetry. The Ars Poetica*, Cambridge 1971, pp. 352-353 ad Hor. *ars poet.* 333.

è immediato il parallelismo offerto da un altro passo di *trist.* 4, 1: il poeta, nell'intento di motivare l'apparente paradosso in cui si trova chi torna a far poesia nonostante questa sia tra le cause della sua rovina, al v. 35 afferma che *delectant, quamvis nocuere, libelli*<sup>10</sup>, cioè giustifica il ritorno a un'attività che gli aveva gravemente 'nuociuto'<sup>11</sup> proprio con il personale diletto che gliene deriva, e che continua a rappresentare per lui l'unico fine poetico possibile, perché l'altro obiettivo teorizzato da Hor. *ars poet.* 333, il 'giovamento' (*prodesse*, l'esatto opposto di *nocere*), risulta assente o perlomeno incerto sia nell'opera passata (cfr. *Ov. amor.* 3, 12, 13 *an prosint dubium, nocuerunt carmina certe* e *Pont.* 1, 5, 27-28 *nullum / profuit – atque utinam non nocuisset – opus*), sia in quella presente (cfr. *Pont.* 4, 13, 41 *carmina nil prosunt, nocuerunt carmina quondam*).

In un contesto che già di per sé rivela una marcata affinità situazionale con la condizione di cui Ovidio è protagonista a Tomi, in Hor. *serm.* 2, 1, 57-62 si assiste a un più specifico elemento di comunanza con il riferimento esplicito all'esilio. Nel ribadire l'esigenza di scrivere satira, Orazio arriva ad affermare che non abbandonerebbe un'attività per lui così irrinunciabile nemmeno nelle circostanze più avverse:

*Ne longum faciam: seu me tranquilla senectus  
exspectat seu mors atris circumvolat alis,  
dives, inops, Romae, seu fors ita iusserit, exul,  
quisquis erit vitae scribam color.*

60

Il tema dell'esilio è introdotto al v. 59, un esametro impostato su due antitesi, simmetricamente disposte: la prima è l'opposizione, enfatizzata dalla contiguità degli elementi, ricchezza/povertà, la seconda è quella tra le condizioni di chi si trova a Roma e chi in esilio, separate da un inciso che riproduce metricamente la lontananza spaziale. La doppia antitesi attiva a sua volta un duplice parallelismo tra due condizioni ideali e desiderabili, la ricchezza e la presenza a Roma, e due tra le più svantaggiose situazioni che possano capitare a essere umano, la povertà e l'esilio: entrambi i binomi si aggiungono all'alternativa prospettata nel distico precedente (vv. 57-58), quella tra una vita lunga e serena fino alla vecchiaia e una morte prematura. L'associazione di morte, povertà ed esilio come *mala* per eccellenza è convenzionale, e rimanda a un motivo tipico nella tradizione diatribico-filosofica: se ne hanno diverse attestazioni nei trattati ciceroniani, tanto nei punti in cui l'Arpinate sembra accogliere l'*opinio communis* che sia preferibile rifuggire tali condizioni, quanto nei momenti in

<sup>10</sup> Il verso sembra peraltro intrinsecamente di ascendenza oraziana, in quanto tematizza una situazione di paradossale contraddittorietà simile a quella riferita all'instabilità psicologica di Hor. *epist.* 1, 8, 11 *quae nocuere, sequar*, che Ovidio aveva già ripreso in relazione a Cidippe in *her.* 21, 184 *prosint, quae nocuere, manus* e a Medea in *met.* 7, 21 *deteriora sequor*. Sull'uso di *delectare* e *nocere* in relazione alla poesia ovidiana vd. E. LEFÈVRE, *Carattere e funzione nella poesia amorosa di Ovidio nello specchio della sua memoria*, in G. PAPPONETTI (a cura di), *Ovidio poeta della memoria. Atti del Convegno internazionale di studi (Sulmona, 19-21 ottobre 1989)*, Sulmona 1991, pp. 43-60, che tuttavia a p. 53 riferisce impropriamente *trist.* 4, 1, 35 alla sola *Ars amatoria*.

<sup>11</sup> L'azione 'nociva' della poesia rappresenta un assillo per l'Ovidio dell'esilio (cfr. *trist.* 4, 1, 27; 3, 7, 9; *Pont.* 4, 13, 41 e 14, 20), impegnato a precisare con intenti apologetici che l'opera pre-esilica ha nuociuto solo all'autore (cfr. *trist.* 2, 543-544) e non ai lettori (cfr. *trist.* 2, 276 e 5, 1, 67-68), ma anche attento a evitare che possa danneggiare i suoi amici la poesia del presente (cfr. *trist.* 4, 5, 15).



cui invece, con una più rigorosa adesione a principi stoici, intende dimostrare che per il saggio né morte, né esilio né povertà sono mali<sup>12</sup>. L'eventualità dell'esilio è dunque presentata come una delle massime avversità genericamente possibili, anche se la sua evocazione in relazione a un poeta risente forse della memoria di specifiche esperienze biografiche: il pensiero di Orazio sarà andato almeno al modello prediletto per la lirica, quell'Alceo, che, come ricordato in *carm.* 2, 13, 28, nei propri versi aveva dato ampio spazio alla vicenda dell'esilio, ai *dura fugae mala*. Il contesto del verso può peraltro far supporre che l'esilio sia paventato come specifica conseguenza dell'attività letteraria: in questo senso è possibile che in Orazio agisse il ricordo di Nevio, vittima della pena dell'esilio (nella quale era stata commutata una precedente condanna alla carcerazione) per aver offeso con i suoi *carmina* la potente famiglia dei Metelli, menzionata dallo stesso Orazio, come si vedrà, otto versi dopo, in *serm.* 2, 1, 67. Come è noto, la pena comminata a Ovidio è propriamente, in termini giuridici, una forma di *relegatio*, che dall'*exilium* si distingue in quanto non comporta la perdita del patrimonio né dei diritti civili<sup>13</sup>: in effetti in diversi punti il poeta si definisce correttamente *relegatus*, ma molto più spesso fa riferimento a sé stesso come *exul* e alla propria pena come *exilium*<sup>14</sup> nell'intento di drammatizzare la situazione in cui si trova, sfruttando un vocabolario dal maggiore effetto patetico e anzi inquietante, perché capace di evocare nella mentalità comune uno stato di assoluta vergogna<sup>15</sup>. Ovidio si pone dunque esplicitamente nella precisa condizione prefigurata da Orazio, quella di *exul*.

L'ipotetico esilio che Orazio immagina per sé è specificamente ricondotto, mediante l'inciso del v. 59 *sen fors ita iusserit*, a un'imperiosa costrizione (*iusserit*) occasio-

<sup>12</sup> Cfr. Cic. *ad Brut.* 25, 4 *nimum timemus mortem et exilium et paupertatem* e 5 *morte, exsilio, paupertate*, spesso tra le situazioni affini si ha la 'malattia' o il 'dolore': cfr. Cic. *de fin.* 2, 57 *erit instructus ad mortem contemnendam, ad exilium, ad ipsum etiam dolorem*; 5, 84 *morbo gravissimo affectus, exul, orbis, egens*; Enn. fr. 16 *trag.* Jocelyn in Cic. *de orat.* 3, 218 e *de fin.* 4, 62, 22 *circumventus morbo, exilio atque inopia*. Sull'esilio come tema filosofico e sull'oscillante atteggiamento di Cicerone in proposito vd. E. NARDUCCI, *Percezioni dell'esilio in Cicerone. Esperienza vissuta e interpretazione filosofica*, in *Cicerone e i suoi interpreti. Studi sull'opera e la fortuna*, Pisa 2004, pp. 95-113. Per l'associazione dei concetti cfr. ancora Sen. *epist.* 24, 17 *pauper fiam...exul fiam...moriar*; 82, 11 *morbum, dolorem, paupertatem, exilium, mortem* e, per l'abbinamento di esilio, povertà, malattia e vecchiaia, Dio Prus. *Or.* 13, 3, sul cui problematico esilio vd. G. VENTRELLA, *Dione di Prusa fu realmente esiliato? L'orazione tredicesima tra idealizzazione letteraria e ricostruzione storico-giuridica*, in *Emerita* 77, 2009, pp. 33-56.

<sup>13</sup> Ovidio stesso testimonia di aver mantenuto tali diritti in *trist.* 2, 129-130; 4, 5, 8; 5, 4, 21 e 11, 15; *Pont.* 1, 7, 47; *Ib.* 24; sulla differenza giuridica tra *exilium* e *relegatio* vd. da ultimo M.M. MCGOWAN, *Ovid in Exile: Power and Poetic Redress in the Tristia and Epistulae ex Ponto*, Leiden-Boston 2009, p. 51.

<sup>14</sup> Per l'uso di *relegatus* cfr. Ov. *trist.* 1, 7, 8; 2, 137; 5, 2, 61 e 11, 21; *Ib.* 11; *Pont.* 4, 13, 40 e 15, 2; per le numerosissime attestazioni di *exul* ed *exilium* vd. J.-M. CLAASSEN, *Ovid's Exilic Vocabulary*, in *Akroterion* 43, 1998, pp. 67-98; pp. 80-81. In generale su etimologia e valenza del lessico vd. G. CRIFÒ, *L'esclusione dalla città. Altri studi sull'exilium romano*, Perugia 1985; E. DOBLHOFER, *Exil und Emigration: Zum Erlebnis der Heimatferne in der römischen Literatur*, Darmstadt 1987, pp. 49-55; M. BETTINI, *Exilium*, in *Parolechiave* 41, 2009, pp. 1-14; pp. 1-6.

<sup>15</sup> Il carattere ignominioso del termine *exul* nella mentalità antica è testimoniato da Cic. *de dom.* 72 *quid est enim exul? ipsum per se nomen calamitatis*, da Sen. *Helv.* 5, 6 *verbum quidem ipsum [sc. exilium] persuasione quadam et consensu iam asperius ad aures venit et audientis tamquam triste et execrabile ferit* e da Plut. *de exil.* 607a *ἐπονειδιστον ὁ φυγάς ἐστὶ*; esso va ricondotto all'atavica concezione dell'esilio come un'onta che si abbatte sul condannato e sui suoi prossimi: vd. CRIFÒ, *L'esclusione dalla città*, cit., pp. 43-45 e R. DEL-INNOCENTI PIERINI (a cura di), *M.T. Cicerone. Lettere dall'esilio*, Firenze 1996, pp. 13-14.

nata da circostanze fortuite e indipendenti da responsabilità individuali del soggetto, e anzi addebitabili a un' indefinita entità, la *fors*, che sembra presiedere alla vicenda umana oscillando tra casualità deterministica e imperscrutabile predestinazione. L'uso del verbo *iubere* attesta l'ormai definita configurazione dell'*exilium* come pena imposta, non più come scelta volontaria a cui il *civis Romanus* ricorre per evitare sorti più pericolose quale la morte, secondo una fattispecie dell'*exilium* diffusa fino all'età tardo-repubblicana e ancora in Cic. *Caec.* 100<sup>16</sup>. Le possibili cause dell'immaginario esilio oraziano si inverano nella vicenda di Ovidio: *iubere* è il verbo da lui tipicamente impiegato in relazione al provvedimento di condanna, a fronte della totale assenza, in questo specifico senso, del sinonimo *imperare*<sup>17</sup>; in più, convinzione più volte espressa da Ovidio, nell'ambito di una strategia chiaramente apologetica e autoassolutoria, è l'idea che il suo esilio sia dovuto a una decisione 'fatale', che dunque trascende, entro i limiti del *carmen* incriminato e dell'*error* privo di *scelus*, la sua stessa responsabilità, quasi una sorte a cui egli è pre-destinato addirittura dalla nascita, come affermato in *trist.* 4, 1, 61-64:

*nec tamen, ut veni, levior fortuna malorum est:  
huc quoque sunt nostras fata secuta vias;  
hic quoque cognosco natalis stamina nostri,  
stamina de nigro vellere facta mihi.*

Nell'Ovidio esilico il termine *fors* è privo di attestazioni, ma la sua condizione è più volte direttamente addebitata al corradicale *fortuna*<sup>18</sup>, che, convenzionalmente personificata, assume come la *fors* oraziana il ruolo di responsabile del suo esilio: cfr. specialmente Ov. *Pont.* 1, 5, 68 *quem [sc. locum] Fortuna dedit*; 4, 6, 7 *perstat enim fortuna tenax votisque malignum / opponit nostris insidiosa pedem*. Altrove la responsabilità dell'esilio è parallelamente ascritta ai *fata*, un termine che finisce per identificarsi implicitamente in Augusto, il quale incarna il ruolo di 'strumento del destino' nei confronti dell'esule: così in Ov. *trist.* 3, 6, 15 *mea me in poenam nimirum fata traherant*; 5, 3, 5 *dum mea fata sinebant*; *Pont.* 4, 9, 36 *ius Urbis si modo fata darent*<sup>19</sup>. La caratterizzazione dell'esilio come condizione 'fatale', che scagiona almeno parzialmente l'esule da responsabilità dirette, sembra rispondere a un tratto tipico della tradizione letteraria sul tema: l'idea è proposta da Terenzia in relazione all'esperienza di Cicerone in Cic. *fam.* 14, 1, 1 *fato facta*, e nello stesso Ovidio ha già un'attestazione importante nelle parole di Carmenta in ri-

<sup>16</sup> Sul tema vd. G. CRIFÒ, *Ricerche sull'exilium nel periodo repubblicano*, Milano 1961 e DEGL'INNOCENTI PIERINI, *La metamorfosi dell'esule: Cicerone, Ovidio, Seneca*, in *Quaderni di Anazetesis* 4, 2004, pp. 5-22: p. 5.

<sup>17</sup> Numerose le attestazioni di *iubere* nell'opera esilica, ma soltanto una nella raccolta recenziore: cfr. *trist.* 1, 2, 62, 89, 95 e 102; 1, 3, 6, 50 e 85; 2, 132; 3, 1, 68 e 8, 22; 4, 1, 19 e 4, 49; 5, 2, 61 e 63; 5, 11, 18; 5, 12, 10; *Pont.* 3, 1, 4; per la semantica di *imperare* in relazione alla condanna di Ovidio cfr. invece solo *Pont.* 4, 13, 38 *Caesaris imperio*.

<sup>18</sup> Tra l'altro il vocabolo, con 75 occorrenze, figura nella produzione dell'esilio due volte tanto che nel resto del corpus ovidiano: vd. CLAASSEN, *Ovid's Exilic Vocabulary*, cit., p. 84, poi in CLAASSEN, *Ovid Revisited*, cit., p. 127.

<sup>19</sup> Su ricorrenze e valenza di *fatum* nell'opera esilica vd. CLAASSEN, *Exilic Vocabulary*, cit., p. 84, poi in CLAASSEN, *Ovid Revisited*, cit., p. 127; in generale su *fatum* e *fortuna* è utile anche R. BIRNBAUM, *Fatum and Fortuna in Ovid's Exile Poetry*, in M. ROZELAAR, B. SHIMRON (cur.), *Commentationes ad antiquitatem classicam pertinentes in memoriam B. Katz*, Tel Aviv 1970, pp. 18-25.

ferimento ad Evandro in *Fast.* 1, 481 *sic erat in fatis* (per cui cfr. Ov. *trist.* 3, 2, 1 *erat in fatis Scythiam quoque visere nostris* e *Pont.* 1, 7, 56 *fuit in fatis hoc quoque, credo, meis*), nel contesto di una vicenda paradigmatica di esilio che il poeta potrebbe avere rielaborato a Tomi per valorizzare l'affinità della propria sorte con quella del modello mitologico<sup>20</sup>. L'affermazione di *trist.* 4, 1, 62 secondo cui il 'destino perseguita' Ovidio fino ai litorali del Mar Nero concorre invece a eroicizzare la sua figura accostandola ad Enea, esule archetipico che, come il poeta, giunse nel luogo assegnatogli in virtù di una volontà superiore e ineludibile (cfr. Verg. *Aen.* 1, 382 *matre dea monstrante viam data fata secutus*): l'inversione sintattica, tuttavia, puntualizza che Ovidio non è, come l'eroe troiano, soggetto consenziente al proprio destino, bensì oggetto di una fatale decisione dal carattere cogente e vincolante<sup>21</sup>.

In *serm.* 2, 1, 59-60 Orazio afferma con orgoglio che continuerebbe a scrivere satira in 'qualsiasi condizione di vita' (*vitae...color*, un nesso altrove attestato solo in Stat. *silv.* 2pr. 2), persino in esilio, evidentemente presupposto come una delle condizioni più incompatibili con l'attività poetica. Sotto questo aspetto è attivato l'*exemplum* di Alceo, che in Hor. *carm.* 1, 32 viene esaltato proprio per non aver smesso di poetare (cfr. v. 10 *semper...canebat*) nemmeno nelle circostanze più avverse, come la guerra (v. 6 *inter arma*). Si può dunque sostenere che la promessa di Orazio di continuare a dedicarsi alla poesia anche nelle peggiori avversità costituisca un ulteriore elemento funzionale a dare credibilità alla sua immagine di 'Alceo romano'. Il modello del lirico greco nella mediazione oraziana sarà latente, ma in realtà ben presente, nell'esilio ovidiano<sup>22</sup>: l'eroico fotogramma di Alceo che canta *inter arma* si impresse nella mente di Ovidio, il quale più volte si rappresenta meta-poeticamente nell'atto di comporre tra il fragore delle armi: valga, su tutti, il riferimento a *trist.* 4, 10, 111-112 *hic ego, finitimis quamvis circumsonor armis, / tristia, quo possum, carmine fata levo*, dove tra l'altro si accredita alla poesia quella funzione consolatoria e lenitiva che già Orazio attribuisce alla lira nello stesso *carm.* 1, 32, 14-15 *o laborum / dulce lenimen*<sup>23</sup>. La stessa espressione *dura fugae mala* con cui Hor. *carm.* 2, 13, 28 evoca l'esilio di Alceo riassume icasticamente la situazione di Ovidio: nella poesia tomitana *fuga* è tipicamente (26 volte) l'«esilio», secondo un'accezione del vocabolo modellata su quella dell'equivalente greco *φυγή*<sup>24</sup>; *mala* è la parola forte più frequente sia nei *Tristia* (16 occorrenze nel primo e nel terzo libro, 20 nel quarto e 19 nel quinto) sia, con minore diffusione, nelle *Epistulae ex Ponto* (13 attestazioni nel primo libro, 8

<sup>20</sup> Vd. in proposito U. BERNHARDT, *Die Funktion der Kataloge in Ovids Exilpoesie*, Hildesheim-Zürich-New York 1986, pp. 47-48 e DOBLHOFFER, *Exsul und Emigration*, cit., pp. 196-199.

<sup>21</sup> Per il nesso *fata sequi* cfr. inoltre Prop. 2, 22, 19 e Sil. 8, 38; testualmente dubbio è, nei *Tristia*, 3, 7, 28 *tu quoque sis poenae fata secuta meae*, dove comunque *fata* sarebbe oggetto. Su Enea come modello di Ovidio nell'elegia esilica vd. DEGL'INNOCENTI PIERINI, 'Quantum mutatus ab illo'... Riscritture virgiliane di Ovidio esule, in *Dictynna* 4, 2007 [online], pp. 1-21: pp. 3-5, e più diffusamente R. DEGL'INNOCENTI PIERINI, *Il parto dell'orsa. Studi su Virgilio, Ovidio e Seneca*, Bologna 2008, pp. 46-63.

<sup>22</sup> L'attivazione del modello di Alceo in Ovidio è dimostrata in riferimento alla ripresa delle allegorie della nave e del naufragio in A. CUCCHIARELLI, *La nave e l'esilio (allegorie dell'ultimo Ovidio)*, in *MD* 38, 1997, pp. 215-224: pp. 217-221.

<sup>23</sup> Vd. sul motivo M.L. RICCI, *Il 'topos' della poesia consolatrice (in riferimento ad Ov. trist. 4,1,3 sgg., 4,10,117 sgg., 5,1,33 sg.)*, in *InnLuc* 1, 1979, pp. 143-170 e W. STROH, *Tröstende Musen: zur literarhistorischen Stellung und Bedeutung von Ovids Exilgedichten*, in *ANRW* II, 31, 1981, pp. 2638-2684.

<sup>24</sup> Cfr. *Tb/L* VI.1, 1465, 74-1466, 25.

nel secondo, 11 nel terzo, 9 nel quarto), dove condensa tutte le sofferenze fisiche e psicologiche che l'esule sperimenta a Tomi, e concorre ad accostare ulteriormente la sua parabola alle vicissitudini di archetipi come Enea e Ulisse<sup>25</sup>; *durus*, infine, è a più riprese attribuito dell'esilio nel suo complesso o di suoi specifici aspetti<sup>26</sup>, ed è peraltro dotato di una valenza letteraria: il termine evoca infatti, in contrapposizione alla *mollities* tipicamente elegiaca, il tema guerresco – nonché, di conseguenza, l'epica, il suo genere per eccellenza<sup>27</sup> – che Ovidio deve inevitabilmente includere in versi ambientati nel bellicoso scenario tomitano, andando così incontro a una metamorfosi poetica dall'anti-militarista elegia giovanile all'elegia 'epicizzata' dell'età matura<sup>28</sup>.

L'immaginaria situazione di un Orazio che, sul modello di Alceo, non abbandona la poesia nemmeno in esilio è realizzata a Tomi da Ovidio. Quest'ultimo supera, per così dire, il predecessore, dimostrando nella realtà dei fatti, non soltanto a livello ipotetico, la capacità di continuare a comporre in un contesto di cui si chiarisce la totale incompatibilità con la poesia: nel suo esilio, infatti, egli sperimenta tutte le condizioni potenzialmente in grado di impedire le quattro fasi in cui si articola l'attività letteraria, che sono 1) la composizione; 2) la lettura di una provvisoria versione del testo nell'ambito di *sodalicia* letterari in cui amici poeti possano fornire giudizi autorevoli, ed eventualmente suggerire modifiche; 3) la recitazione pubblica dell'opera; 4) la definitiva divulgazione degli scritti. Nell'esilio di Ovidio l'attività di 'scrittura', più volte espressamente evocata, come in Hor. *serm.* 2, 1, 60, dalla semantica di *scribere*, che rimanda a un'ormai consolidata tecnica di composizione letteraria<sup>29</sup>, è vanificata dalla perenne instabilità militare della regione pontica, esposta a periodiche aggressioni di popolazioni

<sup>25</sup> Sul capillare parallelismo Ovidio-Ulisse nell'opera esilica vd. H. RAHN *Ovids elegische Epistel*, in *A&A* 7, 1958, pp. 105-120; pp. 115-118; E. TOLA, *Mito y reescritura: Medea y Ulises en los textos ovidianos del exilio*, in *Argos* 25, 2001, pp. 112-125; pp. 119-123; E. TOLA, *La métamorphose poétique chez Ovide: Tristes et Pontiques. Le poème inépuisable*, Louvain-Paris-Dudley, MA 2004, pp. 261-278; MCGOWAN, *Ovid in Exile*, cit., pp. 169-190; S. SEIBERT, *Ovids verkehrte Exilwelt. Spiegel des Erzählers, Spiegel des Mythos, Spiegel Roms*, Berlin 2014, pp. 215-250; C. DI GIOVINE, *Metafore e lessico della relegazione. Studio sulle opere ovidiane dal Ponto*, Roma 2020, pp. 127-137.

<sup>26</sup> Per l'esilio *durus* cfr. *Pont.* 3, 1, 10; in *trist.* 1, 5, 26; 3, 4, 1; 5, 10, 12; *Pont.* 2, 6, 29 'duro' è il tempo dell'esilio; inoltre cfr. *Pont.* 1, 5, 12 e 3, 2, 102 *duri Getae*.

<sup>27</sup> Per la contrapposizione letteraria tra *durus* e *mollis* cfr. specialmente Prop. 2, 1, dove il *mollis...liber* (v. 2) elegiaco viene preferito al *duro...versu* (v. 41) dell'epica, e 3, 1, 19-20, dove si preferiscono i *mollia...serta* metaforicamente concessi al poeta elegiaco rispetto alla *dura corona* accordata al poeta epico; per l'applicazione della semantica della 'durezza' alla guerra cfr. e. g. Verg. *eclog.* 10, 44 *duri...Martis* e [Verg.] *cat.* 9, 42 *ducae...militiae*; in generale sulla terminologia vd. C.N. JACKSON, 'Molle atque facetum': *Horace, Satires 1, 10, 44*, in *HSPb* 25, 1914, pp. 117-137; pp. 123-127 e M. HELZLE, *Ovid's Poetics of Exile*, in *JCS* 13, 1998, pp. 73-83; pp. 81-82.

<sup>28</sup> La svolta epica che l'elegia ovidiana subisce in esilio è messa ottimamente a fuoco in DEGL'INNOCENTI PIERINI, *Le tentazioni giambiche del poeta elegiaco: Ovidio esule e i suoi nemici*, in R. GAZICH (a cura di), *Fecunda licentia. Tradizione e innovazione in Ovidio elegiaco. Atti delle giornate di Studio all'Università Cattolica del Sacro Cuore (Brescia e Milano, 16-17 aprile 2002)*, Milano 2003, pp. 119-143; pp. 121-126.

<sup>29</sup> In generale sul poeta come *scriptor* vd. A. LA PENNA, *L'autorappresentazione e la presentazione del poeta come scrittore da Nevio a Ovidio*, in *Aev(ant)* 5, 1992, pp. 143-185; specificamente sui riferimenti ovidiani all'attività di scrittura, rarissimi nella poesia precedente ma frequenti nell'opera esilica, vd. C. HOCES SÁNCHEZ, *Métrica y música en Ovidio: las obras del destierro*, in *Florentia Illyberritana* 6, 1995, pp. 245-271; pp. 268-269 e E. MERLI, *La lima e il testo da Ovidio a Marziale: poetica e comunicazione*, in *CentoPagine* 4, 2010, pp. 79-96; pp. 80-84.

bellicose: lo scenario è perciò in palese contrasto con quelle condizioni di pace e serenità di cui Ovidio aveva goduto a Roma (cfr. *trist.* 1, 11, 37-38 *non haec in nostris, ut quondam, scribimus hortis, / nec consuete, meum, lectule, corpus habes*), e che rappresentano presupposti irrinunciabili per l'attività poetica, come affermato in *trist.* 1, 1, 39-43 *carmina proveniunt animo deducta sereno...secessum scribentis et otia quaerunt* e 5, 12, 3-4 *pacem mentis habere volunt*, secondo un concetto probabilmente attinto proprio a Orazio<sup>30</sup>. La seconda fase è vanificata dall'isolamento dell'esule, che più volte (cfr. *trist.* 3, 7, 23-24; 4, 1, 89-92 e 10, 41-54; 5, 3, 34; *Pont.* 1, 2, 133-135 e 5, 6; 2, 4, 14; 3, 9, 18) rimpiange nostalgicamente la possibilità di affidarsi, come in passato, al giudizio competente dei circoli letterari della Roma del tempo per confrontarsi sui propri versi<sup>31</sup>. La terza fase è resa impraticabile dalla lamentata presenza di una popolazione scarsamente latinizzata e anzi barbarica, descritta – non senza elementi di drammatizzante esagerazione – come incapace di comprendere la lingua latina e perciò di apprezzare una pubblica *recitatio* della poesia (cfr. *trist.* 3, 14, 37-40; 4, 1, 89-90 e 10, 113-114; 5, 12, 53-54; *Pont.* 4, 2, 37-38)<sup>32</sup>, con il risultato che Ovidio deve rinunciare alle pubbliche recitazioni che tanto successo gli avevano garantito a Roma (cfr. *trist.* 4, 10, 57-60). La fase finale della divulgazione delle opere ovidiane è ostacolata dalla censura imposta da Augusto, che ha bandito dalle biblioteche pubbliche i libri incriminati (cfr. *trist.* 2, 108 e 3, 1, 65-82). Anche sotto l'aspetto della professione letteraria, in sostanza, Tomi si configura come l'«anti-Roma», nel quadro di una polarizzazione tra l'Urbe edenica e ideale per ogni aspirazione e Tomi che ne rappresenta l'infernale capovolgimento<sup>33</sup>: nell'esperienza ovidiana trova così un circostanziato compimento quell'antitesi *Romae...exul* concet-

<sup>30</sup> Sul tema e sulla probabile matrice oraziana vd. M.G. IODICE DI MARTINO, *Ovidio e la poesia*, in *RCCM* 23, 1981, pp. 63-108: p. 73 e DEGL'INNOCENTI PIERINI, *Numerosus Horatius*, cit., pp. 113-114.

<sup>31</sup> Sulla pratica vd. M.L. DELVIGO, *L'emendatio del filologo, del critico, dell'autore: tre modi di correggere il testo? (I)*, in *MD* 24, 1990, pp. 71-110: pp. 87-99; F. DUPONT, *Recitatio and the reorganization of the space of public discourse*, in Th. HABINEK, A. SCHIESARO (eds.), *The Roman Cultural Revolution*, Cambridge 1997, pp. 44-59; E. BÉRCHÉZ CASTAÑO, *Ovidio lector de Ovidio*, in *Revista de Estudios Latinos* 9, 2009, pp. 101-117: pp. 103-104; E. MERLI, *Dall'Elicon a Roma. Acque ispiratrici e lima poetica nell'Ovidio dell'esilio e nella poesia flaviana di omaggio*, Berlin-Boston 2013, pp. 21-22 e 41-46; GALASSO, *The Ars poetica*, cit., pp. 201-204.

<sup>32</sup> Sul discusso grado di civilizzazione delle etnie stanziate a Tomi e su come il tema sia affrontato da Ovidio con intenti strategici vd., oltre a più datata bibliografia raccolta in WILLIAMS, *Banished Voices*, cit., p. 7 e in J.-M. CLAASSEN, *Displaced Persons. The Literature of Exile from Cicero to Boethius*, London 1999, p. 297, nt. 41, R.M. BATTY, *On Getic and Sarmatian Shores: Ovid's Account of the Danube Lands*, in *Historia* 43, 1994, pp. 88-111; V. VEDALDI IASBEZ, *Geografia ed etnografia nella produzione letteraria ovidiana dell'esilio: retorica o realismo?*, in *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti* 164, 2005-2006, pp. 33-80: pp. 51-64; M. BETTINI, *Ovidio straniero a Tomi*, in M. BETTINI, A. BARBERO, *Straniero. L'invasore, l'esule, l'altro*, Milano 2012, pp. 9-58: pp. 24-36; D. MANTZILAS, *Le témoignage d'Ovide sur les peuples de la région du Pont-Euxin*, in P. Březina (ed.), *Pontus Euxinus. Commentarii Pilsnenses*, Srní 2014, pp. 15-36; di X. BALLESTER, *El geta de Ovidio*, in M.A. CORONEL RAMOS (cur.), *El espacio: ficción y realidad en el mundo clásico*, Valencia 2002, pp. 131-174: pp. 140-145 e di E. BÉRCHÉZ CASTAÑO, *El destierro de Ovidio en Tomis: realidad y ficción*, Valencia 2015, pp. 94-107 e 168-178 è da respingere la tesi che nella caratterizzazione ovidiana delle popolazioni locali si possa ravvisare una prova della natura fittizia dell'esilio del poeta.

<sup>33</sup> Sulla caratterizzazione della sede della *relegatio* ovidiana come «anti-Italia» e «anti-Roma» vd. M. HELZLE (ed.), *Publii Ovidii Nasonis Epistularum ex Ponto liber IV. A Commentary on Poems 1 to 7 and 16*, Hildesheim-Zürich-New York 1989, pp. 14-16; G.D. WILLIAMS, *Banished voices: readings in Ovid's exile poetry*, Cambridge 1994, pp. 8-25; G.D. WILLIAMS, *Ovid's Exilic Poetry: Worlds Apart*, in B. WEIDEN BOYD (ed.), *Brill's Companion to Ovid*, Leiden-Boston-Köln 2001, pp. 337-381: pp. 345-347; BÉRCHÉZ CASTAÑO, *El destierro de Ovidio*, cit., pp. 196-204.

tualmente e metricamente suggerita per l'attività poetica in Hor. *serm.* 2, 1, 59. L'incompatibilità dell'esilio con la poesia a cui allude implicitamente Orazio viene esplicitata e minuziosamente tratteggiata in Ovidio, che rimarca l'esigenza vitale di poetare e rivendica, sottotraccia, il proprio valore artistico, perché la sopravvivenza della poesia in un contesto di per sé impoetico dimostra *ipso facto* il talento dell'autore.

La rapidissima allusione oraziana all'esilio si esaurisce al v. 60, ma in Ovidio la memoria del passo sembra direttamente coinvolgere anche la successiva battuta di Trebazio in Hor. *serm.* 2, 1, 60-62, dove ci si interroga sulle possibili conseguenze che un'opera può arrecare al suo autore:

'o puer, ut sis  
vitalis metuo et maiorum nequis amicus  
frigore te feriat'.60

Il giureconsulto accoglie con 'timore' (*metuo*) la pervicace ostinazione del poeta non disposto ad abbandonare l'attività prediletta. La paura come reazione alla pubblicazione di un'opera letteraria è tipica, per le sue intrinseche caratteristiche di aggressività e biasimo, del genere satirico: qui riguarda le ripercussioni a cui è esposto il poeta stesso, mentre di solito è quella dei contemporanei preoccupati di essere messi pubblicamente alla berlina, come avviene in Hor. *serm.* 1, 4, 32 *omnes hi...metuunt versus* e 70 *cur metuas me?*; 2, 1, 23 *sibi quisque timet, quamquam est intactus*. La dinamica viene inusitatamente a coinvolgere il genere elegiaco nei *Tristia*, dove più volte (cfr. Ov. *trist.* 3, 4b, 17-26; 4, 4, 25-26 e 5, 13-16; 5, 9, 31-34; inoltre *Pont.* 1, 1, 17-19) si giustifica l'anonimato dei destinatari proprio sulla base del loro terrore di essere citati nei versi di un condannato, il quale può così insinuare, attraverso le reazioni degli amici, una tacita denuncia del clima di tensione instaurato da Augusto<sup>34</sup>. La paura dei condizionamenti che il poeta può subire è già chiara in Trebazio, che della pubblicazione delle satire afferma di temere due effetti, di cui il primo (vv. 60-61 *ut sis / vitalis metuo*) è che una poesia che vada a toccare nervi scoperti possa provocare addirittura la morte del poeta, destinato dunque a una non lunga esistenza: Trebazio può alludere a una morte reale, provocata da vendette private o da un'eventuale condanna capitale sancita da leggi vigenti sulla diffamazione, ma anche, forse, a una morte figurata, la 'morte sociale', l'emarginazione cui il poeta invisibile alla comunità può andare incontro<sup>35</sup>. In effetti, la spaventosa ipotesi che la morte vada annoverata tra i potenziali effetti collaterali della poesia diventerà tragica realtà in Ovidio, condannato anche a causa dei suoi versi a una pena che, nella mentalità corrente, nella tradizione letteraria sull'esilio e nella sua stessa elegia, viene esplicitamente presentata

<sup>34</sup> Sulla relazione tra paura e anonimato dei destinatari vd. S. CITRONI MARCHETTI, *Amicizia e potere nelle lettere di Cicerone e nelle elegie ovidiane dell'esilio*, Firenze 2000, pp. 295-305 e G.D. WILLIAMS, *Ovid's exile poetry: Tristia, Epistulae ex Ponto and Ibis*, in P. HARDIE (ed.), *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge 2002, pp. 233-245: p. 234. Sulla tematizzazione della paura come strumento di denuncia politica lucide considerazioni in E. OLIENSIS, *Return to Sender: the Rhetoric of nomina in Ovid's Tristia*, in *Ramus* 26, 1997, pp. 172-193: pp. 178-181 e H.-P. STAHL, *Sneaking it by the Emperor: Ovid playing it both ways*, in B. AMDEN (ed.), *Noctes Atticae. 34 articles on Graeco-Roman antiquity and its Nachleben: studies presented to Joergen Mejer on his sixtieth birthday (March 18, 2002)*, Copenhagen 2002, pp. 265-280: pp. 275-277.

<sup>35</sup> Convincente sul punto il commento *ad loc.* di MUECKE, *Horace. Satires. Book 2*, cit., p. 110.



l'invito a *magna nomina fugere*, che richiama lessicalmente Hor. *epist.* 1, 10, 32 *fuge magna*, per proseguire nella conseguente esortazione che Ovidio fa all'interlocutore a 'vivere per sé stesso', (v. 5 *vive tibi*), modellata su Hor. *epist.* 1, 18, 107 *mibi vivam*, per poi concludere con l'invito a 'vivere nascosto' (cfr. v. 25 *bene qui latuit, bene vixit*), di fatto una traduzione del precetto epicureo del *λάθε βίωσας* (fr. 551 Usener), di nuovo però filtrato dalla meditazione oraziana, ravvisabile, anche per la consonanza stilistica, in Hor. *epist.* 1, 17, 10 *nec vixit male qui natus moriens fefellit*<sup>39</sup>. Da *trist.* 3, 4, 44 *amicitias et tibi iunge pares*, più precisamente, si ricava che i *magna nomina* responsabili della disgrazia ovidiana sono *amici in-pares*, collocati cioè a un più alto livello – sociale, politico, economico – rispetto al poeta, che può a ben diritto invitare il destinatario a stringere amicizie solo con parigrado dopo aver sperimentato in prima persona (v. 3 *usibus edocto*) i rischi connessi con rapporti sbilanciati, sui quali metteva in guardia già Orazio e in realtà l'intera trattatistica antica *de amicitia*<sup>40</sup>. L'ammonimento di Ovidio deriva dalla convinzione che la sua rovina si possa considerare un inconveniente tipico di una società dai tratti cortigiani – di cui già il Venosino aveva colto tutte le più problematiche implicazioni<sup>41</sup> –, nella quale cioè non è infrequente l'incrinarsi di relazioni basate su convenienze e mutui scambi una volta che siano venute meno le condizioni di interesse che le avevano determinate<sup>42</sup>. L'idea che i rapporti con i 'potenti' siano da 'temere', come Ovidio afferma in *trist.* 3, 1, 53 *vereor...potentem* e ribadisce in 3, 4, 31 *tu quoque formida nimium sublimia semper*, trova non a caso un ulteriore precedente in Hor. *epist.* 1, 18, 86-87 *dulcis inexpertis cultura potentis amici, / expertus metuit*, che tradisce la piena consapevolezza di quanto le amicizie altolocate possano essere rischiose, perché comportano, per il contraente *minor*, un gravame di condizionamenti, vincoli ed esposizioni all'arbitrio dei potenti; ciò che però fa supporre la memoria ovidiana di Hor. *serm.* 2, 1, 61-62 è il dettaglio che a provocare la rottura del legame con i *maiores* sia, tanto nell'ipotesi di Orazio quanto nell'effettiva esperienza di Ovidio, una poesia non gradita: non a caso è specificamente l'*ingenium* ovidiano, ossia l'"in-

*note e commenti di M. B.*, Milano 1991<sup>1</sup>, pp. 319-321, vd. specificamente DEGL'INNOCENTI PIERINI, *Vivi nascosto. Riflessi di un tema epicureo in Orazio, Ovidio e Seneca*, in *Prometheus* 18, 1992, pp. 150-172, e WILLIAMS, *Banished Voices*, cit., pp. 128-135.

<sup>39</sup> Sulla presenza di questo motivo epicureo in Orazio vd. il commento di A. CUCCHIARELLI (a cura di), *Orazio. Epistole I. Introduzione, traduzione e commento*, Pisa 2019, pp. 463-464.

<sup>40</sup> Basti qui il rimando ad Aristot. *eth. Nic.* 8, 1158b, 11-1159a, 12 e Cic. *Lael.* 69-72. Sulla presenza del tema nelle trattazioni filosofiche vd. A. LA PENNA, *Il cortigiano e i principi*, in *Saggi e studi su Orazio*, Firenze 1993, pp. 351-379; pp. 363-371; sulle connessioni tra amicizia e relazioni gerarchiche sono utili E. NARDUCCI, *Le ambiguità dell'amicizia*, introduzione a *Cicerone, L'amicizia*, Milano 1985, pp. 5-48 e L. PIZZOLATO, *L'idea di amicizia nel mondo antico classico e cristiano*, Torino 1993, *passim*.

<sup>41</sup> Il tema dell'amicizia e delle relazioni con i potenti attraverso l'intero primo libro delle *Epistulae* e già i *Sermones*: in proposito vd., con ulteriore bibliografia, R.L. HUNTER, *Horace on Friendship and Free Speech*, in *Hermes* 113, 1985, pp. 480-490; ampiamente R.S. KILPATRICK, *The Poetry of Friendship: Horace, Epistles I*, Edmonton 1986; LA PENNA, *Il cortigiano e i principi*, cit.; la voce curata da L. PIZZOLATO, *amicizia*, in *Enciclopedia Oraziana*, cit., vol. 2, pp. 522-527; FREUDENBURG, *Satires of Rome*, cit., pp. 100-108; J. KEMP, *Flattery and Frankness in Horace and Philodemus*, in *G&R* 57, 2010, pp. 65-76.

<sup>42</sup> Il punto è ben focalizzato in LABATE, *Elegia triste ed elegia lieta*, cit., pp. 117-121 e diffusamente studiato in CITRONI MARCHETTI, *Amicizia e potere*, cit.; vd. inoltre A. LUISI, *Amici e nemici di Ovidio relegato*, in S. CAGNAZZI et alii (a cura di), *Scritti di storia per Mario Pani*, Bari 2011, pp. 267-277; qualche cenno in PIZZOLATO, *L'idea di amicizia*, cit., pp. 151-154.



ventiva poetica' come metonimia della 'poesia' stessa<sup>43</sup>, che, in *trist.* 1, 9, 55 *at nostrum* [sc. *ingenium*] *tenebris utinam latuisset in imis!*, sarebbe dovuto 'rimanere nascosto' (*latuisset*) così da non provocare la rovina del poeta, ed è quello che appunto fanno ora i suoi *libelli* in *Pont.* 1, 1, 9-10 *latere / sub Lare privato tutius esse putant*, evitando le biblioteche pubbliche.

Del resto, la comunanza tra la situazione prospettata da Trebazio e quella sperimentata da Ovidio è rafforzata dal fatto – taciuto ma evidente – che dietro ai *maiores* oraziani e ai *magna nomina* ovidiani si celano approssimativamente le stesse figure, identificabili negli esponenti più in vista dell'élite augustea. Il dato è ovvio nel caso di Ovidio, che non lascia dubbi sulla paternità augustea della propria condanna sin da *trist.* 1, 3, 5-6, e nemmeno sul coinvolgimento di personalità vicine al *princeps*: in *trist.* 2, 77-80 l'esule accusa anzi un non meglio identificato *hostis* di aver suggerito ad Augusto – che, gravato dal peso della gestione della *res publica*, non aveva tempo di leggere (cfr. *trist.* 2, 215-240) – un'interpretazione distorta e infondata della sua poesia erotica, provocandone un'ingiusta condanna. Il fatto che lo stesso ambiente si affacci dietro i *maiores* di Hor. *serm.* 2, 1, 61 è confermato dal seguito della satira (vv. 65-79), dove Orazio, per tranquillizzare i timori di Trebazio, adduce il caso di Lucilio, che con la propria poesia non irritò i generosi patroni, segnatamente Gaio Lelio e Scipione l'Emiliano, distruttore di Cartagine:

num Laelius aut qui                    65  
 duxit ab oppressa meritum Karthagine nomen  
*ingenio offensi aut laeso doluere* Metello?

Dal momento che nel discorso satirico Orazio si pone come seguace, sia pure con distanziamento critico, di Lucilio (cfr. *serm.* 2, 1, 34 *sequor hunc*)<sup>44</sup>, è chiaro che i *maiores* sono i suoi patroni, cioè Mecenate, che lo aveva esplicitamente invitato a far parte del suo *amicorum numerus* (Hor. *serm.* 1, 6, 62), e indirettamente Ottaviano. Il Venosino si dice certo che mai i suoi protettori avranno a 'dolarsi' della sua poesia, e che, anzi, persino gli invidiosi dovranno riconoscere i vantaggi della sua abituale frequentazione dei *magni viri* (cfr. Hor. *serm.* 2, 1, 75-76 *me / cum magnis vixisse invita fatebitur usque invidia*), ma il fatto stesso che nella satira, per bocca di Trebazio, si profili questa remota possibilità dimostra quanto in realtà Orazio, intorno al 30 a. C. e dunque ancor prima dell'effettiva configurazione del principato augusteo, fosse consapevole dei condizionamenti che il nuovo assetto politico-sociale avrebbe potuto imprimere all'attività poetica, e dei pericoli anche gravi che i letterati avrebbero corso se si fossero alienati simpatia e protezione dei potenti. Questi ultimi assumono anzi

<sup>43</sup> Sull'*ingenium* come prerogativa tipica del poeta, distinta dall'*ars*, vd. BRINK, *Horace on Poetry*, cit., ad Hor. *Ars poet.* 295; sull'importanza del concetto in Ovidio vd. E. BERTI, *Ovidio a scuola. Rileggendo Seneca il Vecchio, Controversiae II 2, 8-12*, in *Aev(ant)* N.S. 16, 2016, pp. 7-34; pp. 17-20. Per l'*ingenium* come causa della condanna ovidiana cfr. inoltre *trist.* 3, 3, 74; *Pont.* 2, 2, 103 e 3, 5, 4.

<sup>44</sup> Sulle implicazioni del punto, di per sé assodato, si veda da ultimo A. CANOBBIO, *Lucilius and Horace: from criticism to identification*, in F. CAIRNS, R. GIBSON (eds.), *Papers of the Langford Latin Seminar*, vol. 16, Prenton 2016, pp. 185-205; una discussione del tema con specifica relazione a Hor. *serm.* 2, 1 in G. HARRISON, *The Confessions of Lucilius (Horace, Sat. 2.1.30-34): A Defense of Autobiographical Satire?*, in *CLAnt* 6, 1987, pp. 38-52.

un ruolo prioritario anche rispetto alla legislazione ufficiale, come emerge dalla conclusione di *serm.* 2, 1: le *leges* sulla diffamazione evocate da Trebazio (vv. 80-83) sembrano contare poco, agli occhi di Orazio, in confronto all'approvazione dello *index...Caesar* (vv. 83-86), vero decisore del destino degli artisti, e in effetti il carattere sempre più personalistico del potere romano intuito dal Venosino – forse anche a seguito di un provvedimento, datato al 30 a. C., con il quale Ottaviano avocava a sé alcune cause giudiziarie – si rivelerà nella vicenda di Ovidio, che in *trist.* 2, 131-134 insiste sulla natura 'privata' della propria condanna, quasi una sorta di vendetta arbitraria di Augusto (v. 134 *ultus es offensas...ipse tuas*), svincolata da provvedimenti ufficiali del senato o di un pubblico tribunale<sup>45</sup>. In tal senso il dialogo con Trebazio, riletto *ex post* l'esilio ovidiano, assume i contorni della sinistra profezia: i potenti non *offensi* dall'*ingenium* oraziano saranno invece *offensi*<sup>46</sup> dall'*ingenium* ovidiano, causa, come si è visto, della rovina del poeta proprio per aver esercitato, insieme all'*error* da lui commesso, l'azione del *laedere*<sup>47</sup>; i 'grandi' ne ricaveranno motivo di afflizione, precisamente individuato dalla semantica oraziana del *dolor* in *Pont.* 2, 3, 63-64 *quique dolor pectus tetigisset Caesaris alti / illum iurabas [sc. Cotta Maxime] protinus esse tuum*, dove il titolo di Augusto è non a caso accompagnato dall'epiteto *altus*, che, nel registrare l'idea della sua grandezza sovrumana con intenti apparentemente encomiastici, ne ribadisce in realtà tutti i più temibili risvolti<sup>48</sup>.

Nelle due situazioni – l'ipotesi oraziana e la realtà ovidiana – si ha un ultimo elemento di affinità, sia pure in termini più laschi, nell'atto specifico che l'irritato amico potente può compiere contro il poeta scomodo: in Hor. *serm.* 2, 1, 62 Trebazio prospetta a Orazio l'ipotesi che l'eventuale personalità *frigore te feriat*. Il verbo, che indica un atto di 'offesa' e 'lesione' astratta, conservando però l'espressività dell'originaria valenza fisica, è impiegato da Ovidio per descrivere metaforicamente il 'colpo' subito con la condanna in *Pont.* 3, 2, 9 *cum [sc. fulmen] feriat unum [sc. me]*, dove soggetto è propriamente il 'fulmine', scagliato però da Augusto, equiparato a Giove Tonante, il *magnum nomen* responsabile dell'azione del *ferire* di cui Ovidio cade vittima: l'esule viene così assimilato a chi è stato colpito da un fulmine e, di conseguenza, a un ferito, secondo due caratterizzazioni metaforiche ricorrenti nell'elegia tomitana<sup>49</sup>.

Curiosa è invece la ri-semantizzazione a cui va incontro il termine *frigus* passando dal contesto oraziano a quello ovidiano: nelle parole di Trebazio il vocabolo ha una

<sup>45</sup> In proposito vd. R.S. ROGERS, *The Emperor's Displeasure and Ovid*, in *TAPhA* 97, 1966, pp. 373-378 e CICCARELLI, *Commento al Il libro dei Tristia*, cit., pp. 122-125.

<sup>46</sup> Per il frequente accostamento di *offendere* ad Augusto, talvolta divinizzato come *deus* o *numen*, cfr. *trist.* 1, 10, 42 *offensi...dei*; 2, 134 *ultus offensas*; 3, 8, 40 *offensas...suas*; 5, 7, 8 *offenso Caesare*; 10, 52 *offenso numine*, 11, 11 *mibi ipsum [sc. Caesarem] offendisse*; 12, 52 *offenso numine*; *Pont.* 1, 10, 42 *offensum numen*; 2, 2, 28 *offensi numinis*; 3, 62 *offensus...mibi*. La semantica contribuisce ad accostare Ovidio al mitico esule Evandro, di cui in *Fast.* 1, 482 si dice *offenso pulsus es urbe deo*: sul motivo cfr. *supra*, nt. 20.

<sup>47</sup> Ricorrente l'immagine di Augusto *laesus* da Ovidio: cfr. *laesi...Caesaris* in *trist.* 2, 123-124; *laesi principis* in *trist.* 4, 10, 98; *laesus deus* in *trist.* 1, 5, 84; *Pont.* 1, 4, 44 e 2, 3, 68; *numen laesum* in *trist.* 2, 108 e 3, 6, 23. Per *laedere* come azione esercitata dalla satira oraziana cfr. anche Hor. *serm.* 2, 1, 21 *tristi laedere versu* e 1, 4, 78 *laedere gaudes*.

<sup>48</sup> Vd. il commento di L. GALASSO (a cura di), *Publii Ovidii Nasonis Epistularum ex Ponto liber 2*, Firenze 1995, p. 218.

<sup>49</sup> Sulle due immagini vd. da ultimo DI GIOVINE, *Metafore e lessico*, cit., pp. 45-84.

chiara accezione metaforica che, forse introdotta proprio da Orazio, evoca plasticamente la 'freddezza' di chi in un determinato momento prova fastidio, disgusto, noia per una relazione di amicizia<sup>50</sup>. In questo senso la sorte paventata per il Venosino è quella che – in una sorprendente predizione di vicende di poeti caduti in disgrazia – di lì a pochi anni (nel 26 a. C.) toccherà in sorte all'iniziatore dell'elegia latina, Cornelio Gallo, vittima della *renuntiatio amicitiae* di Augusto per controversi motivi di carattere politico<sup>51</sup>. Sebbene con questa valenza metaforica *frigus* non compaia in Ovidio, la dinamica evocata in Hor. serm. 2, 1, 61-62 è comunque quella di cui egli diverrà suo malgrado protagonista: non solo nella sua condanna si sono ravvisati elementi tipici di una *renuntiatio amicitiae* da parte del *princeps* nei suoi confronti<sup>52</sup>, ma il poeta, rifacendosi a un motivo topico della letteratura d'esilio già ampiamente sviluppato nell'epistolario ciceroniano, deplora ossessivamente l'abbandono dei potenti amici di un tempo timorosi di essere compromessi dalla sua disgrazia, nonché la loro freddezza, se non indifferenza, nel corrispondere con aiuto materiale e morale alle richieste di soccorso che il relegato rivolge loro<sup>53</sup>. Anche Ovidio, comunque, viene colpito con una forma di *frigus* dai *magna nomina* offesi dalla sua poesia, ma nel suo caso si tratta di un 'freddo' assolutamente reale – o, almeno, presentato come tale –, cioè il gelido clima dell'area pontica, che il poeta costantemente lamenta (con 27 attestazioni di *frigus*, 3 del corradicale *frigidus* e 15 di *gelidus*), amplificando con intenti auto-commiseratori l'insopportabilità della pena a lui comminata<sup>54</sup>.

Nel complesso, la rilettura di Hor. serm. 2, 1 sembra suggerire un'ulteriore presenza oraziana nell'Ovidio dell'esilio: l'ipotesi non implica necessariamente una precisa intenzionalità allusiva, ma conferma piuttosto che la memoria della poesia di Orazio è in Ovidio più profonda, capillare e meditata di quanto possa apparire a un superficiale livello di lettura. Sulle rive del Mar Nero il più giovane poeta relegato si misura, in tutta la sua drammatica realtà, con quell'esilio che già l'illustre predecessore aveva immaginato.

<sup>50</sup> In questa specifica accezione il termine è poi ripreso in età imperiale: per l'affinità situazionale cfr. soprattutto Pers. 1, 108-109 *vide sis ne maiorum tibi forte / limina frigescant* e Sen. *epist.* 122, 11 *Montanus Iulius ...amicitia Tiberi notus et frigore*; inoltre *TbIL* VI/1, 1339, 37-45.

<sup>51</sup> Sulla vicenda di Cornelio Gallo vd. da ultima la lucida messa a punto, con ampia discussione della bibliografia precedente, di P. GAGLIARDI, *Il caso di Cornelio Gallo: una sfida per la propaganda augustea*, in *Klio* 97, 2015, pp. 625-647; sul principio della *renuntiatio amicitiae* dall'età repubblicana all'età imperiale è utile R.S. ROGERS, *The Emperor's Displeasure - amicitiam renuntiare*, in *TAPhA* 90, 1959, pp. 224-237.

<sup>52</sup> Così specialmente ROGERS, *The Emperor's Displeasure and Ovid*, cit., pp. 373-378.

<sup>53</sup> Per la diffusa presenza del motivo nell'elegia esilica vd. specialmente NAGLE, *The Poetics of Exile*, cit., pp. 71-108 e CITRONI MARCHETTI, *Amicizia e potere*, cit., pp. 111-117.

<sup>54</sup> Sul ricorrente tema del 'freddo' nell'opera esilica e sulla sua problematica aderenza alla realtà climatica della regione di Tomi vd., per un approccio equilibrato, N. LASCU, *Notizie di Ovidio sui Geto-Daci*, in *Maia* 10, 1958, pp. 307-316: pp. 308-309; VEDALDI IASBEZ, *Geografia ed etnografia*, cit., pp. 75-76; A. LUISI, *Insidie e imprevisti di un viaggio imposto*, in G. PAPPONETTI (a cura di), *Ovidio fra Roma e Tomis. Atti del convegno internazionale di studi (Sulmona 13-15 giugno 2003)*, Sulmona 2006, pp. 77-117: pp. 102-103; G.L. SCIARABBA, *Opulenza e prosperità nella Tomi del I sec. d.C. Una tesi controversa*, in *InvLuc* 29, 2007, pp. 241-252: p. 244; BÉRCHÉZ CASTANO, *El destierro de Ovidio*, cit., pp. 119-143, di cui però è da respingere la tesi che l'esagerazione dei dati forniti da Ovidio costituisca una prova del carattere fittizio del suo esilio. [Sono grato al prof. Luigi Galasso e al prof. Andrea Cucchiarelli per l'attenta lettura e per ulteriori spunti di riflessione].

## ABSTRACT

Il contributo prende le mosse dall'unico passo in cui Orazio si definisca *exul* (*serm.* 2, 1, 59), immaginando un possibile esilio che lo riguardi. Attraverso un confronto analitico tra Hor. *serm.* 2, 1 e diversi passi di *Tristia* ed *Epistulae ex Ponto*, si intende dimostrare che nella vicenda dell'esilio di Ovidio sembrano realizzarsi circostanze e situazioni che già Orazio aveva ipotizzato in relazione a sé stesso. L'analisi rivela così un'ulteriore influenza della poesia oraziana sull'elegia ovidiana dell'esilio.

This paper derives from the analysis of the only point where Horace presents himself as an *exul* (*serm.* 2, 1, 59), imagining a potential exile for himself. Through an analytical comparison between Hor. *serm.* 2, 1 and several passages within *Tristia* and *Epistulae ex Ponto*, this study aims to demonstrate that circumstances and situations already imagined by Horace in relation to himself seem to take place in the real experience of Ovid's exile. Such an analysis thus reveals a further influence of Horace's poetry on Ovid's elegy about exile.

KEYWORDS: Horace; Ovid; exile; poetry; political power.

Fabio Gatti  
Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano  
fabio.gatti@unicatt.it

GRAZIANA BRESCIA

UN PADRE PIÙ CRUDELE DELLE FIERE.  
RIFLESSIONI SUL PERSONAGGIO DI TESEO NELLA *FEDRA* DI SENECA

1. Seneca, *Phaedra* 558 *Taceo novercas: mitius nil est feris*<sup>1</sup>. Nella sua tragica denuncia della fine dell'età dell'oro, segnata dai nefandi delitti perpetrati nella sfera familiare, il personaggio senecano di Ippolito conferisce uno spazio privilegiato alla *noverca*, inserita come ultimo, culminante membro di questa drammatica sequenza mediante il ricorso alla *praeteritio* seguita da una *sententia*<sup>2</sup> (554-558):

*iere, nullum caruit exemplo nefas;  
a fratre frater, dextera gnati parens  
cecidit, maritus coniugis ferro iacet  
perimuntque fetus impiae matres suos.  
Taceo novercas: mitius nil est feri.*

<sup>1</sup> Siamo in presenza di un verso tormentato testualmente ed esegeticamente, ma non è mia intenzione affrontare in questa sede la complessa questione e vagliare le ipotesi di lacune nella tradizione manoscritta (cfr. M. HENDRY, *Is Nothing Gentler than Wild Beasts? Seneca, Phaedra 558*, in *CQ*, 48, 1998, p. 578 (pp.577-580)), di espunzioni del verso e correzioni. Sullo *status quaestionis* si rinvia alla dotta discussione di G. GARBARINO, *Mitius nil est feris: sul personaggio di Ippolito nella Fedra di Seneca*, in L. CASTAGNA, C. RIBOLDI (a cura di), *Amicitiae templa serena. Studi in onore di Giuseppe Aricò*, I, Milano 2008, pp. 650-655 (pp. 639-663), condividendone la proposta esegetica. La studiosa accoglie le traduzioni di E. PARATORE, *Lucio Anneo Seneca. Tragedie*, Roma 1956: «Non parlo delle matrigne: al paragone le belve sono miracoli di dolcezza» e di A. TRAINA, *Seneca. Medea, Fedra*, Milano 1989 «non dico nulla delle matrigne. Le fiere, al paragone, sono agnelli»; e la spiegazione di C. DE MEO (a cura di), *Lucio Anneo Seneca, Phaedra*, Bologna 1995<sup>2</sup>: «(al confronto) non c'è niente di più mite degli animali feroci, come dire che gli animali feroci sono al confronto gli esseri più miti» che integrano ciò che nel testo latino rimane sottinteso, ossia il confronto tra le *novercae* e le fiere. Si giunge, così, alla conclusione che (p. 654): «i due emistichi del v. 558 affiancati senza nessi congiunzionali (come succede assai spesso in Seneca) sono collegati fra loro da un nesso logico che rimane implicito e che il lettore/ascoltatore è chiamato ad afferrare ricavandolo proprio dall'accostamento antitetico». In definitiva, Ippolito istituisce un confronto tra gli animali feroci e le matrigne che non risultano essere affatto più miti.

<sup>2</sup> Amplissima è la bibliografia su questi versi, modellati, come è ampiamente noto, su Ovidio (*met.* 1, 144-148: *non hospes ab hospite tutus, / non socer a genero, fratrum quoque gratia rara est; / imminet exitio vir coniugis, illa mariti, / lurida terribiles miscent aconita novercae, / filius ante diem patrios inquirit in annos*), dipendente, a sua volta, dal carme 64 di Catullo (397-404: *Sed postquam tellus scelere est imbuta nefando, / iustitiamque omnes cupida de mente fugarunt / perfudere manus fraterno sanguine fratres, / destitit extinctos gnatus lugere parentes, / optavit genitor primaevi funera nati, / liber ut inuuptae poteretur flore novercae, / ignaro mater substernens se impia nato / impia non verita est divos scelerare penates*) e dal modello ultimo di Esiodo. Mi limito a fare riferimento ai commenti *ad. loc.* di P. GRIMAL (éd.), *Sénèque. Phaedra*, édition, introd. et comm, Paris 1965; G. VIANSINO, *La Fedra di Seneca*, Napoli 1968; A. GRILLI, *Seneca. Fedra*, Milano 1973; A. J. BOYLE, *Seneca. Phaedra*, Liverpool 1987; M. COFFEY, R. MAYER, *Seneca. Phaedra*, Cambridge 1990; DE MEO (a cura di), *Lucio Anneo*, cit.; A. CASAMENTO (a cura di), *Seneca. Fedra, introduzione, traduzione e commento*, Roma 2011.

La degradazione di questa controversa figura, realizzata attraverso la relazione comparativa con le *ferae*, risulta, dunque, ulteriormente enfatizzata proprio dal tasso di crudeltà, superiore persino a quello di chi è per natura ‘ferino’. L’identità letteraria del personaggio utilizzato in questa ardita *comparatio a minore ad maius*<sup>3</sup> si manifesta nel successivo e sofisticato ricorso ad un analogo meccanismo comparativo da parte dello stesso Ippolito: nella tragica agnizione del *privignus*, la *persona* della matrigna assume, infatti, i contorni e il nome di Fedra. Come è noto, l’orrore suscitato nel casto figliastro dal disvelamento della nefanda passione nutrita nei suoi confronti dalla moglie del padre, prende forma nella collocazione di Fedra all’apice della scala gerarchica riservata alle matrigne, guadagnandole il gradino d’onore persino rispetto a Medea, ovvero a colei che tradizionalmente detiene il primato nella perversione attribuita al genere femminile. Il recupero, filtrato ancora una volta attraverso l’opera ovidiana, di una variante meno nota del personaggio della maga della Colchide che la contrassegna come *noverca venefica* nei confronti del figliastro Teseo<sup>4</sup> consente a Ippolito di dare voce allo sdegno prodotto dalla confessione della matrigna: uniti dalla comune figura di una terribile *noverca*, il padre (a cui l’apostrofe è rivolta) e il figlio condividono un destino tragicamente speculare<sup>5</sup> (694-697):

*O ter quaterque prospero fato dati  
quos hausit et peremit et leto dedit  
odium dolusque – genitor invideo tibi:  
Colchide noverca maius hoc, maius malum est.*

Anche in questo caso viene istituita una *comparatio a minore ad maius* tra la sorte di Teseo, vittima del tradizionale carico di odio di una matrigna nei confronti del figlia-

<sup>3</sup> Cfr. Cic. *top.* 23 *Ex comparatione autem omnia valent, quae sunt eiusmodi. Quod in re maiore valet, valeat in minore [...]* Item contra, quod in re minore valet, valeat in maiore; Quint. *inst.* 5, 10, 87 *Adposita vel comparativa dicuntur, quae minora ex maioribus, maiora ex minoribus, paria ex paribus probant;* 5, 10, 88 *Iuris confirmatio est eius modi: ex maiore: «Si adulterum occidere licet, et loris caedere»; ex minore: «Si furem nocturnum occidere licet, quid latronem?»;* Iul. Vict. *rhet.* 6, 3 Giom.-Celent. *a toto: si totam rempublicam prodidit, ... non est incredibile eum classem et equitatum prodidisse.* Per una dettagliata trattazione sull’argomento si rimanda a D.L. CLARK, *Rhetoric in Greco-Roman Education*, New York 1957, pp. 130-133; 203-206; H. LAUSBERG, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, Stuttgart 1990<sup>3</sup> (1960<sup>1</sup>), §§ 395-397; C.H. KNEEPKENS, *s.v. comparatio*, in *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, vol. II, coll. 293-299, Tübingen 1994.

<sup>4</sup> Sul ricorso in questi versi alla variante del mito attestata in Ovidio (*met.* 7, 404 ss.) che vede Medea dopo l’infanticidio e la fuga da Corinto rifugiarsi ad Atene e sposare Egeo, divenendo così *noverca* di Teseo e sui suoi tentativi falliti di avvelenamento del *privignus*, cfr. L. LANDOLFI, *Colchide noverca maius haec, maius malum est* (*Sen. Phaed.* 697). *Fedra, Medea e l’iperbole mitica*, in *Pan* 22, 2004, pp. 266-269 (pp. 265-273) e la bibliografia di riferimento ivi citata.

<sup>5</sup> Sull’ironia tragica di questa allusione non intenzionale di Ippolito a Fedra che potrebbe essere considerata «un caso di metateatro quasi una citazione del mito tragico stesso dentro la tragedia ad esso dedicata, come se l’Ippolito di Seneca menzionasse l’evento reso noto da Euripide e Sofocle», cfr. G. PETRONE, *La scrittura tragica dell’irrazionale. Note di lettura al teatro di Seneca*, Palermo 1986, pp. 84-85; A. MORELLI, *L’elegia e i suoi confini: Fedra e Medea tra Ovidio e Seneca*, in M.P. PIERI (a cura di), *Percorsi della memoria*, vol. II, Firenze 2004, pp. 37-82. Irrinunciabile su questi versi l’approfondita analisi di LANDOLFI, *Colchide*, cit., p. 272, che sottolinea come la «designazione peggiorativa di Fedra è costruita per gradi nel corso dell’intera tragedia». Cfr., anche, C. HAHNEMANN, *Nonverbal Behavior*, in C.A. CLARK, E. FOSTER, J. P. HALLET (eds.), *Kinesis: The Ancient Depiction of Gesture Motion and Emotion*, Ann Arbor 2015, pp. 166-170 (160-172).

stro, e quella di Ippolito, che considera quello toccato a lui un male maggiore rispetto al vissuto paterno a causa della straordinarietà della passione peccaminosa nutrita dalla *noverca* per il *privignus*. Il triste primato riconosciuto a Fedra nella scala del crimine, in cui si rivela peggiore rispetto a tutto il genere femminile nonché alla madre Pasifae, utilizza, appunto, Medea come *básanos* per la misurazione del coefficiente criminoso (687-693):

*o scelere vincens omne femineum genus,  
o maius ausa matre monstrifera malum  
genitrice peior! Illa se tantum stupro  
contaminavit, et tamen tacitum diu  
crimen bifirmi partus exhibuit nota,  
scelusque matris arguit vultu truci  
ambiguus infans – ille te venter tulit*<sup>6</sup>

È il suo nome a inaugurare quello che viene efficacemente definito da Landolfi<sup>7</sup> il funesto stemma araldico della casata femminile attribuito al termine *noverca*: Medea è stata la sinistra matrigna che ha tentato di uccidere Teseo, padre di Ippolito; Fedra è ora la nuova matrigna che si rivela ancora peggiore della precedente perché tenta di contaminare il letto matrimoniale seducendo il figliastro. Una sequela di mostruosità percorre la reggia di Egeo in crescendo: Fedra non solo è detta superare la madre che *se tantum stupro contaminavit* (vv. 689-690) bensì, addirittura, *scelere vincens omne feminarum genus* (v. 688). Perfettamente congegnata, la specula generazionale rifrange sulla moglie di Teseo gli orrori di Medea e li potenzia a dismisura per la totale, incommensurabile orrerosità dell'incesto. Tra il tentativo di omicidio ai danni di Teseo e il tentativo di adescamento e corruzione di Ippolito il cerchio si serra. Fedra travalica l'archetipo dell'abominio. Ella è realmente *Colchide noverca maius...maius malum*<sup>8</sup>.

Fedra, in effetti, ha portato ad un livello di ulteriore perversione il processo di sovvertimento delle leggi di natura avviato dalla *mater* Pasifae, come emerge già dalle parole usate dalla nutrice per la lucida e circostanziata descrizione del *novus concubitus* che l'*alumna* si appresta a consumare (171-173):

*miscere thalamo patris et gnati apparas  
uteroque prolem capere confusam impio?  
Perge et nefandis verte naturam ignibus*<sup>9</sup>.

<sup>6</sup> Sull'anafora *maius...maius* e l'allitterazione con *malum* che richiamerebbero per suggestione fonica il nome di Medea, cfr. PETRONE, *La scrittura*, cit., p. 84, n.20; A. TRAINA, *L'antroponimia 'Medea'*, in ID. (a cura di), *Poeti latini (e neolatini)*, II, Bologna 1991<sup>2</sup>, pp. 123-129; sul rapporto dialettico intessuto da Seneca, oltre che con il modello ovidiano, anche con un celebre passo della *Medea* di Seneca (v. 262), cfr. LANDOLFI, *Colchide*, cit., p. 270.

<sup>7</sup> LANDOLFI, *Colchide*, cit., p. 272.

<sup>8</sup> LANDOLFI, *Colchide*, cit., p. 273.

<sup>9</sup> Cfr. M. BETTINI, *L'incesto di Fedra. Sulla «biologia selvaggia» dei Romani*, in ID., *Affari di famiglia. La parentela nella letteratura e nella cultura antica*, Bologna 2009, pp. 221-238.

Questa operazione di scardinamento trova, dunque, la sua matrice e la sua causa nella deviazione rispetto al modello paterno soppiantato da quello materno: è alla stessa Fedra che spetta assumerne tragica consapevolezza attraverso l'agnizione del *fatale malum* di cui era già stata vittima la sventurata madre e che la condanna, in quanto figlia, a reiterare il *nefas* fatalmente congiunto agli amori delle discendenti di Minosse<sup>10</sup>. Posseduta da una forza che le impedisce di agire diversamente, la figlia di Pasifae si colloca lungo il solco tracciato dalla madre, ne riproduce i *nefanda facta* giungendo, persino, a superare nella scala dell'orrore l'*exemplum* della *mater monstrosa* (688)<sup>11</sup>.

In virtù della tara genetica, Fedra finisce, pertanto, per rappresentare quasi antonomasticamente una categoria, quella delle *novercae*, che nell'amara riflessione di Ippolito contende il primato della crudeltà alle fiere.

2. L'utilizzazione senecana di questa *comparatio* con le *ferae* come termine di paragone utile a segnalare lo scarto rispetto ai modelli condivisi, non resta, però, circoscritta alla figura della *noverca*. Limitando il campo di indagine a questa tragedia, ne ritroviamo traccia nell'invettiva di Teseo contro Ippolito (903 ss.)<sup>12</sup>: nell'ottica distorta, fondata su una visione falsata della realtà<sup>13</sup> che, in un perverso gioco dei ruoli, porta il *pater* ad attribuire erroneamente al figlio innocente le colpe della *noverca*, il *castus iuvenis*, ingiustamente accusato di *incestum* (1195: *iuvenisque castus crimine incesto iacet*)<sup>14</sup>,

<sup>10</sup> Sul meccanismo di agnizione che si traduce in «memoria familiare, condizionamento o maledizione della stirpe» (p. 34), con specifico riferimento proprio alle discendenti di Minosse, si rinvia al recente contributo di M. LENTANO, *Le trappole dell'analogia. Paradigmi della conoscenza e dell'errore nella Phaedra di Seneca*, in *Vichiana* 56, 2, 2019, pp. 33-49 (pp. 33-37). Sulla mostruosità come filo conduttore della discendenza al femminile di Minosse, cfr. A.N. MICHALOPOULOS, *Exploring the Boundaries between Human and Monstrous in Seneca's Phaedra*, in A.N. MICHALOPOULOS, S. PAPAIOANNOU, A. ZISSOS (eds.), *Dicite, Pierides: Classical Studies in honour of Stratis Kyriakidis*, Cambridge 2017, pp. 302-305; 308 (pp. 298-319).

<sup>11</sup> Sulla deviazione rispetto al paradigma tradizionale determinata dalla collocazione nell'alveo tracciato dall'*exemplum* materno, mi permetto di rinviare a G. BRESCIA, *Utinam nunc matrescam ingenio! Pacuvio, fr. 18.139 R.<sup>3</sup> e il paradosso della somiglianza materna nella cultura romana*, in *Lexis* 35, 2017, pp. 265-280. In particolare, sulla predominanza dell'identità materna in questa tragedia in riferimento al *genus Amazonium* di Ippolito, cfr. A. CASAMENTO, *Ippolito figlio degenerare (Sen. Phaedr. 907-908)*, in *MD* 59, 2008, pp. 87-102; M. LENTANO, *Il sangue di Ippolito*, in ID., *Signa culturae. Saggi di antropologia e letteratura latina*, Bologna 2009, pp. 81-101. Sulla «maledizione materna» che permette a Fedra di sfuggire alle responsabilità e trovare un'utile scappatoia verso un paradigma femminile diverso da quello tradizionale, cfr. E. CALABRESE, *Il dono e la relazione padre-figlio nella Fedra di Seneca*, in G. PICONE, L. BELTRAMI, L. RICOTTILLI (a cura di), *Benefattori e beneficiati. La relazione asimmetrica nel de beneficiis di Seneca*, Palermo 2009, pp. 28-29 (pp. 25-45). Sui modelli letterari della relazione Pasifae-Fedra, cfr. K.J. RECKFORD, *Phaedra and Pasiphae: the Pull Backward*, in *TAPA* 104, 1974, pp. 307-28.

<sup>12</sup> Per questa invettiva si rinvia nuovamente a CASAMENTO, *Ippolito*, cit.; LENTANO, *Il sangue*, cit.

<sup>13</sup> Cfr. CALABRESE, *Il dono*, cit., p. 28: la studiosa, applicando alla relazione tra Teseo e Ippolito la tesi di G. GUASTELLA, *L'ira e l'onore. Forme della vendetta nel teatro senecano e nella sua tradizione*, Palermo 2001, pp. 15-16, sull'ira che governa meccanismi di ritorsione nel rispondere ad un torto subito, sottolinea come «Teseo nel vendicarsi del figlio si faccia trasportare da un'ira eccessiva, che lo porta a compiere un delitto spropositato rispetto al torto subito e getta sconsideratamente nel rapporto con Ippolito una violenza del tutto irrazionale, destinata a ritornare su di lui in forma maggiorata nella potenza distruttiva»; cfr., anche, pp. 36-37.

<sup>14</sup> Si noti il paradosso dell'antitesi affidata al gioco etimologico creato dalla derivazione di *incestum* da *castus* nella sua duplice accezione: 1) *castus* «che si conforma alle regole ai riti» (cfr. A. WALDE, J.B. HOFMANN, *Lateinisches etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg 1965<sup>4</sup> (1938<sup>1</sup>), s.v. *castus*; A. ERNOUT, A.



viene giudicato peggiore delle *ferae* che, almeno, si astengono dal sovvertire le *generis leges* con la ricerca di amori illeciti (913-914):

*ferae quoque ipsae Veneris evitant nefas,  
generisque leges inscius servat pudor*

Ancora una volta, però, il *terminus ad quem* di questa *comparatio* deve essere riferito alla *noverca*, perché è Fedra, in realtà, ad agire *sub specie Hippolyti* e a confermare, con la sua passione incestuosa, il triste primato nella scala del *nefas* persino rispetto alle bestie. L'invettiva di Teseo consente, dunque, di delineare con più chiarezza i termini di questo confronto individuati nell'opposizione fra rispetto e violazione delle *generis leges*.

L'attribuzione alla *noverca* del ruolo di discriminare utile a definire, anzi, meglio ancora, a misurare una condotta oggetto di censura, trova ulteriore conferma in quella sorta di «tragedia dentro la tragedia»<sup>15</sup> che si consuma nell'ultima parte della *Fedra*: l'ira folle, priva di controllo e distruttiva provocata in Teseo dalle false accuse di violenza scagliate contro Ippolito dalla nutrice e dalla moglie<sup>16</sup>, ne offusca la capacità di giudizio innescando una furia vendicativa che lo induce a punire colpe inesistenti sino a renderlo indirettamente assassino del suo stesso figlio<sup>17</sup>. Inadeguata, oltre che assolutamente ingiusta, appare la punizione inflitta da questo padre in preda all'ira furibonda<sup>18</sup>: tale stato di alterazione finisce per determinare una sovrapposizione della sua figura a quella

MEILLET, *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*, Paris 1985<sup>5</sup> (1932<sup>1</sup>), s.v. *castus*; approfondimenti sull'argomento in P. MOREAU, *Incestus et prohibita nuptiae. L'inceste à Rome*, Paris 2002, pp. 18-19) in cui la *notio* prevalente è quella di "impurità" legata all'idea di misconoscenza e di violazione di una regola, di un rituale; 2) *castus* antico participio di *careo*, *castus*, "privo di", "esente da" "esente da colpa e, nello specifico, da impurità" (cfr. WALDE-HOFMANN, *Lateinisches*, cit., s. v. *careo*; H. FUGIER, *Recherches sur l'expression du sacré dans la langue latine*, Paris 1963, pp. 25-30). La fusione delle due accezioni, presente già in Plauto, rinvierebbe, dunque, sia per *incestum* che per l'aggettivo *incestus*, *a*, *um* – che esprimono la negazione di *castus*, *us* e di *castus*, *a*, *um* – oltre che all'idea di violazione, anche alla *notio* di impurità per difetto di astensione, per mancanza di astinenza. Questo tipo di contaminazione, prodotta da un contatto illecito, senza precauzioni rituali, del mondo divino e mondo profano, prevede anche il contatto sessuale che si configura come una delle possibili accezioni della nozione di *incestum*, un caso particolare dell'idea generale di astensione dalle regole e astinenza, cui rinvia il legame con *castus*.

<sup>15</sup> Mutuo la definizione da E. CALABRESE, *Il sistema della comunicazione nella Fedra di Seneca*, Palermo 2009, p. 103. La studiosa – seguendo la linea già tracciata da G. SOLIMANO, *Opposizione e scomposizione dei personaggi nel finale della Phaedra di Seneca*, in *SIFC* 4, 1986, pp. 80-105 – rileva l'opportunità di approfondire la caratterizzazione di Teseo e, in particolare, della passione incontrollata che sfugge al freno della *ratio* spingendo l'eroe a forme delittuose. Nello specifico (pp. 103-127), viene dedicata attenzione alla «relazione mancata» tra padre e figlio che si consuma nel dramma senecano marcando la differenza sostanziale con il *Coronato* euripideo proprio nel mancato incontro tra i due e in una relazione «gravemente minata alla base sia dalla personalità dei soggetti interagenti che dall'inganno di cui sono vittime» (p. 116).

<sup>16</sup> Sen. *Phaedr.* 854-898.

<sup>17</sup> Per il *furor* eversivo di Teseo cfr. G. MAZZOLI, *Dinamiche del furor nella Fedra di Seneca: Ippolito*, in A. BALBO, F. BESSONE, E. MALASPINA (a cura di), *«Tanti affetti in tal momento». Studi in onore di Giovanna Garbarino*, Alessandria 2011, pp. 599-608.

<sup>18</sup> Sulle nefande azioni conseguenti all'ira e sulla condanna espressa dallo stoicismo di Seneca su questo *taeter...et hostilis adfectus* che *pudore calcato caedibus inquinavit manus, membra liberorum dispersit, nihil vacuum reliquit a scelere* (*De ira* 3, 41, 3) cfr. C. BATTISTELLA, *La colère en scène. Quelques réflexions sur la Médée de Sénèque, entre dramaturgie et philosophie*, in *Latomus* 77, 1, 2018, pp. 70-71 (pp. 59-73).

della *noverca*<sup>19</sup> in una dimensione peggiorativa affidata ad una *comparatio a minore ad maius* come si evince dall'uso dell'aggettivo di grado comparativo *peior* (1191-1192):

*Audite, Athenae, tuque, funesta pater  
peior noverca*

Sarà la stessa Fedra, artefice in prima persona della rovina del figliastro proprio per il suo ruolo di matrigna e la sua nefanda passione incestuosa, ad assegnare, in un tragico paradosso, tale identità a questa figura di padre giustiziere di un innocente, inchiodandolo alle sue responsabilità nella morte del figlio (1192-1196):

*falsa memoravi et nefas,  
quod ipsa demens pectore insano hauseram,  
mentita finxi. Vana punisti pater,  
iuvenisque castus crimine incesto iacet,  
pudicus, insons – recipe iam mores tuos.*

Come è noto, il tragico evolversi degli eventi vede, infatti, Teseo prestare fede alle menzogne della moglie e anteporre la difesa del proprio onore leso (894 *nostrī decoris eversor*) alle ragioni del sangue: incapace di distinguere la falsa nefandezza (1209 *falsum nefas*), accecato dall'ira, egli rimane intrappolato in un *verum scelus* (1210)<sup>20</sup> e, causando la morte per smembramento del figlio, finisce per derogare allo statuto paterno e per proiettarsi in quello della matrigna, figura tradizionalmente crudele e animata da odio funesto e da propositi omicidi nei confronti dei figliastri<sup>21</sup>. La

<sup>19</sup> Sul paradossale processo di assimilazione della figura materna a quella della *noverca*, cfr. A. CASAMENTO, *Finitimus oratori poeta. Declamazioni retoriche e tragedie senecane*, Palermo 2002; G. BRESCIA, *Le artes novercales di Catilina. Storia di un paradosso*, in G. BRESCIA, M. LENTANO, *Le ragioni del sangue. Storie di incesto e fratricidio nella declamazione latina*, Napoli 2009, pp. 145-179.

<sup>20</sup> Sul *nefas* come legame che stringe Fedra, Teseo e Ippolito, inducendoli a violare reciprocamente, in maniera più o meno cosciente, la *pietas*, si rinvia a SOLIMANO, *Opposizione*, cit. A proposito dell'ostinazione di Teseo nel *nefas*, cfr. H. ŌNISHI, *Theseus' curse at the end of Seneca's Phaedra. A study of the endings and the scenes of persuasion in Senecan tragedies*, in *Class Stud* 2, 1986, pp. 63-88.

<sup>21</sup> Cfr. Serv. ad Verg. georg. 2, 128: *SAEVAE NOVERCAE quae saevae sunt, sive epitheton omnium novercarum*. Sulla radicata presenza e la fortuna dello stereotipo della matrigna crudele e ostile ai figliastri nell'immaginario greco e latino, nonché sui suoi addentellati con il folklore, studio fondamentale di riferimento resta l'eccellente lavoro di P. WATSON, *Ancient Stepmothers. Myth, Misogyny and Reality*, Leiden 1995; cfr., anche, A. BORGIO, *A proposito di Seneca tragico*, in *BStudLat* 22, 1992, pp. 260-273 e B. KASTEN, *Noverca venefica. Zum bösen Ruf der Stiefmütter in der gallischen und fränkischen Gesellschaft*, in *Frihmittelalterliche Studien* 35, 2001, pp. 145-181. In particolare, sulla ricorsività del personaggio in ambito declamatorio, cfr. A. CASAMENTO, *Declamazione e letteratura*, in M. LENTANO (a cura di), *La declamazione latina. Prospettive a confronto sulla retorica di scuola a Roma antica*, Napoli 2015, pp. 89-113; J. PINGOUD, A. ROLLE, *Noverca et mater crudelis. La perversion féminine dans les Grandes Déclamations à travers l'intertextualité*, in M.T. DINTER, CH. GUÉRIN, M. MARTINHO (eds.), *Reading Roman declamation. The declamations ascribed to Quintilian*, Berlin-Boston 2016, pp. 147-166; C. VALENZANO, *Matrigne, avvelenatrici, donne incestuose: il paradigma di Medea nelle Declamations minores*, in A. CASAMENTO, D. VAN MAL-MAEDER, L. PASETTI (a cura di), *Le Declamazioni minori dello pseudo-Quintiliano. Discorsi immaginari tra letteratura e diritto*, Berlin-Boston 2016, pp. 63-80; G. BRESCIA, *Infamis in novercam. Ius occidendi e pietas paterna a Roma tra retorica e diritto*, in *BStudLat* 49, 1, 2019, pp. 44-60.

crystallizzazione di questo stereotipo, testimoniata dal ricco repertorio dei proverbi<sup>22</sup>, registra ininterrotta fortuna nella produzione letteraria: ne risulta un ben determinato sistema di attese che attribuisce alla matrigna un aspetto fortemente destabilizzante dei valori e dei legami consolidati nel sistema familiare romano. Nel finale della tragedia senecana si verifica, dunque, un vero e proprio *adynaton*, spia inequivocabile dello sconvolgimento dei rapporti familiari: la condotta del padre si rivela più funesta di quella della matrigna<sup>23</sup>.

In Teseo, come in Ercole, tragico e infelice eroe dell'*Hercules furens*, l'obnubilamento delle facoltà razionali indotto dal *furor* ha determinato l'invasione di statuti e ha finito per sovvertire l'opposizione padre/matrigna che, insieme a quella più diffusa madre/matrigna, si configurava quale garanzia della stabilità degli equilibri familiari. *Novercales* vengono definite da Ercole le sue mani nel momento in cui, invasato dal *furor* della matrigna per antonomasia, Giunone, si scaglia contro i suoi stessi figli provocandone l'orribile morte e sovvertendo il sistema di attese che attribuisce tradizionalmente tale modello di comportamento alla *persona* della *noverca*<sup>24</sup> (Sen. *Her. F.* 1020-1201):

AM. *Luctus est istic tuus,  
crimen novercae*

1235-1236:

HE. *Vos quoque infaustas meis  
cremabo telis, o novercales manus*

Il gesto di crudele efferatezza nei confronti della sua prole attrae, dunque, l'eroe, mediante la voce aggettivale *novercalis*, nella sfera di pertinenza delle matrigne, statutariamente deputate a macchiarsi di tali crimini<sup>25</sup>.

Allo stesso modo, nelle stesse forme, il padre Teseo, accecato dall'ira, diventa per suo figlio, figura di morte mutuando peculiarità e attributi della *funesta noveca* fino a superarne, addirittura, la potenza devastatrice. In altre parole, nell'orizzonte cupo e fosco dell'universo tragico senecano, la carica distruttiva della matrigna nei confronti del nucleo familiare originario non ha trovato un argine nel naturale amore del padre

<sup>22</sup> Proverbiale la crudeltà della matrigna nei confronti del *privignus*: cfr. M.C. STUPHEN, *A Further Collection of Latin Proverbs*, in R. HÄUSSLER (ed.), *Nachträge zu A. Otto, Die Sprichwörter und sprichwörtliche Redensarten der Römer*, Hildesheim 1968, pp.193-194; P. WATSON, *Ancient*, cit., pp. 92-102; R. TOSI, *Dizionario delle sentenze latine e greche*, Milano 1991, pp. 653-654.

<sup>23</sup> Cfr. SOLIMANO, *Opposizione*, cit.

<sup>24</sup> È interessante rilevare come tra le sporadiche attestazioni dell'aggettivo *novercalis* si registri un'occorrenza nell'*Agamemnon* senecano, dove il termine è riferito proprio alle *manus* di Giunone artefici di tragici gesti (118 *quod novercales manus / ausae*); per le riflessioni su questa voce aggettivale nella tragedia senecana sono debitrice a CASAMENTO, *Finitimus*, cit., pp. 120-124.

<sup>25</sup> Cfr. CASAMENTO, *Finitimus*, cit., pp. 120-122, il quale mette in rilievo come in realtà le mani dell'eroe possano essere considerate mani di matrigna «perché questi, al momento non più *compos sui*, è "agito" da Giunone, sua *noverca*, la quale si è servita di quelle mani per scagliarsi contro il figlio di Giove, da lei stessa odiato. A buon diritto le sue sono mani degne di una matrigna, perché davvero da una matrigna sono spinte all'azione». Questa ipotesi di lettura è già in E. ROSSI (a cura di), *Seneca. La follia di Ercole*, Milano 1999, p. 166.

nei confronti del figlio, ispirato dalla *pietas*, e ha finito per determinare la degradazione di quei rapporti. La partita non si gioca più tra matrigna e figliastro, ma tra padre e figlio.

Ma se è vero che la crudeltà e la *saevitia* della matrigna nei confronti dei figliastri sono destinate a cristallizzarsi in uno stereotipo, è altrettanto vero che a dare forma e rappresentazione ai predicati di base di questa figura, catalizzatrice delle paure e dei sospetti dell'immaginario collettivo, concorre, sin dalle prime occorrenze letterarie del personaggio, la sua attrazione nella sfera della ferinità.

È possibile coglierne più di un'eco già nelle accorate parole pronunciate nell'*Alceste* di Euripide dalla sposa morente che paventa la crudele ostilità di una futura matrigna nei confronti dei figliastri: il potere evocativo di una *comparatio a minore ad maius* con una vipera stigmatizza la sua funesta propensione ad una loro eliminazione precoce utilizzando la sua tradizionale esperienza nella preparazione di pozioni velenose (309-310):

ALC. ἐχθρὰ γὰρ ἢ ‘πιούσα μητρὺνὰ τέκνοις  
τοῖς πρόσθ’, ἐχίδνης οὐδὲν ἠπιωτέρα.

Si direbbe, dunque, che la matrigna trovi nell'universo ferino la sua naturale collocazione e i termini di paragone utili a misurarne il tasso di crudeltà.

3. Torniamo ora alla produzione tragica senecana, in cui si registra una significativa fortuna del processo di *conversio in beluam* grazie alla sperimentazione di un modello drammaturgico fondato sulla metamorfosi dell'eroe (Ercole, Ippolito, Edipo): nella sua tensione agonistica contro belve e mostri, questi viene rappresentato con una maschera dai tratti di ferinità e abnormità che ne determina l'assimilazione alla *feritas* peculiare dei suoi avversari. Come è noto, il fondamento di questo meccanismo di conversione va ricercato nell'ampia e complessa rappresentazione, nella produzione senecana, degli animali come termini di paragone di comportamenti umani<sup>26</sup> sulla base della condivisione dei medesimi *impulsus* attribuita loro dall'etica stoica. In questa comparazione tra la sfera umana e quella animale, particolare efficacia viene riservata – come è stato messo in rilievo da recenti studi sull'argomento<sup>27</sup> – all'«immagine delle fiere che, con la loro natura 'bestiale' si dimostrano un perfetto termine di paragone dell'irato»<sup>28</sup>, risultando utili a veicolare il messaggio del trattato dedicato

<sup>26</sup> A proposito del ruolo assunto nelle opere in prosa di Seneca dalle rappresentazioni del mondo animale, si rinvia al recente studio di F. TUTRONE, *Filosofi e animali in Roma antica. Modelli di animalità e umanità in Lucrezio e Seneca*, Pisa 2012; più specificatamente, sull'uso di immagini e metafore attinte da questa sfera in riferimento alla concezione senecana del *sapiens* risultano, particolarmente interessanti i contributi di C. TORRE, *La concezione senecana del sapiens in Seneca*, in *Maia* 47, 1995, pp. 349-369; C. TORRE, *Il cavallo immagine del sapiens in Seneca*, in *Maia* 47, 1995, pp. 371-378. Sugli aspetti filosofici e retorico-diatribici presupposti da questa operazione senecana, risulta molto utile la recente sintesi proposta da F. FICCA, *L'insaziabile fame: leoni e altri animali nel De ira e nelle tragedie di Seneca*, in F. CONTI BIZZARRO (a cura di), *Studi greci e latini per Giuseppina Matino*, Napoli 2020, pp. 126-133, cui si rinvia anche per il repertorio bibliografico su specifici aspetti e sul ruolo attribuito agli animali nelle opere di Seneca. Per una panoramica più generale circa la rappresentazione degli animali nel mondo antico, si segnalano R. SORABJI, *Animal Minds and Human Morals: The Origin of the Western Debate*, Ithaca, N.Y. 1993; S. CASTIGLIONE, G. LANATA (a cura di), *Filosofi e animali nel mondo antico*, Pisa 1994; P. LI CAUSI, *Gli animali nel mondo antico*, Bologna 2018.

<sup>27</sup> Per una approfondita analisi di tutti i *loci* del *De ira* che riportano immagini animali cfr. TUTRONE, *Filosofi*, cit., pp. 228-249.

<sup>28</sup> FICCA, *L'insaziabile fame*, cit., p. 26.

da Seneca alla disamina dei meccanismi dell'ira. Ma c'è di più. Il ricorso al campo metaforico della belva affamata e la sua utilizzazione come termine di paragone di una ferinità che ha le sue motivazioni nel soddisfacimento di stimoli primari, può rivelarsi, addirittura, inadeguato a misurare la 'bestialità' dell'uomo dettata dall'ira. È quanto accade – come ha messo in luce in un suo recente contributo Flavia Ficca<sup>29</sup> – con «l'immagine della fiera affamata presente nelle opere di Seneca nelle quali l'ira, il *furor*, sono spesso il *primum movens* e, in particolare, nella tragedia che, per molti aspetti, è una sorta di 'trasposizione scenica' della 'teoria' dell'ira esposta nel *De ira*, vale a dire il Tieste»<sup>30</sup>. Proprio nel paragone con le belve affamate (leone, tigre) prende forma l'incapacità di personaggi tragici come Atreo e Medea di dominare l'ira e la sete di vendetta che li spingono a oltrepassare limiti invalicabili e a commettere i più efferati *scelera* ai danni di consanguinei<sup>31</sup>. A tale processo di assimilazione al ferino attivato dal pensiero senecano nella produzione tragica sembra non sfuggire Teseo, l'eroe grigio e opaco della *Phaedra*. Il suo ingresso in scena è anticipato dalle parole della nutrice che ne disegna un ritratto non privo di ombre proprio in riferimento alla violazione dei rapporti di parentela: la definizione della sua crudeltà nei confronti della prima moglie Antiope che, pur essendo casta e, dunque, scevra da colpe, fu vittima della sua mano spietata, è affidata alla voce aggettivale *inmitis*<sup>32</sup>, riconducibile all'ambito semantico della mancanza di umanità (226-227):

Nut. *Inmitis etiam coniugi castae fuit:  
experta saevam est barbara Antiope manum.*

Appare interessante la collocazione antifrastica di questo aggettivo rispetto all'uso senecano di *mitis*<sup>33</sup> e la sua conseguente attrazione nella sfera della *crudelitas* significativamente definita come una *ferina rabies* e tale da provocare, *abiecto homine*, la trasformazione in un *silvestre animal* (*clem.* 1, 25, 1)<sup>34</sup>:

<sup>29</sup> FICCA, *L'insaziabile fame*, cit.

<sup>30</sup> La citazione è tratta da FICCA, *L'insaziabile fame*, cit., p. 129.

<sup>31</sup> Sono debitrice per queste riflessioni a FICCA, *L'insaziabile fame*, cit., pp. 129-132.

<sup>32</sup> Cfr. *Tb/L* VII, 1, 467. II.25 *i.g. durus, saevus, inhumanus*, cfr. la glossa di Servio alla definizione di Achille come *inmitis* (1, 30 *inmitis Achilli*; Serv. *ad Verg. Aen.* 1, 30 *inmitem autem dixit etiam circa extinctum crudelem*). È interessante l'uso di questo aggettivo nella sfera animale: e così, se Plinio lo utilizza in riferimento ai serpenti (*nat.* 10, 207: *serpentibus immitissimo animalium genere*), Servio non si lascia sfuggire l'occasione per mettere in rilievo nella glossa a *inmitibus* in Verg. *georg.* 4, 17 (*ore ferunt dulcem nidis immitibus escam*) lo stretto nesso tra questo aggettivo e la crudeltà dei *pulli* che trovano nutrimento nella morte delle api (*crudelibus pullis qui apium morte nutriuntur*).

<sup>33</sup> In 'iunctura' con *animus* viene utilizzato per definire l'esercizio mite dell'*imperium* riferito all'*optimus princeps* Augusto (*clem.* 1, 9, 1); cfr., anche, *clem.* 1, 22, 3.

<sup>34</sup> Nel passaggio da uomo a bestia, espresso con chiarezza in questo passo, Seneca affida alla potenza icastica delle immagini le sue riflessioni sul comportamento crudele e sanguinario del tiranno concretizzando la metafora di Platone che ne aveva teorizzato la bestialità. Segue l'esempio canonico di Alessandro e della sua tradizionale *feritas* che ne determina l'assimilazione ad un leone nel momento in cui decreta di gettare Lisimaco in preda alla belva: *quid enim interest, oro te, Alexander, leoni Lysimachum obicias an ipse laceres dentibus tuis? Tuum illud os est, tua illa feritas. O quam cuperes tibi potius ungues esse, tibi rictum illum edendorum hominum capacem! Non exigimus a te, ut manus ista, exitium familiarium certissimum, ulli salutaris sit, ut iste animus ferox, insatiabile gentium malum, citra sanguinem caedemque satietur; clementia iam vocatur, ad occidendum amicum cum carnifex inter homines eligitur.*

*Crudelitas minime humanum malum est indignumque tam miti animo; ferina ista rabies est sanguine gaudere ac volneribus et abiecto homine in silvestre animal transire.*

A tale *ferina rabies* sembra rinviare, appunto, l'ira priva di controllo con cui Teseo reagisce alle false accuse di violenza scagliate contro Ippolito dalla nutrice e da Fedra: a manifestarsi, prendendo forma, in un primo momento, nella violentissima invettiva contro il figlio assente, è lo smarrimento di ogni lume di razionalità che offusca la facoltà del giudizio e la conseguente incapacità di sorvegliare la propria condotta sino a divenire preda di una violenza del tutto irrazionale<sup>35</sup>. La sovrapposizione di Teseo alla figura della *noverca*<sup>36</sup> in una dimensione peggiorativa, come si evince dall'uso dell'aggettivo *peior*, potrebbe, dunque, trovare una suggestiva spia già nell'assimilazione del personaggio alla sfera della ferinità suggerita dalla sua connotazione come *inmitis*: d'altronde è l'uccisione della *coniunx* Antiope ad avviare lo scardinamento del tessuto familiare destinato a culminare tragicamente nella eliminazione del suo stesso figlio.

Tale spietato atto di crudeltà sembra, dunque, portare a compimento la trasformazione di Teseo in *silvestre animal*, già avviata dalla manifestazione dei tratti ferini attraverso la sua caratterizzazione come *inmitis*. Ma, come si diceva, la *comparatio* con le *ferae*, utilizzata nella tragedia sia da Ippolito sia da Teseo per stigmatizzare modelli di comportamento che violano le norme stabilite e che trovano identificazione nella figura della *noverca*, risulta familiare al pensiero senecano: all'efficacia di questo meccanismo comparativo si fa ricorso, infatti, in un'altra invettiva contro i mali della società nel *De ira*, nel capitolo immediatamente precedente a quello in cui si denuncia il dilagare della corruzione citando gli stessi versi ovidiani<sup>37</sup> ripresi da Ippolito nella sua denuncia della fine dell'età dell'oro. Quella in cui è costretto a vivere – proclama Seneca – è una società di bestie selvatiche, salvo che il comportamento umano presenta rispetto a quello degli animali un tratto ancora più ferino: le bestie, infatti, sono miti nei rapporti reciproci e soprattutto si astengono dal mordere quelli che a loro somigliano (*de ira* 2, 8, 3):

*Ferarum iste conventus est, nisi quod illae inter se placidae sunt morsuque similitium abstinent.*

Si tratta, ancora una volta, di una *comparatio a minore ad maius* molto cara a Seneca, che vi ricorre anche per stigmatizzare la crudeltà dei tiranni, il perverso piacere di

<sup>35</sup> Il confronto dell'eroe con una *fera* si configura come «monito sul pericolo del fallimento di ogni ideale di *autarchia*, sempre incombente, qualora la ragione non illumini e sorvegli la condotta umana» (cfr. M. RIVOLTELLA, *Un modello drammaturgico senecano: l'assimilazione dell'eroe tragico alle sue vittime*, in *AevAnt* 11, 1998, pp. 413-429; pp. 428-429). Sugli effetti devastanti dell'ira nei personaggi tragici senecani e sulla perdita di controllo che li assimila all'universo ferino, si confrontino le riflessioni di C. STARR, *Seneca Tragicus and Stoicism*, in E. DODSON-ROBINSON (ed.), *Brill's Companion to the Reception of Senecan Tragedy: Scholarly, Theatrical and Literary Receptions*, Leiden-Boston 2016, p. 55 (pp. 34-56). In particolare, sulla rappresentazione, attraverso il paragone con una tigre affamata, dell'odio a stento represso di Atreo nel tragico racconto della strage fatto dal nunzio (*Thyest.* 703-716; 733-743) si confronti anche, il già citato contributo di FICCA, *L'insaziabile fame*, pp. 129-130.

<sup>36</sup> Sul paradossale processo di assimilazione della figura paterna a quella della *noverca* cfr. CASAMENTO, *Finitimus*, cit.; BRESCIA, *Le artes*, cit.

<sup>37</sup> *Met.* 1, 144-147.

versare il sangue dei cittadini che segna il discrimine persino rispetto alle belve più feroci come leoni, orsi, serpenti, i quali, pur privi di ragione, si astengono dal colpire le bestie della loro specie (*clem.* 1, 26, 3-4)<sup>38</sup>:

*Quod istud, di boni, malum est occidere, saevire, delectari sono catenarum et civium capita decidere, quocumque ventum est, multum sanguinis fundere, adspectu suo terrere ac fugare! Quae alia vita esset, si leones ursique regnarent, si serpentibus in nos ac noxiosissimo cuique animali daretur potestas? Illa rationis expertia et a nobis immanitatis crimine damnata abstinent suis, et tuta est etiam inter feras **similitudo**.*

Ad essere chiamato in causa è un paragone topico di probabile ascendenza dia-tribico-cinica con gli animali feroci, utile a rimarcare l'innaturalità dell'uccisione di concittadini o, peggio ancora, consanguinei, che trova conferma, appunto, nella tutela dei *similes* osservata persino nella sfera del ferino. Precedentemente a Seneca ne troviamo attestazione in Cicerone che vi ricorre per condannare l'orrore del parricidio (*Rosc. Amer.* 63):

*Magna est enim vis humanitatis; multum valet communitio sanguinis; reclamitat istius modi suspicionibus ipsa natura; portentum atque monstrum certissimum est esse aliquem humana specie et figura qui tantum immanitate bestias vicerit ut, propter quos hanc suavissimam lucem aspexerit, eos indignissime luce privarit, cum etiam feras inter sese partus atque educatio et natura ipsa conciliet.*

e nell'oraziano *epodo* 7, in cui il paragone della condotta dei cittadini romani con lupi e leoni che risparmiano i propri simili, risulta funzionale a deprecare l'innaturalità del confitto civile (11-12):

*neque hic lupis mos [scil. Perire sua dextera] nec fuit leonibus  
umquam **nisi in dispar feris***<sup>39</sup>.

La sfera semantica della *similitudo* come traccia costitutiva delle relazioni di consanguineità sembrerebbe, dunque, configurarsi come una sorta di cifra spiccatamente senecana nella riutilizzazione del *topos*.

4. Ma torniamo a Teseo: il coefficiente peggiorativo rispetto alla *noverca* (1191-1192: *funesta pater / peior noverca*) attribuito al personaggio nelle drammatiche fasi conclusive dell'azione tragica, sembra determinarne una collocazione di tutto rilievo nella *comparatio a minore ad maius* istituita con l'universo ferino attraverso le dichiarazioni di Ippolito prima (558 *taceo novercas: mitius nil est feris*) e le sue stesse riflessioni riferite alla

<sup>38</sup> Cfr., anche, Sen. *epist.* 95, 31, dove il paragone viene istituito proprio sulla base della connotazione degli uomini come *mitissimi* in contrapposizione alle fiere: *Non pudet homines, mitissimum genus, gaudere sanguine altero et bella gerere gerendaque liberis tradere, cum inter se etiam mutis ac feris pax sit.*

<sup>39</sup> Tra le traduzioni in italiano mi sembra che quella curata da F. BANDINI (traduzione a cura di), in A. CAVARZERE, *Il libro degli Epodi*, Venezia 1992, renda meglio il riferimento alla ferocia affidato nel testo latino originale a *feris*: «Non hanno questa condotta nemmeno i lupi e i leoni, / Feroci soltanto con chi non è un loro simile». Cfr. L.C. WATSON (ed.), *A commentary on Horace's Epodes*, Oxford 2003, p. 279.

*noverca sub specie Hippolyti* (913-915). In altri termini, Teseo erediterebbe dalla sua proiezione nella *persona* della *noverca* l'assimilazione alla sfera della ferinità: tale *conversio in beluam* sembra arricchirsi di un ulteriore tassello alla luce dell'utilizzazione da parte di Seneca di questa stessa comparazione nel *De ira* e nel *De clementia*.

Se, come si diceva, decretando la morte del figlio innocente, Teseo scardina gli statuti tradizionali e causa uno slittamento della figura paterna in quella della *noverca*, proprio da questa figura il *pater* giustiziere di colpe inesistenti (1194: *vana punisti pater*) sembra ereditare anche il coefficiente peggiorativo rispetto alle *ferae*. A determinarne il superamento del tasso di crudeltà riferito alle belve non è qui lo stravolgimento della *lex generis* provocato dalle relazioni incestuose erroneamente attribuito nella falsa ricostruzione dei fatti di Teseo al figlio *degener* che agiva, in realtà, *sub specie novercae*. A conferire tratti più abominevoli delle fiere a questo *pater funesta... peior noverca*, oltre al tasso di crudeltà manifestato nei confronti della *coniunx* Antiope, è la condanna e l'eliminazione del suo stesso figlio. Diversamente dalle *ferae*, che si astengono dal colpire i *similes*, egli, incapace di distinguere la falsa nefandezza (1209 *falsum nefas*), obnubilato dall'ira, rimane intrappolato in un *verum scelus* (1210) e, causando la morte per smembramento del figlio, colpisce il più simile dei simili, il simile a lui per antonomasia, ovvero il figlio tradizionalmente *imago patris*. Ad essere chiamato in causa è qui un paradigma fondamentale dell'ideologia aristocratica romana, attestato già negli *Elogia Scipionum*<sup>40</sup>, che richiede al figlio di riprodurre fedelmente i tratti paterni e di imitarne *facta e virtutes*.

In realtà, la proiezione del personaggio senecano di Ippolito in questo paradigma trova una prima conferma già nel sovvertimento dei modelli culturali presupposto dalla passione incestuosa di Fedra. Nel delirio con cui cerca di dare espressione al suo desiderio, la figlia di Pasifae gioca, infatti, con le possibilità offerte da un duplice e ambiguo livello di lettura, utilizzando in maniera distorta proprio quel paradigma: è nella manipolazione della relazione duplicativa tra padre e figlio, che le consente di sovrapporne e confonderne le immagini attraverso il ricordo del giovane Teseo, che si consuma, infatti, il drammatico tentativo di legittimare la sua nefanda passione (646-658)<sup>41</sup>:

*Hippolyte, sic est: Thesei vultus amo  
illos priores, quod tulit quondam puer  
cum prima puras barba signaret genas  
monstrisque caecam Gnosii vidit domum  
et longa curva fila collegit via.*

*Quis tum ille fulsit! Presserant vittae comam  
et ora flavus tenera tinguebat pudor:  
inerant lacertis mollibus fortes tori,  
tuaeve Phoebus vultus aut Phoebi mei,  
tuisque potius – talis, en talis fuit*

<sup>40</sup> CIL I<sup>2</sup> 15. Per l'analisi di questo *elogium* cfr. M. MASSARO, *L'epigramma per Scipione Ispano* (CIL, I, 15), in *Epigraphica* 59, 1997, pp. 97-124.

<sup>41</sup> Sull'ambigua sovrapposizione di questa due figure messa in atto da Fedra, cfr. J.G. FITCH, S. McELDUFF, *Construction of the Self in the Senecan Drama*, in *Mnemosyne* 55/1, 2002, p. 29 (pp. 18-40) e, di recente, l'approfondita analisi di E. CALABRESE, *Il sistema*, cit., pp. 71-74. Sulla sottomissione di Ippolito all'autorità di suo padre Teseo, cfr. C. SEGAL, *Language and desire in Seneca's Phaedra*, Princeton 1986, pp. 182-183. Per una riflessione sui confini tra umano e mostruoso lungo cui si snoda questa complessa relazione padre-figlio cfr. MICHALOPOULOS, *Exploring*, cit., pp. 298-319.



*cum placuit hosti, sic tulit celsum caput.  
In te magis refulget incomptus decor:  
est genitor in te totus.*

Ancora una volta, si assiste in questa tragedia ad un fraintendimento dei modelli: se il figlio *imago patris*, oltre ad assolvere una funzione “identificante”, configurandosi come patente di legittimità della prole, garantisce anche la castità materna<sup>42</sup>, la sostituzione nel nucleo familiare della madre con la matrigna, conduce all’esito paradossale di legittimare una relazione che viola i contenuti prescrittivi della *pudicitia*. Conseguenza potenziale di tale confusione è la contaminazione del letto del padre con quello del figlio e l’inevitabile precipitare dell’universo parentale nel caos e negli abissi del *nefas*. Ma non basta. Questo paradigma torna ad essere attivato dallo stesso Ippolito nei versi conclusivi della tragedia: in quell’«epilogo romano» - che, come è stato osservato da Rita Degl’Innocenti Pierini<sup>43</sup>, si configura come «una delle numerose e vistose divaricazioni senecane rispetto al racconto dell’*Ippolito* euripideo»- le parole del *nuntius* annunciano e rappresentano le ultime, drammatiche fasi della vita di Ippolito prima di descriverne l’orrenda morte e lo scempio del cadavere: nei tragici momenti che lo vedono al cospetto del mostro generato dagli abissi marini<sup>44</sup>, il figlio, ingiustamente espulso dalla *lignée* agnatzia<sup>45</sup> e condannato, altrettanto ingiustamente, ad una morte terribile, instaura un vero e proprio dialogo a distanza con il padre, riconosciuto come ineludibile figura di riferimento già nella drammatica quanto involontaria fuga dal suolo patrio (1004-1005):

*Nu. tum multa secum effatus et patrium solum  
abominatus saepe genitorem ciet.*

Ippolito manifesta palesemente la volontà di misurarsi con l’immane belva<sup>46</sup>, in modo da emulare le imprese del padre, aduso a sconfiggere tori mostruosi, e da ri-

<sup>42</sup> Il *locus* classico di questo motivo nella letteratura latina è individuato in Catull. 61, 211-225: *Ludite ut lubet et brevi / liberos date. Non decet / tam vetus sine liberis / nomen esse, sed indidem / semper ingenerari. / Torquatus volo parvulus / matris e gremio suae / porrigens teneras manus / dulce rideat ad patrem / semibianche labello. / Sit suo similis patri / Manlio et facile insciis / noscitur ab omnibus, / et pudicitiam suae / matris indicet ore.* Su questo e gli altri *loci* relativi a tale modello culturale cfr. M. BETTINI, *Il ritratto dell’amante*, Torino 1992, pp. 226 ss.; alla centralità conferita al motivo della somiglianza ha dedicato ampia riflessione anche M. LENTANO, *La prova del sangue. Storie di identità e storie di legittimità nella cultura latina*, Bologna 2007, pp. 113-223.

<sup>43</sup> R. DEGL’INNOCENTI PIERINI, *Il parto dell’orsa. Studi su Virgilio, Ovidio e Seneca*, Bologna 2008, p. 251 (pp. 251-275).

<sup>44</sup> Sulla contiguità a livello di lessico, immagini e metafore tra la lotta con il toro e la morte di Ippolito e scene di caccia con particolare riferimento proprio all’attività venatoria praticata dal giovane figlio di Teseo cfr. J. McCUTCHEON, *The vanus terror of the hunt in Seneca’s Phaedra*, in *Maia* 69, 2017, pp. 365-373.

<sup>45</sup> Analoghe riflessioni già in CALABRESE, *Il sistema*, cit., pp. 122-125.

<sup>46</sup> Sulla concorde posizione degli studiosi circa la centralità conferita al mostro come emblema dell’intera vicenda tragica di Fedra, Ippolito e Teseo, risultano interessanti le riflessioni di F. CAVIGLIA, *La morte di Ippolito nella Fedra di Seneca*, in *QCTC* 8, 1990, p. 127 (pp. 119-133): «è la storia di Ippolito, a lui stesso ignota, la storia che gli altri hanno costruito contro di lui, che emerge dal mare, è la sua condanna di cui egli non sa, che lo cerca per la sua morte»; si confronti anche DE MEO (a cura di), *Lucio Anneo*, cit., p. 254: «da presenza del toro è intimamente legata allo stravolgimento dell’ordine naturale: esso è il punto di riferimento nelle torbide vicende della casa di Fedra come nella miseranda fine di Ippolito».

vivere in positivo la storia del proprio *genus*<sup>47</sup> attraverso la riproducibilità di gesta che si configurano come contrassegno della stirpe (1064-1067):

Nu. *contra feroci gnatus insurgens minax  
vultu nec ora mutat et magnum intonat:  
«haud frangit animum vanus hic terror meum:  
nam mihi paternus vincere est tauros labor».*

La sua condotta rende ancora più grave e paradossale l'errato disconoscimento, da parte del padre, di un figlio che non solo si rivela innocente, ma anche degno di appartenere al *genus* attraverso la riproduzione e il desiderio di emulazione delle imprese e virtù paterne (1067 *nam mihi paternus vincere est tauros labor*)<sup>48</sup>: nei versi che suggellano la *rhexis* del nunzio<sup>49</sup>, lo *gnatus* viene tragicamente contrassegnato come *clarus imperii comes* (1111) e *certus heres*<sup>50</sup> (1112), attraverso una definizione che «appare il riflesso della terminologia ufficiale romana evocando implicitamente le controverse problematiche dinastiche della famiglia imperiale romana»<sup>51</sup>.

Il contrassegno identitario della stirpe che determina l'agnizione del figlio dell'Amazzone come il legittimo erede del *genus* e del regno, «illustre correggente e sicuro erede del trono paterno»<sup>52</sup>, segna lo stacco della tragedia senecana dalla situazione

<sup>47</sup> Sul “contesto marcato” in cui si colloca questa “prova di legittimità” di Teseo, cfr. LENTANO, *La prova*, cit., pp. 113-144; ID., *Il sangue*, cit., pp. 41- 42.

<sup>48</sup> Sul *paterus labor* come riferimento ai due momenti del mito di Teseo che vedono l'eroe misurarsi prima con il toro di Maratona e poi con il Minotauro, cfr. il commento di DE MEO (a cura di), *Lucio Anneo*, cit., p. 259; cfr. anche J.P. DAVIS, *Vindicat omnes natura sibi: a reading of Seneca's Phaedra*, in *Ramus* 12, 1983, p. 118; p. 127, n. 9 (pp. 114-127); F. GIANCOTTI, *Poesia e filosofia in Seneca tragico. La Fedra. Col testo della tragedia criticamente riveduto e annotato*, in R. UGLIONE (a cura di), *Atti delle giornate di studio su Fedra, Torino 7-8-9 maggio 1984*, Torino 1985, pp. 171-172 (pp. 143-212); A.L. MOTTO, J.R. CLARK, *Senecan tragedy*, Amsterdam 1988, p. 87; CAVIGLIA, *La morte*, cit., pp. 128-129; M. RIVOLTELLA, *Il motivo della colpa ereditaria nelle tragedie senecane: una ciclicità in 'crescendo'*, in *Aevum* 67, 1993, p. 115 (pp. 113-128); CALABRESE, *Il sistema*, cit., pp. 122-123; EAD., *Il dono*, cit., pp. 33-34; CASAMENTO (a cura di), *Seneca*, cit., pp. 31-36; ID., *Ignosce, non possum'. Modelli declamatori e topoi tragici a confronto: padri e figli tra declamazione e tragedia*, in *Pan* n.s. 1, 2013, pp. 95-108, *speciatim* pp. 102-104; O. MIGNACCA, *Est genitor in te totus. Les liens de parenté dans la Phèdre de Sénèque comme système d'antithèses*, in *Pallas* 95, 2014, pp. 175-176 (pp. 165-177); C. HAHNEMANN, *Emotion and nonverbal behavior*, in C.A. CLARK, E. FOSTER, J.P. HALLET (eds.), *Kinesis: the ancient depiction of gesture, motion and emotion*, Ann Arbor 2015, p. 169 e n. 41 (pp. 160-172); G. MAZZOLI, *Il chaos e le sue architetture. Trenta studi su Seneca tragico*, Palermo 2016, pp. 287-288; LENTANO, *Le trappole*, cit., p. 41 e, per ulteriori rimandi bibliografici, n. 4. Sull'*haud frangit animum vanus hic terror meum* di Ippolito come professione di libertà dalla tirannia delle pulsioni e di ricerca della *megalopsychia*, dote morale celebrata dallo stoicismo romano, a partire da Panezio, quale virtù cardinale del saggio cfr. M. RIVOLTELLA, *'Haud frangit animum vanus hic terror meum': in margine ad un verso della Phaedra di Seneca*, in *Studi su Seneca e Properzio offerti a Roberto Gazdich da allievi e collaboratori*, Milano 2012, p. 90 (pp. 85-90).

<sup>49</sup> Per il *patbos* della *rhexis* del nunzio, che «deve raccontare ciò che non è raccontabile» e aprire dinanzi agli occhi del lettore/spettatore la tragica scena dell'orrido *scelus* nel *Thyestes*», ovvero «la tragedia che, per molti aspetti, è una sorta di 'trasposizione scenica' della' teoria' dell'ira esposta nel *De ira*», si rinvia alle riflessioni di FICCA, *L'insaziabile fame*, cit., p. 129, che ben si attagliano anche a questa scena della *Phaedra*.

<sup>50</sup> La cifra romana di questa definizione di Ippolito è messa in rilievo da DEGLI INNOCENTI PIERINI, *Ippolito*, cit., p. 252. Sulla prova di legittimità sostenuta, a sua volta, da Teseo per dimostrare la sua discendenza da Egeo (Plut. *Thes.* 7, 2) cfr. LENTANO, *Le trappole*, cit., p. 42, n. 3.

<sup>51</sup> DEGLI INNOCENTI PIERINI, *Ippolito*, cit., p. 252.

<sup>52</sup> DEGLI INNOCENTI PIERINI, *Ippolito*, cit., p. 252.

dinastica riportata nell'*Ippolito coronato* euripideo, dove si insiste sulla definizione di *nothos* di Ippolito<sup>53</sup>.

D'altronde, l'ingiusta espulsione dalla *lignée* agnatzia era stata già decretata da Teseo nella sistematica e accanita demolizione dell'identità di Ippolito attraverso la definizione di *degener sanguis*<sup>54</sup> (908) che lo privava dell'appartenenza alla stirpe per collocarlo piuttosto all'interno del *genus* materno: la linea di questa deviazione dal *genus* paterno in una dicotomia filtrata dalla contrapposizione binaria tra la civiltà della *Graia tellus* e la crudele efferatezza dell'insospitale e incivile popolo delle Amazzoni<sup>55</sup> (166- 168: *nefasque quod non ulla tellus barbara/ commisit umquam, non vagi campis Getae/ nec inhospitalis Taurus aut aparsus Scythes*) era stata già tracciata dalla nutrice che aveva ricondotto il giovane Ippolito al *genus Amazonium*<sup>56</sup>(232). A questa prima operazione di annientamento e cancellazione dell'identità di stirpe condotta dal padre, che equivaleva nella cultura romana<sup>57</sup> ad una vera e propria morte sociale dell'individuo, avevano fatto seguito la maledizione e la morte vera e propria ad opera del mostro marino inviato dal dio Nettuno su esplicita richiesta dello stesso Teseo. L'offuscamento della ragione prodotto dall'ira cieca e dalla furia vendicativa aveva spinto il padre a cercare e trovare aiuto e sostegno, per la radicale operazione di misconoscimento del giovane discendente, nel genitore e fondatore divino della stirpe<sup>58</sup>: a lui si era rivolto affinché realizzasse l'ultimo dei tre doni promessi<sup>59</sup>, sommergendo il giovane con una violenta tempesta e con una creatura mostruosa, emersa dal boato marino, belva taurina dalla natura ambigua, immane (937-958).

La gravità del delitto paterno risulta, pertanto, raddoppiata e tragicamente sublimata dalla complicità in questo efferato *scelus* di un altro padre, Nettuno: si disegna, così, nel testo l'immagine di «una linea di discendenza agnatzia caratterizzata da padri manchevoli, in quanto troppo inclini a lasciarsi prendere dall'ira o ad assecondarla, determinando l'annientamento della propria discendenza»<sup>60</sup>. Una vera e propria «implosione, un'involuzione della stirpe su sé stessa»<sup>61</sup>.

L'ira folle e distruttiva da cui Teseo si è lasciato trasportare nella sua cieca vendetta nei confronti del figlio innocente e che lo ha indotto a punire colpe inesistenti con

<sup>53</sup> DEGLI INNOCENTI PIERINI, *Ippolito*, cit., pp. 259-260: «dungi dall'adottare la definizione euripidea (e ovidiana) di Ippolito *nothos*, Seneca vede nella morte precoce e cruenta del giovane figlio di un re mitico la sorte di un erede votato per nascita a succedere al padre e già in parte corresponsabile della sorte del regno [...] Ippolito è in Seneca il figlio del re e perciò rappresenta una sicura continuità del regno paterno».

<sup>54</sup> Cfr. Verg. *Aen.* 2, 547-549 *Referes ergo haec et nuntius ibis / Pelides genitori. Illi mea tristia facta / degeneremque Neoptoleum narrare memento; / nunc morere*; Serv. ad Verg. *Aen.* 2, 548 *DEGENER non respondens moribus patris*. Sul *sanguis degener* si rinvia alle riflessioni di LENTANO, *Il sangue*, cit., pp. 82-84.

<sup>55</sup> A proposito del paradigma etnografico che localizza i comportamenti efferati nelle regioni caucasiche, cfr. A. CASAMENTO, *Il Caucaso nell'animo: un paradigma etnografico e i suoi riflessi tragici (in nota a Seneca Med. 43)*, in *Pan* 23, 2005, pp. 141-152; LENTANO, *Il sangue*, cit.; cfr., anche, M. PASCHALIS, *The bull and the horse: animal theme and imagery in Seneca's Phaedra*, in *AJPb* 115, 1, 1994, pp. 111-115 (105-128).

<sup>56</sup> MICHALOPOULOS, *Exploring*, cit., pp. 314-316.

<sup>57</sup> Sulla demolizione dell'identità del figlio estromesso dalla *lignée* agnatzia e sul suo essere *degener sanguis* cfr. CASAMENTO, *Ippolito*, cit.; LENTANO, *Il sangue*, cit.; CALABRESE, *Il dono*, cit., pp. 115-127.

<sup>58</sup> Cfr. CALABRESE, *Il sistema*, cit., p. 126.

<sup>59</sup> Sul dono funesto di Nettuno a Teseo cfr. L. SCOLARI, *Doni funesti. Miti di scambi pericolosi nella letteratura latina*, Pisa 2018, pp. 121-130.

<sup>60</sup> CALABRESE, *Il sistema*, cit., p. 11.

<sup>61</sup> CALABRESE, *Il sistema*, cit., p. 126.

una condanna tanto ingiusta quanto immotivata, è ricaduta, dunque, su di lui con aumentata potenza distruttiva. Anche la parabola di questo eroe tragico può essere letta, secondo la chiave interpretativa suggerita da Guastella, come una sorta di applicazione esemplare della teoria delle passioni e dei meccanismi sottesi al modello culturale romano della vendetta, scandagliati nel *De ira*<sup>62</sup>. Nella disamina delle dinamiche esposte nel suo trattato, Seneca mette in rilievo come a determinare l'esplosione dell'*ira* sia un'*iniuria* che il soggetto ha subito o immagina di aver subito: essa si traduce in una *ultio* che travalica tutte le mediazioni razionali previste dalla *iustitia* e finisce per restituire, in cambio dell'*iniuria* patita, un'altra *iniuria* assolutamente sproporzionata e dettata dall'incontrollabile impulso di nuocere al proprio nemico per placare il dolore provocato dal torto originario. L'assenza di equilibrio e razionalità nella gestione dei meccanismi di reciprocità rischia di trasformare la pratica della ritorsione in «un'azione priva di misura, estranea ai dettami della giustizia e dell'umanità, e di generare una spirale senza fine di *iniuria* e vendetta»<sup>63</sup>. A tragedia avvenuta, la dolorosa consapevolezza del male compiuto in preda all'*ira* folle e distruttiva che ne ha obnubilato la mente, detta al padre Teseo l'amara e tragica consapevolezza di essere stato l'artefice, con drammatico rovesciamento del modello, di un processo di scardinamento dei valori della *pietas* familiare, come si evince dalla duplice ricorrenza dell'aggettivo *impius* nei versi da lui stesso pronunciati (1203; 1219): è tale colpevole infrazione ad averlo reso innaturalmente *orbis* oltre che *caelebs*, ovvero ad averlo privato della sua legittima discendenza e, dunque, di un'identità sociale (1213-1216)<sup>64</sup>.

*Th. In hoc redimus? Patuit ad caelum via,  
bina ut viderem funera et geminam necem.  
Caelebs et orbis funebres una face  
ut concremarem proles ac thalami rogos?*

Il sipario cala sul più desolante degli scenari possibili. La tragica proiezione nella figura della *noverca* di un padre che ha infranto e capovolto le leggi stabilite dal genere umano provocando la morte del suo *similis* (per di più innocente) si consuma, così, sullo sfondo di un tessuto sociale che ha visto il progressivo disgregarsi di ogni dinamica parentale, precipitando ineluttabilmente l'umanità negli abissi di un *nefas* ignoto ed estraneo persino all'universo ferino.

<sup>62</sup> Per l'individuazione e l'analisi sistematica e approfondita in una prospettiva antropologica di questi meccanismi nel teatro senecano, sono debitrice allo studio di GUASTELLA, *L'ira*, cit., pp. 15-16. In generale, sulla opportunità di una lettura sinottica del *corpus* tragico e della produzione filosofica senecana, cfr. C. WIENER, *Stoic tragedy: a contradiction in terms?*, in M. GARANI, D. KOSTAN (eds.), *The philosophizing Muse: the influence of Greek philosophy on Roman poetry*, Cambridge 2014, p. 189 (pp. 187-217) e C. STAR, *Roman tragedy and philosophy*, in G.W.M. HARRISON (ed.), *Brill's companion to Roman tragedy*, Leiden-Boston 2015, p. 253 (pp. 238-259). Sull'esempio di paternità negativa rappresentato da Teseo, illuminanti le riflessioni di CALABRESE, *Il dono*, cit., pp. 103-109.

<sup>63</sup> GUASTELLA, *L'ira*, cit., pp. 15-16.

<sup>64</sup> Sul fallimento di Teseo nella proiezione in avanti attraverso la continuità generazionale cfr. CASAMENTO, *Seneca*, cit., p. 257, ad 1260 e LENTANO, *Le trappole*, cit., p. 43, n. 1.

ABSTRACT

Nella *Fedra* di Seneca, l'assimilazione di Teseo alla *noverca* ne determina una attrazione nella sfera della ferinità. In particolare, la rappresentazione del padre responsabile della morte del proprio *similis* si configura come ulteriore esempio della originale riutilizzazione nell'opera senecana del tipico paragone con gli animali feroci per condannare l'innaturalità dell'uccisione dei concittadini e dei consanguinei.

In Seneca's *Phaedra*, associating Theseus with the *noverca* would determine an attraction to the sphere of wildness. Particularly, the representation of the father responsible of his own *similis*' death appears as a further example of the original reutilization in Senecan's work of the topical comparison with wild animals to condemn the unnatural killing of the fellow citizens and blood relatives.

KEYWORDS: Seneca; Theseus; father; stepmother; animals.

Graziana Brescia  
Università degli Studi di Bari «Aldo Moro»  
graziana.brescia@uniba.it



ALESSIO TORINO

*'QUID ME UOCATIS, UMBRAE MEORUM?'*  
LA VISIONE INFERA DI CASSANDRA (SEN. AG. 741-758)  
TRA NEKYLA E CATABASI

Dopo aver compiuto il gesto che più le si addice scenicamente, strapparsi le bende, la Cassandra di Seneca è colta da una visione. La sacerdotessa smette di interloquire con il coro per rivolgersi alla *turba* di troiani sepolti che improvvisamente è apparsa ai suoi occhi (vv. 741-758)<sup>1</sup>:

*Quid me uocatis sospitem solam e meis,  
umbrae meorum? Te sequor, tota pater  
Troia sepulite: frater auxilium Phrygum  
terrorque Danaum, non ego antiquum decus  
uideo aut calentes ratibus excustis manus,  
sed lacera membra et saucios uinco graui  
illos lacertos. Te sequor, nimium cito  
congressse Achilli Troile; incertos geris,  
Deiphobe, uultus, coniugis munus nouae.  
Inuat per ipsos ingredi Stygios lacus,  
inuat uidere Tartari saeuum canem  
auidique regna Ditis! Haec hodie ratis  
Phlegethontis atrī regias animas uebet,  
uictamque uictricemque. Vos, umbrae, precor,  
iurata superis unda, te pariter precor:  
reserate paulum terga nigrantis poli,  
leuis ut Mycenae turba prospiciat Phrygum.  
Spectate, miseri: fata se uertunt retro.*

Ombre dei miei, perché chiamate a voi me, unica superstite della casata? Seguo te, padre, sepolto sotto il crollo di Troia intera, e te, fratello, rifugio per i Frigi e terrore per i Danai: Ettore, io non vedo più l'antica tua bellezza o le mani ancor calde per aver appiccato il fuoco alle navi greche, ma membra dilacerate e quelle tue eroiche braccia piagate da pesanti catene. Seguo te, Troilo, che troppo presto ti scontrasti con Achille; tu, Deifobo, hai un volto irricognoscibile, dono della tua novella sposa. Sì, mi piace entrare nelle acque Stigie, mi piace vedere il crudele cane del Tartaro e il regno dell'auido Dite. Questa barca del nero Flegetonte oggi trasporterà due anime regali, quella di una vinta e quella di un vincitore. Prego voi, ombre dei morti, e prego anche te, onda per la quale giurano gli dèi: schiudete un poco la volta del nero cielo infernale, sì che la evanescente folla dei morti Frigi possa vedere Micene. Osservate, infelici: la ruota del fato si volge all'indietro.

<sup>1</sup> Il testo di Seneca e la traduzione sono tratti da G. GIARDINA (a cura di, con la collaborazione di R.C. Melloni), *Tragedie di Lucio Anneo Seneca*, Torino 1987.

Ben si applica al brano la definizione data da Giancarlo Mazzoli di ‘*nekylia* consolatrice’, definizione persuasiva sia da un punto di vista, per così dire, tecnico – le anime ‘risalgono’ fino a Cassandra tramite una visione –, sia per il pathos che pervade questi versi<sup>2</sup>. L’accento doloroso diventa ancora più evidente se si considera che, pochi versi prima, Cassandra ha già espresso in maniera esplicita la nostalgia della patria e dei propri cari: *quae patria restat, quis pater, quae iam soror?* (v. 699); *quid illa felix turba fraterni gregis?* (v. 701), unendo a queste altre forme che rientrano sempre nella sfera semantica della solitudine e del vuoto come la *regia ora vacua* (vv. 702-703) o le *nurus ora viduae* (v. 704). Del resto, già il vocativo che apre il brano, *umbrae meorum*, richiama l’immagine virgiliana che sintetizza il ciclo troiano colto al suo apice drammatico, cioè alla sua fine, *flamma extrema meorum* (*Aen.* 2, 423), un nesso che ritroviamo non a caso anche nelle parole sconsolate di Ecuba nel ricordo della famiglia *et vos meorum liberum magni greges / umbrae minores...* (*Tro.* 32-33).

I due archetipi drammaturgici che hanno canonizzato la figura di Cassandra sulla scena, Eschilo ed Euripide, presentano con Seneca, proprio in quanto archetipi, inevitabili affinità e altrettanto inevitabili divergenze<sup>3</sup>. Per quanto riguarda lo specifico di questo brano senecano, possiamo accostarvi un passo euripideo che, stando almeno all’impianto della scena, non sembrerebbe inverosimile considerare anche come vero e proprio modello, naturalmente sviluppato da Seneca alla sua maniera<sup>4</sup>. Si tratta della ventina di versi che, dal cambio di metro da trimetri giambici a tetrametri trocaici, chiude la parte di Cassandra con l’enunciazione definitiva del suo addio (*Tro.* 444-461 Diggle):

ἀλλὰ γὰρ τί τοὺς Ὀδυσσεῶς ἐξακοντίζω πόνους;  
 στεῖχ’ ὅπως τάχιστ’ : ἐς Ἴτιδου νυμφίῳ γημώμεθα.  
 ἦ κακὸς κακῶς ταφήσῃ νυκτός, οὐκ ἐν ἡμέρᾳ,  
 ὦ δοκῶν σεμνόν τι πράσσειν, Δαναϊδῶν ἀρχηγέτα.  
 κάμει τοι νεκρὸν φάραγγες γυμνάδ’ ἐκβεβλημένην  
 ὕδατι χειμάρρῳ ῥέουσαι νυμφίου πέλας τάφου  
 θηρσί δώσουσιν δάσασθαι, τὴν Ἀπόλλωνος λάτρην.  
 ὦ στέφῃ τοῦ φιλάτου μοι θεῶν, ἀγάματ’ εὔια,  
 χαίρετ’ : ἐκλέλοιφ’ ἐορτάς αἷς πάροισ’ ἠγαλλόμην.  
 ἴτ’ ἀπ’ ἐμοῦ χρωτὸς σπαραγμοῖς, ὡς ἔτ’ οὐσ’ ἀγνή χρῶα  
 δῶ θαοῖς αὔραις φέρεσθαι σοι τάδ’, ὦ μαντεῖ’ ἄναξ.  
 ποῦ σκάφος τὸ τοῦ στρατηγοῦ; ποῖ ποτ’ ἐμβαίειν με χρή;  
 οὐκέτ’ ἂν φθάνοις ἂν αὔραν ἰστίοις καταδοκῶν,  
 ὡς μίαν τριῶν Ἐρινὺν τῆσδέ μ’ ἐξάξων χθονός.

<sup>2</sup> G. MAZZOLI, *Cassandra fra tre mondi: l’Agamemnon di Seneca come teorema tragico*, in *QCTC* 11, 1993, p. 206 (ora anche in ID., *Il chaos e le sue architetture*, Palermo 2016, p. 337).

<sup>3</sup> Cfr. G. RUNCHINA, *Tecnica drammatica e retorica nelle tragedie di Seneca*, Cagliari 1960, pp. 31-38, 59-62; E. LEFÈVRE, *Schicksal und Selbstverschuldung in Senecas Agamemnon*, in *Hermes* 94, 1966, pp. 482-496; R. J. TARRANT (ed.), *Seneca, Agamemnon*, Cambridge 1976, pp. 8-18; W.M. CALDER III, *Seneca’s Agamemnon*, in *CP* 71, 1976, pp. 27-36; S. MARCUCCI, *Modelli “tragici” e modelli “epici” nell’Agamemnon di L. A. Seneca*, Milano 1996, pp. 11-47; J. LAVERY, *Some Aeschylean Influences on Seneca’s Agamemnon*, in *MD* 53, 2004, pp. 183-194.

<sup>4</sup> Vedi il cenno di S. LANDMAN, *Seneca quatenus in mulierum personis effringendis ab exemplaribus Graecis recesserit*, in *Eos* 31, 1928, pp. 489-491 e l’analisi più dettagliata di L. DEGIOVANNI, *Sui modelli nell’Agamemnon di Seneca: tre note testuali e interpretative*, in *SCO* 50, 2004, pp. 387-390.



χαῖρέ μοι, μήτηρ: δακρύσης μηδέν: ὃ φίλη πατρίς,  
οἱ τε γῆς ἔνερθ' ἀδελφοὶ χά τεκῶν ἡμᾶς πατήρ,  
οὐ μακρὰν δέξεσθέ μ': ἦξω δ' ἐς νεκροὺς νικηφόρος  
καὶ δόμους πέρσασ' Ἀτρειδῶν, ὧν ἀπώλωμεσθ' ὕπο.

Ma perché scocco contro Odisseo gli strali delle calamità? Sbrigati, fai presto: nell'Ade mi congiungerò al mio sposo. Tu, ora che sembri così in alto, ignobile condottiero dei Danai, sarai ignobilmente sepolto, di notte e non di giorno. Io sarò gettata, nudo cadavere, in un burrone dalle acque vorticose che mi consegneranno in pasto alle fiere, presso la tomba del mio sposo. Io, sacerdotessa di Apollo. O infule del dio a me più caro, stole mistiche, addio: lascio per sempre le sacre feste di cui gioivo un tempo. Vi strappo via dal mio corpo, dalla mia pelle ancora pura, vi consegno ai rapidi venti, perché vi portino da lui, dal Signore delle profezie. Dov'è la nave dello stratega? Dove devo imbarcarmi? Sono più attenta di te a spiare che il vento gonfi le vele, perché ti porterai dietro una delle tre Erinni. Addio, madre, non piangere: e voi, patria, fratelli scomparsi, padre che ci hai generato fra poco mi accoglierete fra voi: ma scenderò tra i morti con la corona della vittoria, dopo aver distrutto la casa di quegli Atridi che hanno abbattuto Troia<sup>5</sup>.

Sono almeno due i tratti congiuntivi con Seneca, già individuati dai commentatori, a cui ne potremo aggiungere forse un terzo. Il primo è l'aleggiare della vendetta che, una volta compiuta, segnerà il rovesciamento della fortuna tra Greci e Troiani, simboleggiato in primis dalla rovina di Agamennone. Il secondo è la percezione che Cassandra ha di sé come una morta tra i vivi, resa esplicita dalla visione profetica del proprio cadavere gettato alle fiere (vv. 448-450), e poi successivamente, nei versi finali, con l'annuncio della sua imminente discesa nell'Ade (vv. 458-461).

Eppure, è proprio quest'ultimo aspetto a marcare al tempo stesso una differenza importante. È vero che già in Euripide Cassandra si rivolge direttamente alla *felix turba fraterni gregis*, ma la situazione drammaturgica di fondo – che le tragedie di Seneca fossero rappresentate o meno poco importa – è profondamente diversa. Nelle *Troiane* la scena è infatti posta sul litorale della città, dunque di fronte alle macerie di quella che fu la *Priami domus*. In Seneca l'azione scenica si trasferisce a Micene e tale cambiamento muta nel profondo le relazioni parentali di Cassandra, più o meno prossime che siano – si va dal padre al fratello, fino alla *turba Phrygum*. In Seneca Cassandra è realmente *sola sospes* (v. 741) e non potrebbe certamente rivolgersi ai suoi cari defunti con l'illusione della prossimità che in Euripide assicurano una città ancora visibile, per quanto ormai distrutta, e un luogo di sepoltura determinato. Si tratta di una condizione di solitudine molto diversa da quella contenuta nell'invocazione οἱ τε γῆς ἔνερθ' ἀδελφοὶ, «o fratelli miei sotto questa terra» (v. 459), dove potremmo quasi immaginarci l'attore percuotere fisicamente la terra sotto ai suoi piedi.

Consequenzialmente differiscono anche i tempi verbali: se in Euripide Cassandra parla sempre al futuro – ἐκβεβλημένην (v. 447), δέξεσθε, ἦξω (v. 460) –, in Seneca i verbi con cui la principessa troiana si rivolge ai morti sono tutti al presente. L'unico futuro *vehet* (v. 753) compare nell'immagine della *ratis Phlegethontis*, ma qui la scelta risente del tempo teatrale, dal momento che il pubblico/lettore sa che con l'uccisione

<sup>5</sup> Traduzione da U. ALBINI, *Euripe. Andromaca. Troiane*, Milano 1993.

di Agamennone la tragedia andrà a concludersi. L'ingresso tra i morti non è annunciato per il futuro, ma è già dunque nel presente. Inoltre, accanto all'atteso *video* (v. 754), che la tradizione letteraria da Eschilo a Licofrone e oltre assegna al lessico tecnico delle profezie di Cassandra<sup>6</sup>, nella prospettiva assolutamente soggettiva della visione troviamo il verbo *sequor*, ribattuto oltretutto dall'anafora (v. 751 e v. 756), a segnare un passaggio da *nekýia* a catabasi. Cassandra sta scendendo tra i morti e lo fa con lo stesso verbo che, in un contesto senecano del tutto simile, Teseo usa per chiedere agli dèi inferi di poter raggiungere Ippolito nell'Ade, *gnatum sequor* (*Pbae.* 1240).

La memoria letteraria non fa che rafforzare queste suggestioni, soprattutto Virgilio. Gli echi virgiliani dell'intero brano sono evidenti, a cominciare dal già ricordato *umbrae / flamma meorum*. Anche i modi in cui sono menzionati Ettore, Troilo e Deifobo contengono echi epici che sono stati messi in luce dagli editori cinquecenteschi fino ai commentatori recenti<sup>7</sup>. Ma ancora a Virgilio rimandano specialmente i versi chiave *iuuat per ipsos ingredi Stygios lacus, / iuuat uidere Tartari saenum canem / auidi que regna Ditis!*... (vv. 750-752), dove risuona quasi *ad verbum* il celeberrimo *descensus Averno* annunciato dalla Sibilla a Enea *si tanta cupido / bis Stygios innare lacus, bis nigra uidere / Tartara* (*Aen.* 6, 133-135)<sup>8</sup>. Questa ripresa chiara dal VI dell'*Eneide* non è soltanto la tessera di un mosaico virgiliano, ma produce anche uno spostamento di registro verso il motivo della catabasi. La discesa agli Inferi è a sua volta il sigillo della vendetta, perché Cassandra scenderà sì tra i morti, ma con lei sulla stessa barca ci sarà anche l'altra anima regia, quella del vincitore greco: *fata se uertunt retro*<sup>9</sup>.

La catabasi ci riporta verso l'altro archetipo drammaturgico, l'*Agamennone* di Eschilo. Da una parte Cassandra, nella consapevolezza della propria morte, si esprime spesso nel tempo dell'imminenza come sarà poi in Euripide. Un esempio fra tutti sono i versi dove il paesaggio dell'infanzia si sovrappone a una landa infernale (vv. 1157-1160):

ἰὼ Σκαμάνδρου πάτριον ποτόν.  
τότε μὲν ἀμφὶ σὰς ἀϊόνας τάλαιν'  
ἠνυτόμαν τροφαῖς:  
νῦν δ' ἀμφὶ Κωκυτόν τε κάχερουσίους  
ὄχθας ἔοικα θεσπιωδῆσειν τάχα.

Iò! Corrente dello Scamandro da cui bevvero i miei padri! / Un tempo, me infelice, fui allevata presso le tue sponde; / ma ora sembra che presto canterò le mie profezie / presso il Cocito e le rive d'Acheronte<sup>10</sup>.

<sup>6</sup> Cfr. S. MAZZOLDI, *Cassandra, la vergine e l'indovina*, Pisa-Roma 2001, pp. 179-283.

<sup>7</sup> Cfr. M.A. DELRIUS, *Syntagma tragoediae latinae* [...], Antverpiae 1593, I, pp. 284-285; F. STRAUSS, *De ratione inter Senecam et antiquas fabulas romanas intercedente*, Rostock 1887, pp. 56-57; R. GIOMINI (ed.), *L. Annaei Senecae, Agamemnon*, Roma 1966<sup>2</sup>, pp. 162-166; G. RUNCHINA, *Tecnica*, pp. 60-62; C.V. TRINACTY, *Catastrophe in Dialogue: Aeneid 2 and Seneca's Agamemnon*, in *Virgilius* 62, 2016, pp. 109-110.

<sup>8</sup> TARRANT, *Agamemnon*, p. 312.

<sup>9</sup> Sulla presenza del VI libro dell'*Eneide* in Seneca Tragico cfr. G. PETRONE, *Paesaggio dei morti paesaggio del male: il modello dell'oltretomba virgiliano nelle tragedie di Seneca*, in *QCTC* 4-5, 1986-1987, pp. 131-143. Sull'inversione temporale dei *fata* cfr. A. SCHIESARO, *The passions in play. Thyestes and the dynamics of Senecan drama*, Cambridge 2003, pp. 202-203.

<sup>10</sup> Il testo di Eschilo e la traduzione sono tratti da E. MEDDA, *Eschilo. Agamennone*, I-III, Roma 2017. Per un confronto tra questo brano eschileo e Eur. *Tro.* 458-461 cfr. ID., III, p. 197.

D'altra parte, però, il fatto che la scena sia posta in Grecia determina possibilità differenti, che hanno una ragion d'essere di derivazione unicamente drammaturgica. In Eschilo Cassandra, oltre a vedere nel passato e nel futuro, vede quanto accade nel fuoricena, spazio che, a differenza di Euripide, è per ovvi motivi significativo, considerato che dietro i muri della casa si sta preparando il suo assassinio. Per questo, nel momento in cui si avvia alla porta chiedendo un'esecuzione più rapida possibile, Cassandra usa la metafora Ἄιδου πύλας δὲ τάσδ' ἐγὼ προσεννέπω, «e mi rivolgo a questa porta dell'Ade» (v. 1291), metafora che è solo parzialmente affine a quella con cui Ippolito mormente, sempre in Euripide, dichiara di vedere già le porte degli Inferi, νερτέρων πύλας (*Hipp.* 1447). Come ci suggerisce anche il dimostrativo πύλας τάσδε, in Eschilo gli Inferi non sono soltanto evocati, ma per un attimo si identificano con la scena.

Il potere degli occhi di Cassandra è ulteriormente esteso in tal senso da Seneca. Oltre a prevedere il futuro, oltre a vedere nel presente attraverso la dimensione del fuoricena che agli altri è preclusa, Cassandra si apre una via anche attraverso la terra. *Dehisce tellus* è espressione ricorrente nelle tragedie di Seneca, usata dai personaggi per invocare gli Inferi al momento della scoperta di una terribile verità<sup>11</sup>. Così Teseo nella *Phaedra*, così Edipo. Cassandra non ha bisogno di tale invocazione perché la visione le dischiude da sé la terra. La visione in questo caso è lo strumento per ricondurre il discorso morale e filosofico di fondo ai consueti esiti senecani, ovvero presentare gli Inferi come soluzione a tutti i mali.

Inevitabile che del lessico e dell'immaginario infero Seneca scelga alcuni elementi canonici. Tra questi la *ratis Phlegetontis* che per altro compare negli stessi termini nella tragedia infera per antonomasia dell'*Hercules Furens: regit ipse longo portitor conto ratem* (v. 768). A ben considerare, anche questa immagine della barca stigia può essere ricondotta ad Euripide, come terzo tratto congiuntivo, oltre ai due visti in precedenza. Nelle *Troiane*, infatti, è cursoriamente nominato, proprio da Cassandra, uno σκάφος, la barca di Agamennone dove lei sta per imbarcarsi come novella schiava del re greco (v. 455). Con lo spostamento di ambientazione da Troia a Micene, la barca in Seneca diventa ultraterrena, per quanto continui sempre a unire Agamennone e Cassandra, in un'unione che stavolta non avverrà più al di là del Mare Egeo, ma al di là dell'Acheronte: *...haec hodie ratis / Phlegethontis atris regias animas uebet, / uictamque uictricemque...* (vv. 752-754), versi in cui l'acme retorica è ottenuta dall'assonanza degli opposti *victamque uictricemque*, così come in quelli euripidei la ottiene l'assonanza νεκ-νικ nell'ossimoro ἦξω δ' ἐξ νεκροῦς νικηφόρος (v. 460)<sup>12</sup>.

Uno σκάφος infernale ci è offerto anche da un altro archetipo drammaturgico, sempre di Euripide, nell'*Alceste*. La barca di Caronte appare nel momento in cui la sposa, ormai risolta a sacrificarsi per Admeto e abbandonata dallo spirito vitale, è soprafatta da una visione d'oltretomba (vv. 251-256, 259-262 Diggle):

<sup>11</sup> Cfr. C. DE MEO (ed.), *Phaedra*, 1990, pp. 284-285; K. TÖCHTERLE (ed.), *Lucius Annaeus Seneca, Oedipus*, Heidelberg 1994, p. 559; A.J. BOYLE, *Seneca, Oedipus*, 2011, p. 310; A. CASAMENTO, *Seneca. Fedra*, 2011, pp. 254-255; A. TORINO, *Dehisce tellus. Fantasia di catabasi in Seneca Tragico*, in R.M. DANESE, A. SANTUCCI, A. TORINO (a cura di) *Acheruntica. La discesa agli Inferi dall'età classica alla cultura contemporanea*, Urbino 2020, pp. 225-245.

<sup>12</sup> Sull'espressione euripidea cfr. W. BIEHL (ed.), *Euripides Troades*, Heidelberg 1989, p. 211; vedi inoltre D. KOVACS (ed.), *Euripides Troades*, Oxford 2018, pp. 185, 203.

ὄρῳ δίκωπον ὄρῳ σκάφος ἐν  
 λίμνῃ: νεκύων δὲ πορθμεὺς  
 ἔχων χέρ' ἐπὶ κοντῷ Χάρων  
 μ' ἤδη καλεῖ: Τί μέλλεις;  
 ἐπείγου: σὺ κατείργεις. τάδε τοί  
 με σπερχόμενος ταχύνει. [...]   
 ἄγει μ' ἄγει τις: ἄγει μέ τις οὐχ  
 ὄρῳ; νεκύων ἐς ἀλλάν,  
 ὑπ' ὄφρῦσι κυαναυγέσι  
 βλέπων πτερωτός Ἴτιδας.  
 τί ῥέξεις; ἄφες. οἶαν ὄδον ἄ  
 δειλαιοτάτα προβαίνω.

Vedo la barca a due remi, la vedo sulla palude: Caronte, mano al remo, il traghettatore dei morti, ormai mi chiama e dice: 'Cos'aspetti? Sbrigati! Tu vuoi rinviare il momento'. Così mi incalza ed affretta. [...] Ecco mi porta via, mi porta via qualcuno; mi porta via qualcuno – non lo vedi? – guardando sotto sopracciglia dall'oscuro splendore l'alato Ade. Che farai? Lasciami andare, quale strada io la sventuratissima ho davanti<sup>13</sup>

Per la 'morfologia della fabula' Alceste e la Cassandra senecana sono perfettamente sovrapponibili. Identico il rapporto con il fuoricena, in questo caso l'oltretomba, e identico il rapporto con gli astanti. Come Cassandra in Seneca, Alceste usa il lessico tecnico della visione (ὄρῳ v. 252) per riferire di Caronte e di Ade, il mostro alato dagli occhi sfavillanti<sup>14</sup>. E come Cassandra Alceste, almeno da un certo punto in poi, dialoga direttamente con le ombre, arrivando a rivolgersi a Thanatos/Ade con la modalità verbale più estrema possibile, l'imperativo, ἄφες (v. 261), stessa soluzione di Cassandra con *spectate, miseri* (v. 774). L'accostamento con un passo come questo dell'*Alceste* ci mostra fino a che punto un cambio di ambientazione scenica possa implicare sviluppi retorici a sé. La Cassandra di Seneca, come Alceste, è in procinto di scendere nell'Ade e pertanto entrambi i personaggi sfruttano la stessa 'orizzontalità' nel presente tra scena e fuoricena, tra realtà terrena e realtà ultraterrena, cioè quella possibilità retorica per cui la porta di casa può diventare la porta dell'Ade come in Eschilo e che in Seneca dà luogo alla visione infernale. Il risultato di questa apparizione non è dunque tanto il mero frutto della consueta amplificazione retorica senecana che dilata la triplice secca invocazione euripidea patria–fratelli–padre: dettagliando il destino degli ἀδελφοὶ Ettore, Deifobo e Troilo, Seneca accoglie il topos del *descensus Averno* che implica anche una resa descrittiva.

Archetipi drammaturgici, modelli o memorie letterarie che siano, le *sources multiples* di cui parlava Léon Herrmann nulla sarebbero se Seneca non le riconducesse al proprio stile – «illa Senecae ratio scribendi suique ipsius imitandi et repetendi» (Lan-

<sup>13</sup> Traduzione da L. BRAVI, *Euripide. Alceste*, Santarcangelo di Romagna 2021.

<sup>14</sup> Un primo confronto già in TORINO, *Debisce tellus*, cit., pp. 238-239. Sul brano di Euripide cfr. A.M. DALE (ed.), *Euripides Alceste*, Oxford 1954, pp. 71-73; L.P.E. PARKER (ed.), *Euripides Alceste*, Oxford 2007, pp. 108-109.

dman)<sup>15</sup>. Stile che si esplica, oltre che nell’inconfondibile arte retorica, anche da un punto di vista concettuale. In questo caso nell’insistito ricorrere di Seneca agli Inferi – «il *Leitmotiv* del suo teatro» (Paratore)<sup>16</sup> – come risoluzione finale. I personaggi senecani invocano, chiedono, sperano di sprofondare nell’Ade, luogo della dissoluzione di sé o meta della suprema vendetta, in ogni caso unica catarsi possibile<sup>17</sup>. Così anche nel *Thyestes* dove, in versi dove risuona una consonanza immediata con l’*Agamemnon*, si chiede alla divinità la caduta di Micene e la discesa di tutti nel Tartaro (vv. 1007-1019): *non tota ab imo tecta conuellens solo / uertis Mycenae? Stare circa Tantalum / uterque debuimus: hinc compagibus / et hinc reuulsis, si quid infra Tartara est / auosque nostros, hoc tuam immani sinu / demitte uallem nosque defossos tege / Acheronte tota...* «non distruggi Micene, sradicando totalmente le fondamenta dalle sue case? Ora avremmo dovuto stare tutti e due accanto a Tantalò e ai nostri avi, se ve n’è dentro al Tartaro. Terra, spezza da ogni parte le tue connessioni, sprofonda fin laggiù il tuo squarcio con una spaventosa apertura, inghiottisci e coprici con tutto l’Acheronte».

A questo stesso fine aspira Cassandra, a fare di Micene una nuova Troia e a far sì che la *turba Phrygum* sia spettatrice della rovina<sup>18</sup>. Sfruttando dunque una caratteristica inscindibile dal personaggio-Cassandra per come aveva agito sulle scene e come il suo mito era stato raccontato, Seneca ‘piega’ il tratto fisso della visione profetica fino a renderlo funzionale al suo teatro, trasformando un’apparizione di *umbrae da nekylia* consolatrice a catabasi vendicativa.

<sup>15</sup> L. HERRMANN, *Le théâtre de Sénèque*, Paris 1924, p. 312; LANDMAN, *Seneca*, cit., p. 491.

<sup>16</sup> E. PARATORE, *Seneca Tragico*, (a cura di C. Questa, A. Torino), Urbino 2011, p. 78.

<sup>17</sup> Vedi ex. gr. D. LANZA, *Lo spettacolo della parola (riflessioni sulla testualità drammatica in Seneca)*, in *Dioniso* 52, 1981, pp. 463-471 (ora anche in ID., *La disciplina dell’emozione. Un’introduzione alla tragedia greca*, Milano 1997, 264-276); G. PETRONE, *La scrittura tragica dell’irrazionale*, Palermo 1984; EAD., *Paesaggio*, cit., pp. 131-143; D. LANZA, *Finis tragoediae*, in *QCTC* 6-7, 1988-1989, pp. 147-166 (ora anche in ID., *La disciplina dell’emozione. Un’introduzione alla tragedia greca*, Milano 1997, pp. 277-283); G. PICONE, *Il teatro di Seneca ovvero la scena di Ade*, in T. DE ROBERTIS, G. RESTA (a cura di), *Seneca: una vicenda testuale*, Firenze 2004, pp. 117-126; TORINO, *Debisce tellus*, cit., pp. 225-245.

<sup>18</sup> Cfr. K.K. LOHIKOSKI, *Der Parallelismus Mykene-Troja in Senecas. Agamemnon*, in *Arctos* 4, 1966, pp. 63-68; G. MAZZOLI, *Ultra Mycenae. ‘Iysis’ e ‘katakastrophé dei valori nell’epilogo dell’Agamemnon di Seneca*, in *QCTC* 6-7, 1988-1989, pp. 279-286 (ora anche in ID., *Il chaos e le sue architetture*, Palermo 2016, pp. 211-217); A. SCHIESARO, *Passions*, cit., pp. 202-203; C.A.J. LITTLEWOOD, *Self-representation and illusion in Senecan tragedy*, Oxford 2004, pp. 216-219; A. SCHIESARO, *Seneca’s Agamemnon: the Entropy of Tragedy*, in *Pallas* 95, 2014, pp. 186-190.

## ABSTRACT

Nell'*Agamennone* di Seneca Cassandra è colta da una visione che la mette in comunicazione con il mondo infernale (vv. 741-758). Il brano ricorda i tratti tipici di una *nekyia*, dal momento che, ai suoi occhi, è come se le anime dei troiani defunti risalissero dall'Ade. Qui si rinviene una forte consonanza con un passo delle *Troiane* di Euripide in cui la principessa dal lido di Troia si rivolge ai familiari sepolti. La differenza di ambientazione però dà luogo a sviluppi retorici peculiari. La Cassandra senecana si trova infatti in terra greca come vera *sola sospes*, ben più prossima al mondo dei morti al punto da esprimersi come se avesse già intrapreso una *katabasi*. Tale differenza drammaturgica fa sì che nel brano si avvertano anche echi del VI libro dell'*Eneide*, di alcuni spunti dell'*Agamennone* di Eschilo e del racconto della morte di Alceste in Euripide.

In Seneca's *Agamemnon*, Cassandra is seized by a vision that puts her in communication with the Underworld (vv. 741-758). This section recalls the typical features of a *nekyia*, since, in Cassandra's eyes, it is as if the souls of the deceased Trojans came back from Hades. This vision resonates with a passage of Euripides' *Trojans women*, in which the princess addresses her buried relatives from the Trojan shore (vv. 444-461). However, the different setting results in peculiar rhetorical effects. In fact, the Senecan Cassandra stands on the Greek land as a real *sola sospes*, and she feels so close to the Underworld that she expresses herself as if she had already experienced a *katabasis*. Due to this dramatic difference, the passage also echoes the sixth book of the *Aeneid*, and it shares some traits of Aeschylus's *Agamemnon* and of the description of Euripides's Alceste's death.

KEYWORDS: Seneca; Cassandra; Underworld; nekyia; katabasis.

Alessio Torino  
 Università degli Studi di Urbino Carlo Bo  
 alessio.torino@uniurb.it

DA CICERONE A TRIMALCHIONE: IL GALATEO A TAVOLA  
NELLA *CENA TRIMALCHIONIS*

## 1. PREMESSA

La fondamentale importanza dell'apporto ciceroniano alla costituzione della parte iniziale a noi pervenuta del *Satyricon*, la disputa tra Encolpio e Agamennone sulla decadenza delle scuole di retorica, è stata messa in evidenza fin dai primi commenti all'opera petroniana: non solo il nome del grande oratore si ritrova un paio di volte nella perorazione di Agamennone<sup>1</sup>, ma, come notato da più studi<sup>2</sup>, l'intero ritratto delle caratteristiche oratorie ideali tracciato da Petronio ricalca fedelmente quello delle opere ciceroniane.

Cicerone, però, è chiamato in causa anche nella *Cena*, e da Trimalchione in persona, che, rivolgendosi proprio al maestro di retorica Agamennone, gli propone un confronto singolare: "*rogo*" inquit "*magister, quid putas inter Ciceronem et Pub<li>lium interesse? Ego alterum puto disertiozem fuisse, alterum honestiozem*" (sat. 55, 2). L'attenzione generale degli studiosi si è indirizzata sulla stravaganza del paragone e sul 'paradossale' favore accordato a Publio Siro<sup>3</sup>, senza considerare, però, che il passaggio testuale, pur po-

<sup>1</sup> Cfr. Petr. sat. 3, 2 (*nam nisi dixerint quae adolescentuli probent, ut ait Cicero, "soli in scholis relinquuntur"*) e 5, 1, 19-20 (*dent epulas et bella truci memorata canore, / grandiaque indomiti Ciceronis verba minentur*). Su quest'ultimo passo, cfr. R. DEGL'INNOCENTI PIERINI, *Cicerone nella prima età imperiale. Luci e ombre su un martire della repubblica*, in E. NARDUCCI (a cura di), *Aspetti della fortuna di Cicerone nella cultura latina*. Atti del III Symposium Ciceronianum Arpinas, Arpino 10 maggio 2002, Firenze, pp. 3-54: p.7.

<sup>2</sup> Tra questi, J.K. SCHÖNBERGER, *Nochmals Petron. c. 1-5*, in *PbW* 59, 1939, pp. 478-480 e 508-512 e P. SOVERINI, *Il problema delle teorie retoriche e poetiche di Petronio*, in W. Haase (Hrsg.), *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, II, 32, 3, Berlin 1985, pp. 1706-1779: pp. 1716-1717. Più recentemente, ritorna sulla questione in modo approfondito P. FEDELI, *L'eloquenza come metafora: Petron. 1,4*, in L. CASTAGNA, E. LEFÈVRE (Hrsgg.), *Studien zu Petron und seiner Rezeption*, Berlin/New York 2007, pp. 83-92: pp. 87-92, che chiarisce soprattutto il senso della citazione *soli in scholis relinquuntur*, tratta da Cic. *Cael.* 41: la citazione, adattata da Agamennone ad un contesto oratorio, in Cicerone faceva riferimento al successo degli insegnamenti degli epicurei, in contrapposizione all'austerità dei maestri stoici, condannati "a rimanere soli nelle scuole". Infine, V.M. PATIMO, *Eumolpo e la tradizione retorica ciceroniana: l'exordium della difesa nella controversia sulla nave di Lica (Petr. 107, 1-6)*, in *Aufidus* 54, 2004, pp. 177-211, si sofferma sull'influenza ciceroniana nella costruzione del discorso di Eumolpo in Petr. sat. 107.

<sup>3</sup> Cfr. B. DEL GIOVANE, *Da iocosus a consularis scurra. Rappresentazioni del Cicerone 'umorista'*, in F.R. BERNO, G. LA BUA (a cura di), *Portraying Cicero in Literature, Culture and Politics. From Antiquity to the Modern Times*, in corso di stampa. Di contro alla tradizionale tendenza che vede nel paragone una prova della grossolanità della cultura di Trimalchione (così ancora nei recenti commenti, cfr. G. SCHMELING, *A commentary on the Satyricon of Petronius*, Oxford 2011, p. 224 o F. GIANOTTI, *La cena di Trimalchione. Dal Satyricon di Petronio*, Acireale/Roma 2013, p. 391), la studiosa mostra che la fama di Cicerone quale uomo faceto si era accompagnata alla proliferazione di *dicta* ciceroniani di dubbio gusto, che motivano la circolazione di storie quale quella raccontata da Sen. *contr.* 7, 3, 9: Cicerone risulta sconfitto in una vera e propria scena di 'motto e contro motto' dal mimo Laberio, che, a sua volta, aveva perso una competi-

nendo una questione di tipo retorico, rimanda ad una cornice filosofica. Le *quaestiones convivales* petroniane, infatti, rappresentano la declinazione di una tradizione che risale ai dialoghi socratici, né è necessario richiamare, a prova di ciò, l'importanza rivestita dal *Simposio* platonico quale modello sotteso alla costituzione della *Cena*<sup>4</sup>. Quanto alla risoluzione della *quaestio*, la preferenza viene accordata a Publio perché *bonestior*, e ciò mostra che la decisione di Trimalchione cade secondo criteri che all'abilità oratoria antepongono la sfera del codice morale<sup>5</sup>. Per dar prova della correttezza del suo giudizio, inoltre, il padrone di casa non manca di citare dei versi dello stesso Publio<sup>6</sup>, riguardanti non a caso il tema del lusso e la sua condanna: ciò conferma che, sebbene filtrati attraverso la tradizione delle scuole di retorica, i parametri di riferimento del discorso devono essere rintracciati in ambito filosofico ed etico. La scena, nel suo complesso, è rivelatoria di una sottile ironia ai danni di Cicerone, per il quale la definizione del *vir bonus* e del concetto di *bonestum* era fondamentale, e che è qui scavalcato in termini di integrità morale da un mimo di successo. In un quadro di questo tipo la menzione di Cicerone, che cercò di fare dell'oratoria e della filosofia morale quasi le due facce di una stessa medaglia nella formazione del *civis* romano, non può non giocare un ruolo centrale.

Oltre a questo, non bisogna dimenticare che i nomi di illustri autori quali Omero o Virgilio, nel *Satyricon*, e nella *Cena* in particolare, sono indicatori di modelli che non esauriscono il loro 'raggio d'azione' nelle righe dell'esplicita menzione, ma che si ir-

zione contro Publio (cfr. al riguardo M. WINTERBOTTOM, *Cicero and the Silver Age*, in W. STROH, G. CALBOLI, A. MICHEL et alii (éds.), *Éloquence et rhétorique chez Cicéron: sept exposés suivis de discussions*, Genève 1982, pp. 237-272: p. 261). In sostanza, dunque, l'associazione tra Cicerone e Publio che troviamo in Petronio non sarebbe assurda, ma rispecchierebbe, al contrario, un dibattito che doveva essere sorto circa l'appropriatezza degli scherzi ciceroniani. Per T.J. KEELINE, *The Reception of Cicero in the Early Roman Empire: The Rhetorical Schoolroom and the Creation of a Cultural Legend*, Cambridge 2018, p. 98, infine, l'associazione con Publio denoterebbe la capacità di Trimalchione di spiazzare le aspettative di un pubblico abituato ad un certo canone culturale: quello delle dispute delle scuole di retorica, in cui Cicerone era presentato sempre in coppia con Demostene ("The joke only works because of how standard the "right" comparison had become as a topic of discussion").

<sup>4</sup> Per una trattazione complessiva della storia letteraria del banchetto, e pur nella vastissima bibliografia esistente, cfr. J. MARTIN, *Symposion, Die Geschichte einer literarischen Form*, Paderborn 1931. Per i rimandi al *Simposio* platonico in Petronio, cfr. A. CAMERON, *Petronius and Plato*, in *CQ* 19, 1969, pp. 367-370; F. DUPONT, *Le plaisir et la loi. Du «Banquet» de Platon au Satyricon*, Lyon 1979, pp. 61-89; F. BESSONE, *Discorsi dei liberti e parodia del Simposio platonico nella Cena Trimalchionis*, in *MD* 30, 1993, pp. 63-86; E. GOWERS, *The Loaded Table: Representations of Food in Roman Literature*, Oxford 1993, pp. 40-49; G.B. CONTE, *L'autore nascosto: un'interpretazione del Satyricon*, Bologna 1997, pp. 122-123; V. RIMELL, *Petronius and the Anatomy of Fiction*, Cambridge 2002, p. 22.

<sup>5</sup> Così ancora DEL GIOVANE [in corso di stampa], *Da iocosus a consularis scurra*, cit.

<sup>6</sup> Acceso e lungo il dibattito riguardo all'effettiva attribuzione di questi versi a Publio. Tra i contrari, i più recenti contributi annoverano E. COURTNEY, *The Poems of Petronius*, Atlanta 1991, p. 21; C. CONNORS, *Petronius the poet. Verse and literary tradition in the Satyricon*, Cambridge 1998; F. HURKA, *Die literarisch gebildeten literarischen Barbareien des Trimalchio*, in L. CASTAGNA, E. LEFÈVRE (Hrsgg.), *Studien zu Petron und seiner Rezeption*, Berlin/New York 2007, pp. 213-225: p. 223; C. PANAYOTAKIS, *Petronius and the Roman Literary Tradition*, in J. PRAG, I. REPATH (eds.), *Petronius. A Handbook*, MA/Oxford 2009, pp. 48-64: pp. 60-61; A. SETAIOLI, *Arbitri Nugae. Petronius' Short Poems in the Satyrica*, Frankfurt 2011, pp. 113-129. A favore C.M. LUCARINI, *Publilian Authenticity of the Petronian Fragment (Sat. 55) and Metre Used by Publilius Syrus*, in M. LÓPEZ-IZQUIERDO (éd.), *Alieno 5. La traversée européenne des Proverbia Senecae: de Publilius Syrus à Érasme et au-delà*, 2013, pp. 79-108; G. ZAGO, *Publio Siro o Petronio? Intorno ai senari giambici di Sat. 55,6*, in *MD*, in corso di stampa.



radiano ad interessare relazioni intertestuali complesse in ampie porzioni narrative del romanzo. Ciò detto, sembrerebbe quantomeno strano che Cicerone costituisca l'unica eccezione, anche perché non è solo il micro-episodio delle *quaestiones convivales* a reggersi sui pilastri della filosofia da un lato e della retorica dall'altro, ma la *Cena* tutta: se l'ambientazione conviviale richiama il primo, gli ospiti d'onore del banchetto – degli *scholastici*, non dei filosofi – focalizzano l'attenzione dei lettori sul secondo.

Sulla scorta di queste considerazioni, dunque, obiettivo del presente contributo sarà quello di portare in luce la ricchezza dell'apporto ciceroniano, seppure senza pretese di esaustività, nella *Cena Trimalchionis*. Verranno analizzati alcuni passaggi della *Cena*, di per sé molto noti e particolarmente studiati, in cui il confronto con Cicerone permetterà di portare alla luce aspetti non ancora indagati. Nell'organizzazione e nella gestione del suo banchetto, Trimalchione sembra rifarsi ad un suo 'galateo' tutto particolare, di cui si evidenzierà la vicinanza con il modello ciceroniano: la *sapientia arguta*, di cui Cicerone fissa i parametri nelle sue opere, si guarda nello specchio deformante dell'imitazione petroniana.

## 2. LO IUS CENAE SECONDO TRIMALCHIONE

Il piatto zodiacale (*sat.* 35) ha da sempre attirato l'interesse della critica petroniana, perché rappresenta il primo nucleo narrativo in cui si palesa quella che da Mario Labate è stata definita "la struttura enigmistica della cena"<sup>7</sup>. Il banchetto organizzato da Trimalchione sembra caratterizzarsi per la volontà di coniugare il dato culinario ad una sorta di sfida, che viene lanciata da Trimalchione ai suoi ospiti, in particolare ai dotti *scholastic*<sup>8</sup>: ogni piatto non rappresenta soltanto l'occasione per mostrare l'immensa disponibilità economica del liberto, ma è anche e prima di tutto un gioco arguto<sup>9</sup>. Da questo punto di vista, il piatto dello zodiaco rappresenta un duplice tranello: gli invitati sono indotti a congetturare il rapporto esistente tra ogni segno zodiacale e il cibo che lo rappresenta, ma anche a sospettare che l'intero piatto, per la semplicità delle vivande, altro non sia che la copertura – di fatto, il vassoio o *repositorium* – della ricca portata che vi è nascosta, e che, con la sua opulenta estrosità, potrà saziare l'appetito dei presenti. Encolpio e i suoi falliscono in entrambe le prove, con estrema soddisfazione di Trimalchione, che aveva previsto la delusione degli ospiti all'apparizione di cibi tanto modesti e la loro incapacità di intuirne sia il significato che il valore preparatorio. Da qui si può dedurre come l'entusiasmo con cui gli invitati salutano l'apparizione della vera portata sotto il *repositorium* (*sat.* 36) e il plauso generale espresso

<sup>7</sup> M.L. LABATE, *Nilil sine ratione facio: la struttura enigmistica della Cena Trimalchionis*, in *Liburna* 14 suppl., 2019, pp. 225-239.

<sup>8</sup> Cfr. già CONTE, *L'autore nascosto*, cit., p. 125: «La cena propone un paradosso. Nelle intenzioni degli *scholastici* quella è un'occasione per soddisfare grazie al loro prestigio esigenze alimentari; per il padrone di casa è invece l'occasione buona per esibire le spiritose e sorprendenti trovate del suo ingegno».

<sup>9</sup> Per questo aspetto, cfr. L. ARESI, *Res novae: Die Cena Trimalchionis und der Kreislauf der Transgression*, in *Hermes* 147, 2019, pp. 469-482, e LABATE, *Nilil sine ratione*, cit. Questa tendenza alla rivalutazione di un certo tipo di pretesa intellettuale e perfino 'culturale' di Trimalchione è in netta contrapposizione con la classica immagine di un Trimalchione di imbarazzante ignoranza, ancora asserita in tempi recenti da HURKA 2007, *Die literarisch gebildeten*, cit.

nei confronti della dottrina del padrone di casa (*sat.* 40) rappresentino la concreta manifestazione della vittoria dello sfidante. A tali reazioni, proprio perché calcolate, Trimalchione aveva preparato il terreno mediante alcune mosse strategiche.

Il primo di questi interventi mirati era il segnale concordato con i servi perché entrassero in sala e scoperchiassero il *repositorium*, mostrando la ricchezza del piatto sottostante (*Petr. sat.* 35, 7-36, 4):

*Nos ut tristiores ad tam viles accessimus cibos, "Suadeo" inquit Trimalchio "cenemus; hoc est ius cenae". Haec ut dixit, ad symphoniam quattuor tripudiantes procurrerunt superioremque partem repositorii abstulerunt. Quo facto videmus infra [scilicet in altero ferculo] altilia et sumina leporemque in medio pinnis subornatum, ut Pegasus videretur. Notavimus etiam circa angulos repositorii Marsyas quattuor, ex quorum utriculis garum piperatum currebat super pisces, qui quasi in euripo natabant. Damus omnes plausum a familia inceptum et res electissimas ridentes aggredimur.*

Il senso del motto di spirito *boc est ius cenae* risiede, come è risaputo, nel doppio significato di *ius*, che può significare tanto "legge, costume, regola" quanto "sugo, condimento", e la cui ambiguità semantica ne fa uno dei più sfruttati giochi di parole della tradizione satirica da Lucilio a Orazio<sup>10</sup>. Lo stesso Cicerone, nelle *Verrine*, si serve del nome dell'avversario per coniare una *iunctura* così maliziosa, *ius verrinum*, da divenire famigerata<sup>11</sup>: un primo indizio, come vedremo meglio in seguito, del debito dell'autore del *Satyricon* verso Cicerone<sup>12</sup>. Il *Witz* petroniano, tuttavia, si segnala rispetto ai precedenti perché, come già ampiamente mostrato da Gianfranco Mazzoli<sup>13</sup>, si applica letteralmente alla situazione descritta: i convitati, infatti, sono delusi perché i cibi serviti, piuttosto semplici, sono stati presentati senza alcun condimento (*ius*), e cioè contro il particolare diritto (*ius*) che regola un banchetto. In un'unica battuta, dunque, Trimalchione ricorda che la legge su cui si fonda ogni cena che si rispetti

<sup>10</sup> Cfr. SCHMELING, *A commentary*, cit., p. 131 («a trite pun depending on the double meaning of *ius*»), che, tuttavia, riporta come esempio solo *Var. rust.* 3, 17, 4 (*bos piscis nemo cocus in ius vocare audeat*). Molto più esaustiva la trattazione di GOWERS, *The Loaded Table*, cit., che prende in esame il gioco di parole e i suoi significati in Lucilio e nella satira, in Orazio, Giovenale, Marziale, Plauto, Plinio.

<sup>11</sup> In *Verr.* 2, 1, 121, tra le voci denigranti che circolavano sul governatore della Sicilia, viene riportata quella secondo cui era prevedibile che fosse *tam nequam* "la legge esercitata da uno che si chiamava Verre (*ius verrinum*)". Si rimanda a DEL GIOVANE, *Da iocosus a consularis scurra*, cit., per un'approfondita indagine del dibattito che questa battuta poco fine creò tra difensori e detrattori di Cicerone: tra i primi, basti citare *Quint. inst.* 6, 3, 4, che scusò la volgarità del gioco di parole basandosi sul fatto che esso viene riportato da Cicerone come voce sparsasi tra i malevoli, e non come sua propria invenzione. Oltre al passo delle *Verrine*, va sottolineato che Cicerone si serve del doppio senso anche in *fam.* 9, 18, 3, e, tra l'altro, in un passo che lo vede impegnato a frequentare i banchetti, in contrapposizione all'amico e destinatario dell'epistola, che è impegnato in tribunale: *tu istic te Hateriano iure delectas, ego me hic Hirtiano*. Cfr. al riguardo V.C. SCHNEIDER, *Vom Salz Ciceros: Zum politischen Witz, Schmäh und Sprachspiel bei Cicero*, in *Gymnasium* 107, 2000, pp. 497-518: pp. 515-516.

<sup>12</sup> Il parallelismo con il nostro passo della *Cena* viene segnalato da G. MAZZOLI, *Ius cenae* (*Petron.* 35, 7), in L. CASTAGNA, E. LEFÈVRE (Hrsgg.), *Studien zu Petron und seiner Rezeption*, Berlin/New York 2007, pp. 51-59: p. 53.

<sup>13</sup> MAZZOLI, *Ius cenae*, cit., pp. 51-54. Su questo passo si sofferma anche G. PICCALUGA, «*Ius*»: la prospettiva giuridico-alimentare dell'ordine delle cose, in D. SEGARRA CRESPO et alii (eds.), *Connotaciones sacrales de la alimentación en el mundo clásico*, Anejos de *Ilu* 12, Madrid 2004, pp. 89-98.

non è solo che si mangi, ma che ci sia quel sugo che apparentemente pare mancare, e la cui assenza ha causato la reazione non proprio entusiasta degli ospiti: ecco che in quel preciso momento, però, gli schiavi scoperchiano il vassoio.

Oltre alle meraviglie che ne emergono al di sotto, particolare degno di nota (*notavimus*) sono i quattro piccoli otri a forma di Marsia<sup>14</sup>, dai quali fuoriesce una salsa al pepe talmente abbondante da far sembrare che i pesci vi nuotino dentro come in un canale. Mazzoli, sulla scorta di Avery<sup>15</sup>, finemente individua nel *garum piperatum*<sup>16</sup> il sugo che mancava alla cena perché potesse definirsi tale secondo le consuetudini che ne regolano il particolare ‘galateo’ trimalchionesco: non c’è cena che si rispetti senza sugo. Al depresso *tristiores ad tam viles accessimus cibos* iniziale si sostituisce, così, il trionfante *res electissimas ridentes aggredimur*. Il riso dei convitati, *scholastici* inclusi, è sincero e condiviso, quasi liberatorio.

Mazzoli, ponendosi contro quella critica che aveva sommariamente archiviato l’episodio quale grossolano gioco del liberto<sup>17</sup>, nota che assumere un simile atteggiamento denigratorio significa allinearsi al punto di vista di Encolpio. Importante, invece, è che la scena sia letta attraverso gli occhi dell’“autore implicito”, Petronio<sup>18</sup>: lo scherzo di Trimalchione è rivelatorio di una *Weltanschauung* desolante per cui “l’uomo è ciò che mangia” (e nulla di più)<sup>19</sup>. Del resto, poco prima di *ius cenae*, Mazzoli aveva già letto in questo senso un primo gioco di parole di Trimalchione che si basava sull’anfibolia tra *esse* (mangiare) ed *esse* (essere, esistere): *vivere, dum licet esse bene* (*sat.* 34).

Un’interpretazione di questo tipo risulta di grande utilità per richiamare l’orizzonte filosofico senza cui non si può correttamente comprendere la *Cena*. Trimalchione – è noto – si fa portavoce di un edonismo che nasce da un pervertimento disperante e disperato della dottrina epicurea, sulla cui presenza diffusa nel testo è

<sup>14</sup> A questo proposito, in occasione del convegno “Centro e Periferia nella Letteratura Latina di Roma Imperiale”, organizzato dall’Università di Udine il 12-14 gennaio 2021, Claudia Conese, nel suo intervento “*Ius cenae*: il viaggio di Marsia e dei liberti dalle periferie al centro dell’Impero”, ha proposto che la figura qui richiamata non sia quella del Marsia greco, ma di un Marsia specificamente italico: un simbolo di libertà riconquistata che ben può trovare la sua collocazione sulla tavola di un liberto che si è mosso dalle province dell’impero verso il suo centro. Un nuovo invito all’interpretazione, dunque, lanciato impertinentemente da un ex schiavo ai suoi ospiti intellettuali.

<sup>15</sup> W.T. AVERY, *Cena Trimalchionis* 35. 7: *Hoc est ius cenae*, in *CPb* 55, 1960, pp. 115-118. La lezione *ius cenae* è difesa rispetto a quella *initium cenae* (che, comunque, non ha senso nel contesto: la cena è già iniziata) proprio sulla scorta dell’apparizione del *garum piperatum*, che rende evidente il “pun” istituito da Trimalchione.

<sup>16</sup> Il *garum*, variante della famosa salsa di pesce (*liquamen*), molto amata dai Romani, era una salsa particolarmente impiegata nella cucina antica, come testimoniato, ad esempio, dal ricettario di Apicio, che consiglia il *garum* per la preparazione delle più svariate ricette (per maggiori informazioni, cfr. E. SALZA PRINA RICOTTI, *L’arte del convito nella Roma antica*, Roma 1983, pp. 223-227). SCHMELING, *A commentary*, cit., p. 133 osserva come solo una ricetta apiciana (7, 15, 1), però, riporti quale ingrediente il *garum piperatum*. Che questa particolare variante sia presente sulla tavola di Trimalchione può essere, forse, non casuale: non solo la cena del ricco liberto non può non abbondare di salsa per essere degna della mente che l’ha ideata, ma questa deve essere anche particolarmente ricca di pepe, a conferma del fatto che gastronomia ed arguzia, al suo banchetto, procedono di pari passo. Il cuoco, del resto, si chiama Dedalo.

<sup>17</sup> Cfr. ad es. J.P. SULLIVAN, *Il Satyricon di Petronio. Uno studio letterario*, Firenze 1977 (ed. italiana), p. 222.

<sup>18</sup> MAZZOLI 2007, *Ius cenae*, cit., pp. 54-55, e sulla scorta della celebre definizione di “autore nascosto” di CONTE, *L’autore nascosto*, cit.

<sup>19</sup> MAZZOLI, *Ius cenae*, cit., pp. 55, ma anche RIMELL, *Petronius*, cit., pp. 30-31.

impossibile dubitare<sup>20</sup>. Fondamentale e finora trascurato, però, è che tale *Weltanschauung* venga comunque ad essere ‘impacchettata’ all’interno di un gioco dell’intelligenza che non verrebbe inscenato se non fosse esso stesso rilevante. A questo proposito, non si dimentichi quanto già notato poco sopra, e cioè che la micro-sequenza narrativa si impone all’attenzione perché ha un valore ‘preparatorio’, avvertendo il lettore dell’atteggiamento da tenere nel corso di una cena che si caratterizzerà per il susseguirsi di un medesimo schema, potenzialmente replicabile all’infinito: aspettativa-sorpresa-esegesi. Il tutto in una cornice impregnata di memorie filosofiche e sapienziali quale è tradizionalmente il convivio.

Per quanto discutibili possano essere i risultati raggiunti dal liberto, la legge della cena si rivela essere un invito all’interpretazione, valida sia a livello intradiegetico (per gli ospiti invitati), sia a livello extradiegetico (per i lettori): all’interno della narrazione, è Trimalchione a sfidare i convitati; all’esterno, è l’autore stesso che ci invita a decodificare gli indizi seminati secondo quell’arguzia di cui gli intellettuali dovrebbero dar prova quando invitati al banchetto della filologia. L’intera *Cena* viene organizzata, così, come una gara di esegesi che passa attraverso il cibo: di questo collegamento tra cibo e arguzia a tavola aveva già fornito alcuni esempi Cicerone.

### 3. IL *CAPUT CENAE* SECONDO CICERONE

È risaputo che molto del lessico relativo alle doti dell’ingegno sia stato derivato dall’aria semantica del cibo: la stessa parola *sapientia*, che deriva da *sapere*, “sapere di qualcosa”, sta a ricordare come il gusto, ritenuto il senso più basso e primitivo da una tradizione filosofica che spazia da Aristotele a Kant<sup>21</sup>, sia quello da cui il linguaggio umano ha tratto le sue metafore per definire le qualità più alte dello spirito. Nel ridonare smalto a questa contraddizione, ormai sedimentatasi nell’abitudine, Petronio ha dietro di sé una tradizione amplissima, in primo luogo satirica<sup>22</sup> ma anche filosofica. Ciò che lo differenzia dai suoi antecedenti, però, è il fatto di aver tradotto il collegamento tra *sapientia* e gusto in una narrazione che si svincola dalla funzione di *exemplum* per diventare una struttura autonoma e autosufficiente, priva di ‘cornice’. Un confronto con alcuni luoghi di Cicerone può rendere più chiaro questo ‘procedimento di emancipazione’ dell’*exemplum* dimostrativo, ma insieme aiutarci a ritrovare l’inquadramento teorico di riferimento che formalmente manca nelle scene petroniane.

<sup>20</sup> Nota è la presenza diffusa nella *Cena* di un *carpe diem* trivializzato di ascendenza oraziana: cfr., ad esempio, *sat.* 55, in cui Trimalchione recita: *Quod non expectes, ex transverso fit <ubique, / nostra> et supra nos fortuna negotia curat. / Quare da nobis vina Falerna, puer.*

<sup>21</sup> Cfr. H. LEMKE, *Die Kunst des Essens. Eine Ästhetik des kulinarischen Geschmacks*, Bielefeld 2007, pp. 151-160: l’estetica è da sempre stata dominata da una gerarchia dei sensi, che assegna alla vista (e all’udito) il vertice della piramide. Il gusto, in particolare, che prevede un contatto diretto con l’oggetto ‘da sentire’ e addirittura un suo ‘inglobamento’ da parte del soggetto senziente, viene tradizionalmente considerato come il senso più basso dell’uomo e quello più vicino all’istinto animale, incapace di produrre né arte né alcuna forma di conoscenza. Alcune considerazioni in tal senso, applicate al mondo romano, anche in GOWERS 1993, *The Loaded Table*, cit., pp. 1-49 e E. GOWERS, *Tasting the Roman World*, in K.C. RUDOLPH (ed.), *Taste and the Ancient Senses*, London/New York 2017, pp. 90-103: pp. 90-91.

<sup>22</sup> Basti ricordare Hor. *ep.* 2, 2, 60, in cui il famoso *sal nigrum* è usato ad indicare facezie e lazzi spiritosi.

Nel secondo libro del *De finibus*, seguendo le argomentazioni dell'accademico Carneade, Cicerone confuta le teorie degli epicurei e dimostra che la definizione del concetto di piacere da loro fornita è contraddittoria: non si può chiamare piacere sia la ricerca del piacere sia l'assenza di tale pulsione una volta raggiunto l'appagamento dei sensi<sup>23</sup>. All'interno di questa requisitoria, particolare rilievo assume la critica all'ambivalente atteggiamento tenuto da Epicuro nei confronti del cibo (Cic. *fin.* 2, 90-91):

*Huic ego, si [Epicurus] negaret quicquam interesse ad beate vivendum quali uteretur victu, concederem, laudarem etiam; verum enim diceret, idque Socratem, qui voluptatem nullo loco numerat, audio dicentem, cibi condimentum esse famem, potionis sitim. Sed qui ad voluptatem omnia referens vivit ut Gallonius, loquitur ut Frugi ille Piso, non audio nec eum, quod sentiat, dicere existimo. Naturales divitias dixit parabiles esse, (91) quod parvo esset natura contenta. Certe, nisi voluptatem tanti aestimaretis. Non minor, inquit, voluptas percipitur ex vilissimis rebus quam ex pretiosissimis. Hoc est non modo cor non habere, sed ne palatum quidem.*

Corroborando la tesi dell'ininfluenza della qualità del vitto nel condizionare la felicità dell'esistenza, Cicerone si appella ad una assai nota sentenza del 'Socrate popolare'<sup>24</sup>, per il quale condimento del cibo è la fame, della bevanda la sete (*cibi condimentum esse famem, potionis sitim*). Se si assegna al piacere il valore di sommo bene, come gli epicurei pretendono, non si può poi affermare che la natura si accontenta di poco (*parvo esset natura contenta*) e che si prova un piacere non minore dalle cose più spregevoli che da quelle più preziose: proclamare ciò equivale non solo a non aver criterio, ma neppure palato (*non modo cor non habere, sed ne palatum quidem*). Nell'argomentazione, voluta semplificazione del pensiero epicureo, le sentenze argute che afferiscono al campo semantico del gusto mirano a ridefinirne il valore in modo paradossale, sulla scorta dell'esempio di Socrate, che aveva giocato sul ribaltamento del senso comune attribuito alla parola *condimentum*: se ciò che rende buono il cibo è la fame stessa, il termine "condimento" viene usato per negare se stesso e la propria ragion d'essere.

Il passo su cui ci si è appena soffermati costituisce una sintesi, in conclusione del libro, di un concetto che Cicerone aveva già illustrato in precedenza con l'aiuto di due esempi contrapposti: quello di Gaio Lelio, filosofo stoico e grande amico di Scipione Emiliano, e quello del crapulone Gallonio<sup>25</sup>. I due personaggi, a loro volta, erano stati oggetto di alcuni versi di Lucilio, che Cicerone riporta per meglio delineare il ritratto del *sapiens* e il suo rapporto con i piaceri della tavola (Cic. *fin.* 2, 24):

*Nec ille, qui Diogenem Stoicum adolescens, post autem Panaetium audierat, Laelius, eo dictus est sapiens, quod non intellexeret quid suavissimum esset – nec enim sequitur, ut, cui cor sapiat, ei non sapiat palatus –, sed quia parvi id duceret.*

*“O lapathe, ut iactare, nec es satis cognitu’ qui sis!  
In quo [cognitu] Laelius clamores, sophos ille, solebat*

<sup>23</sup> Cfr., in particolare, Cic. *fin.* 2, 10 e 75-77.

<sup>24</sup> Cfr. B. DEL GIOVANE, *Seneca, la diatriba e la ricerca di una morale austera. Caratteristiche, influenze, mediazioni di un rapporto complesso*, Firenze 2015, pp. 190-192, in cui, parlando dell'epicureus color dell'epistola 110 di Seneca, si discute della massima della fame e della sete quale miglior condimento del cibo come facente parte dell'immagine popolare di Seneca, di ascendenza cinico-diatribica.

<sup>25</sup> La sua notorietà è tale che viene citato per lo stesso vizio anche in Hor. *sat.* 2, 47.

*edere compellans gumias ex ordine nostros*<sup>26</sup>  
*Praeclare Laelius, et recte σοφός, illudque vere:*  
*“O Publi, o gurges, Galloni! Es homo miser, inquit.*  
*Cenasti in vita numquam bene, cum omnia in ista*  
*consumis squilla atque acupensere cum decimano”*<sup>27</sup>

Nel confronto tra Lelio, che, scagliandosi contro i mangioni, apprezzava le qualità di un'erba semplice come il lapazio, e Gallonio, che, invece, spendeva un patrimonio per poter gustare cibi pregiati come il gambero di mare e lo storione, Cicerone sottolinea come essere sapienti non significhi non essere in grado di apprezzare un buon cibo: la sensibilità dello spirito, infatti, non porta come conseguenza l'insensibilità del palato (*nec enim sequitur, ut, cui cor sapiat, ei non sapiat palatus*). Anche in questo caso, dunque, abbiamo una contrapposizione tra *cor* e *palatus* che viene racchiusa tutta nel doppio significato di *sapio*<sup>28</sup>. La differenza tra Lelio e Gallonio, però, è che il primo non attribuisce al cibo, come fa il secondo, il valore di sommo bene. Continua così, infatti, il ragionamento di Cicerone (Cic. *fin.* 2, 24-25):

*Is haec loquitur, qui in voluptate nihil ponens negat eum bene cenare, qui omnia ponat in voluptate, et tamen non negat libenter cenasse unquam Gallonium – mentiretur enim –, sed bene. Ita graviter et severe voluptatem secrevit a bono. Ex quo illud efficitur, qui bene cenent omnis libenter cenare, qui libenter, non continuo bene. (25) Semper Laelius bene. Quid bene? Dicit Lucilius: “Cocto, condito”, sed cedo caput cenae: “sermone bono”, quid ex eo? “Si quaeris, libenter”; veniebat enim ad cenam, ut animo quieto satiaret desideria naturae.*

Il passo appena riportato illustra la differenza tra *bene* e *libenter cenare*: non cena bene chi, come Gallonio, cena solo per il piacere che ne prova (*libenter*), mentre chi cena bene può farlo anche con piacere. Ma che cosa significa per un saggio come Lelio, dunque, cenare bene? Ancora una volta Cicerone si affida alle parole di Lucilio: accanto ad un *cibus coctus, conditus* – si noti, ancora una volta, il ruolo fondamentale giocato dal *condimentum* – è il *sermo bonus* che costituisce il *caput cenae*, il piatto principale della cena. Per *sermo bonus* non si dovrà intendere, in modo piuttosto vago, una “buona conversazione”, ma, più specificamente, una conversazione arguta e spiritosa<sup>29</sup>. In *de or.* 2, 222, infatti, all'inizio della sezione *de ridiculis*, su cui avremo modo di tornare tra poco, viene citato un passo di Ennio, secondo il quale ad un sapiente riuscirebbe più facile tenere in bocca una fiamma ardente che dei *bona dicta*, e subito dopo si specifica: *haec*

<sup>26</sup> Luc. *sat. inc.* 1141-1143 (1235-1237 Marx).

<sup>27</sup> Luc. *sat. inc.* 1144-1146 (1238-1240 Marx). Il medesimo passo ritorna in una versione più estesa in Cic. *Att.* 13, 52: *itaque et edit et bibit ἀδεῶς et incunde, opipare sane et apparatus nec id solum sed “bene cocto et / condito, sermone bono et, si quaeris, libenter”*.

<sup>28</sup> Un altro tema, anche questo, di tradizione satirica, per cui, a mo' di esempio, basti citare Hor. *sat.* 2, 4 e l'analisi di GOWERS, *The Loaded Table*, cit., pp. 135-161.

<sup>29</sup> Per questo non concordo del tutto con D. FEENEY, *Fathers and Sons: The Manlii Torquati and Family Continuity in Catullus and Horace*, in C.S. KRAUS, J. MARINCOLA, C. PELLING (eds.), *Ancient Historiography and its Contexts: Studies in Honour of A. J. Woodman*, Oxford 2010, pp. 205-223: p. 218, che affianca al passo ciceroniano the “friendly conversation” (*sermone benigno*) promessa da Orazio in *ep.* 1, 5, 11 nel suo invito a cena all'amico Torquato, probabilmente il figlio del Torquato che compare nel *De finibus* ciceroniano come portavoce delle idee epicuree.

*scilicet bona dicta, quae salsa sint*. In sostanza, dunque, Cicerone, probabilmente forzando il senso del passo enniano, crea una corrispondenza tra parlar bene (*bona dicta*) e parlare in modo spiritoso (*salsa dicta*). Ed è in questo tipo di conversazione che risiede il *caput cenae*, che non si sbaglierebbe a definire, ‘alla Socrate’, il *condimentum* del banchetto<sup>30</sup>.

Anche nel quinto libro delle *Tusculanae disputationes*, trattando della definizione della felicità in rapporto alla virtù, Cicerone torna sugli stessi temi<sup>31</sup>. L’io narrante sposa la teoria stoica secondo cui la felicità consiste unicamente nel possesso pieno e stabile della virtù, la quale è sufficiente a garantire al saggio una vita beata a prescindere tanto dai rivolgimenti della fortuna, quanto dal sopraggiungere del piacere o del dolore. Nel corso di questa perorazione, tuttavia, e a differenza di quanto fatto nel *De finibus*, Cicerone mira a evidenziare come vi sia un sostanziale accordo tra le principali correnti filosofiche, epicurea inclusa, poiché tutte si dichiarano propense ad uno stile di vita incline alla moderazione. Tra gli altri, viene affrontato anche qui il tema del lusso a tavola, verso il quale si evidenzia come gli epicurei stessi mostrassero una netta avversione: banchetti opulenti risultano inutili di fronte alla constatazione di come *parvo cultu natura contenta sit* (*Tusc.* 5, 97), formulazione quasi identica a quella che abbiamo già riscontrato nel *De finibus* come citazione attribuita ad Epicuro (*parvo esset natura contenta*). La bontà del cibo, si afferma, non è un dato per così dire oggettivo, ma dipende dal desiderio, e, di conseguenza, dal grado di bisogno, di chi si accosta ad esso. Tra i vari esempi proposti, l’aneddoto più interessante riguarda il banchetto a cui partecipò il tiranno Dionigi di Siracusa a Sparta<sup>32</sup> (*Cic. Tusc.* 5, 98):

<sup>30</sup> Che per Cicerone, del resto, fosse il parlare, lo stare insieme, il centro di un banchetto, lo dimostrano le dichiarazioni con cui, con un certo orgoglio nazionalistico (cfr. LABATE, *Nihil sine ratione*, cit., pp. 226-227), egli sottolinea la superiorità della parola latina *convivium* rispetto ai corrispettivi greci *symposion* o *syndeipnon* (*Cic. sen.* 45, 4 e *fam.* 9, 24, 3). Ce lo conferma anche l’onestà con cui, nelle lettere a Peto, suo compagno di scherzi, e in un periodo in cui era stato allontanato dalla vita pubblica, Cicerone ammette di non trovare di meglio da fare, dopo essersi dedicato agli studi di giorno, di cenare la sera con amici (*fam.* 9, 26, 1). Questo lo rallegra non perché gli piaccia mangiare, ma perché si diverte a passare il tempo in compagnia (9, 26, 3 *convivio delector*), parlando a vanvera (*ibi loquor quod in solum, ut dicitur*) e trasformando i suoi lamenti in grandi risate (*gemitum in risus maximos transfero*), tanto da arrivare a definirsi *non multi cibi hospitem [...], multi ioci* (9, 26, 4).

<sup>31</sup> Sul rapporto felicità/virtù e il suo sviluppo nel quinto libro delle *Tusculanae* a partire dalle premesse poste nel *De finibus*, vd. F. MIGNINI, *La virtù è premio a se stessa? A partire dal quinto libro delle Tusculanae di Cicerone*, in *Ciceroniana on line* 3, 2, 2019, pp. 337-365.

<sup>32</sup> Intorno alla figura del tiranno Dionigi si era sviluppata una fiorente aneddotica, che doveva essere raccolta in opere che fungevano da cataloghi di esempi pronti all’uso (vd. ZOEPFFEL, *Le fonti scritte su Dionigi I di Siracusa*, in *La monetazione dell’età dionigiana. Atti del convegno del Centro Internazionale di Studi Numismatici* 8, Roma 1993, pp. 39-56.). Anche se non conosciamo la fonte greca usata da Cicerone per Dionigi, è chiaro che nelle *Tusculanae* Cicerone doveva averne una, perché la figura del tiranno torna spesso e volentieri: oltre al presente esempio, Dionigi compare in *Tusc.* 5, 21 (la famosa spada di Damocle) e 5, 63 (la storia del condannato Damon e il valore dell’amicizia), ma anche in *off.* 3, 45 e *fin.* 2, 79. Il potente personaggio, non a caso, si prestava bene ad essere inserito in storie in cui si rifletteva sull’influenza di potere e ricchezza nel determinare la felicità e nello sfuggire alla precarietà dell’esistenza umana. Questo dato può ulteriormente corroborare una reminiscenza petroniana, se consideriamo quanto è stato scritto sul ‘tiranno’ Trimalchione (cfr. Petr. *sat.* 41, 9, in cui, allontanatosi Trimalchione dalla sala, Encolpio commenta: *nos libertatem sine tyranno nacti coepimus invitare*) e la sua ansia di controllo del tempo di fronte all’inesorabilità della morte (M. BARCHIESI, *L’orologio di Trimalchione*, in ID., *I moderni alla ricerca di Enea*, Roma 1981, pp. 109-146).

*Ubi cum tyrannus cenavisset Dionysius, negavit se iure illo nigro, quod cenae caput erat, delectatum. Tum is qui illa coxerat: "Minime mirum; condimenta enim defuerunt". "Quae tandem?", inquit ille. "Labor in venatu, sudor, cursus ad Eurotam, fames, sitis. His enim rebus Lacedaemoniorum epulae condiuntur".*

A fine cena Dionigi manifesta il suo malcontento e la sua delusione per lo *ius nigrum*, una sorta di brodo nero tipico della cucina spartana, che gli era stato servito come piatto forte (*cenae caput*): molto probabilmente la ricetta non era risultata all'altezza di un palato sofisticato come quello del tiranno. Il cuoco, però, invece di esprimere mortificazione o dispiacere, ammette che il brodo doveva essere risultato insipido perché mancava di condimenti. Alla prevedibile domanda dell'altro (*Quae tandem?*), segue il motto di spirito: il condimento ai cibi spartani lo danno la fatica, il sudore, la fame e la sete procurate dagli strenui allenamenti a cui si sottopongono gli abitanti della città.

Non può sfuggire come il cuoco sembri declinare a modo suo la *sententia* socratica citata nel *De finibus*, inserendola in una sorta di indovinello che ruota intorno al *caput cenae*, espressione ripresa anch'essa dal *De finibus*, e che nel *corpus* ciceroniano ricorre solo nei due testi qui considerati: tutto ciò sembra renderne voluto il collegamento. Poiché il secondo libro del *De finibus* e l'ultimo delle *Tusculanae* sono quelli in cui Cicerone affronta specificamente il tema del cibo e della sua connessione con la ricerca della felicità e della virtù in rapporto alla scuola epicurea, non è affatto improbabile che tali opere rappresentassero letture di riferimento importanti per Petronio.

Nel breve racconto riferito da Cicerone, la riuscita del tranello si basa sulla ambigua interpretazione del termine *condimenta*, che il tiranno intende in senso letterale e che il cuoco, invece, carica di un valore simbolico. Al contrario di Socrate, nella cui *sententia* lo slittamento semantico di *condimentum* è esplicitato fin dall'inizio, il cuoco lascia credere al proprio interlocutore di utilizzare il termine in senso proprio, per poi rivelarne solo in un secondo momento il senso metaforico. Il che è del tutto analogo a quanto riscontrato nella scena petroniana: in ambo i casi il banchetto è caratterizzato da uno squilibrio tra le aspettative degli ospiti, delusi per il cibo troppo semplice che hanno ricevuto e incapaci di sospettare l'inganno, e i reali intenti dei padroni di casa (o di chi ne fa le veci, il cuoco), che si servono e delle vivande e di un uso ambiguo del linguaggio per tessere un tranello ai convitati e trionfare sugli stessi<sup>33</sup>.

L'analogia situazionale all'interno della quale si sviluppa l'enigma culinario non basta ad istituire un collegamento tra Petronio e Cicerone. Il *Witz* di Trimalchione, però, non solo sembra riproporre quello di Socrate prima e del cuoco spartano poi, ma lo raffina e migliora. Per quanto, infatti, come abbiamo già notato, la doppia valenza di *ius* sia un gioco di parole assai frequentato dalla tradizione satirica e dallo

<sup>33</sup> Con un'importante differenza, però: nell'esempio ciceroniano l'uso arguto della parola è l'arma con cui i più deboli si prendono una rivincita sui più potenti: è il caso che verrà codificato, ad esempio, nella novellistica medioevale (basti pensare alla novella della marchesana del Monferrato e il re di Francia in Boccaccio, *Decameron*, 1, 5, in cui è ancora una volta il cibo servito ad un banchetto, inferiore alle aspettative, a preparare le premesse per il motto di spirito della marchesana che scorderà il re). Nella *Cena*, invece, la parola diventa l'arma di prevaricazione del 'tiranno'. Se consideriamo, però, da dove arriva Trimalchione, e chi sono, socialmente parlando, gli ospiti sui quali trionfa, dovremo constatare che lo schema originario non si è invertito: la parola rimane l'arma di emancipazione di chi avverte un *gap* nei confronti di un'élite. Su quest'aspetto 'sociale' del motto, vd. G. DA POZZO, *Il motto arguto nello sviluppo narrativo. Identità e varietà di forme*, in *La Rassegna della letteratura italiana* 108, 1004, pp. 5-28.



stesso Cicerone, Petronio l'ha inserito in una *iunctura* ben precisa, *ius cenae*, che pare riecheggiare il *caput cenae* ciceroniano. Nel passaggio delle *Tusculanae*, tra l'altro, non mancava neppure il vocabolo *ius*, ad indicare, sì, un'intera portata (lo *ius nigrum* spartano), e non una salsa come il *garum*, ma una portata che si dice costituire il *caput cenae*, quindi il piatto forte, e, in senso traslato, la ragion d'essere di tutta la cena. L'analogia porterebbe a ipotizzare che Petronio abbia condensato le sue letture ciceroniane in una *sententia* che fonde in un'unica formula, *ius cenae*, ciò che il testo delle *Tusculanae* separava in tre unità distinte: *ius nigrum*, *caput cenae*, *condimenta*.

Ricapitolando: all'inizio della *Cena Trimalchionis* ci troviamo di fronte ad un gruppo di intellettuali che, pure spinti da quello che doveva di certo essere un robusto appetito, rimangono delusi di fronte alla sobrietà dei cibi che vengono loro offerti. Il padrone di casa li spinge a mangiare, perché, egli sostiene con gravità, la legge di una cena dovrebbe essere quella: placare la fame con il cibo, rispondere ad un desiderio naturale e necessario con quanto la natura mette a disposizione per farlo. Per un momento, dunque, Trimalchione si prende gioco dei suoi nuovi ospiti presentando loro la cena di cui si sarebbe detto soddisfatto un Socrate, un Epicuro, ma anche un semplice spartano: "A cena si dovrebbe venire per mangiare, per sfamare l'appetito, senza altre pretese". Letta ad un 'grado interpretativo-zero', dunque, la sentenza di Trimalchione sembra essere quella di un 'vero' seguace dell'insegnamento epicureo. Appena dopo aver detto che lo spirito/il sugo di ogni cena è l'atto del mangiare, però, gli otri di *garum piperatum* compaiono a ribaltare questa affermazione. Ma in che senso la ribaltano? Intendendo semplicemente che senza sugo non c'è cena che si rispetti?

La storiella su Dionigi e il cuoco era inserita all'interno di un discorso filosofico che non lasciava alcun dubbio di interpretazione: incastonata in una condanna esplicita dei piaceri della gola, ne esemplificava la futilità per chi volesse concedere al corpo più del minimo richiesto per il suo sostentamento<sup>34</sup>. In mancanza di una voce autoriale esterna che ci orienti nell'interpretazione, invece, il messaggio che si cela dietro allo scherzo di Trimalchione è esso stesso un enigma come quello servito ai convitati. È indubbio, infatti, che la risoluzione dell'indovinello *hoc est ius cenae*, con lo scoperchiamento del *repositorium*, vada in senso opposto alla dimostrazione ciceroniana riguardo alla futilità del cibo nel raggiungimento del vero bene; ciò non significa automaticamente, però, che il senso del messaggio sia (solo) quello di abbandonarsi senza controllo alle delizie del banchetto. Si è sottolineato come la scelta di veicolare un messaggio mediante lo strumento dell'indovinello non possa non avere un ruolo fondamentale nel completare la sostanza del presunto messaggio stesso: non c'è goliardia e non c'è divertimento dove non ci sia anche gioco dell'intelligenza. In questo non solo Petronio non rovescia il discorso di Cicerone, ma lo segue da vicino: perché di cena si possa parlare, il *caput cenae* è, accanto ad un *cibus coctus, condidus*, come ricorda Lucilio, un *sermo bonus*. Trimalchione, in ciò, si pone, a modo suo, sulla scia del modello.

<sup>34</sup> H. SENG, *Aufbau und Argumentation in Ciceros Tusculanae disputationes*, in *RbM* 141, 1998, pp. 329-347 ha ben mostrato come le *Tusculanae* siano costruite secondo un'architettura compositiva estremamente complessa, che prevede un'attenta alternanza tra «die empirische und die normative Auffassung des glücklichen Lebens» (p. 347): è proprio questa architettura armoniosamente costruita che noi, in parte anche per i guasti della tradizione, non abbiamo nel *Satyricon*, così che l'unico 'inquadramento teorico' nel quale, per caso, ci imbattiamo all'inizio di ciò che ci rimane è la disputa tra Encolpio ed Agamennone, destinata a condizionare la nostra lettura della *Cena* (cfr. RIMELL, *Petronius*, cit., p. 18).

## 4. I CONFINI DELL'URBANITAS

Gli invitati non fanno in tempo a riprendersi dallo stupore e abbandonarsi alle gioie del banchetto, che Trimalchione ha già in serbo il prossimo scherzo (Petr. *sat.* 36, 5-8):

*Non minus et Trimalchio eiusmodi methodio laetus "Carpe" inquit. Processit statim scissor et ad symphoniam gesticulatus ita laceravit obsonium, ut putares essedarium hydraule cantante pugnare. Ingerebat nihilo minus Trimalchio lentissima voce: "Carpe, carpe". Ego suspicatus ad aliquam urbanitatem totiens iteratam vocem pertinere, non erubui eum qui supra me accumbebat hoc ipsum interrogare. At ille, qui saepius eiusmodi ludos spectaverat, "Vides illum" inquit "qui obsonium carpit: Carpus vocatur. Ita quotienscumque dicit «Carpe», eodem verbo et vocat et imperat".*

Il nuovo gioco di parole con cui Trimalchione diletta i suoi ospiti è un'anfibolia, la terza dopo *esse bene* e *ius*. Questa volta, però, l'interpretazione viene fornita ad Encolpio da uno dei liberti presenti al banchetto: il servo che svolge la funzione di *scissor* ha il nome di Carpus (o è stato soprannominato così apposta), così che, ogniqualvolta si accinge a *carpere*, ovvero a tagliare, Trimalchione può chiamarlo e comandargli di eseguire il compito cui è preposto con la stessa parola. Da solo Encolpio non avrebbe potuto risolvere l'indovinello, ma intuisce che si tratti di un *Witz* (*suspicatus ad aliquam urbanitatem*), e per questo si rivolge a colui che, poco dopo, per un altro enigma da risolvere, chiamerà il suo *interpreter*, Ermerote.

Il gioco di parole *Carpe, carpe* corrobora l'idea che le anfibolie che si susseguono in queste scene petroniane possano avere un rapporto di dipendenza con simili giochi di parola amati da Cicerone, a cominciare dalla famosa denominazione del particolare "diritto di Verre". Ancora più significativo per rintracciare una dipendenza con gli *ioci* ciceroniani, però, è che lo *scholasticus* Encolpio definisca l'uscita di Trimalchione con il termine *urbanitas*. Una parola così piena di risonanze, posta in un contesto scherzoso come questo<sup>35</sup>, sembra chiamare in causa il secondo libro del *De oratore*, dove, nell'elenco dei giochi di parola enumerati da Giulio Cesare Strabone nell'esposizione dei precetti *de ridiculis*<sup>36</sup>, all'anfibolia spetta un posto d'onore: *ex ambiguo dicta vel argutissima putantur* (*de or.* 2, 250).

Nel discorso vero e proprio di Cesare (*de or.* 2, 235-289), in verità, la parola *urbanitas* non compare mai. Tuttavia, per convincere il reticente Cesare a prendere la parola sul tema, Antonio, appellandosi all'utile impiego che un oratore può fare di *ioci*

<sup>35</sup> Vale appena la pena ricordare che la fama di Cicerone in questo campo era indiscussa, tanto che M. BEARD, *Laughter in Ancient Rome*, Oakland 2014, p. 100 lo definisce «the most infamous funster, punster, and jokester of Classical Antiquity».

<sup>36</sup> Nell'ampiezza della bibliografia esistente su questa sezione del *De oratore*, cfr., per un inquadramento generale, G. MONACO, *Il trattato de ridiculis. Introduzione, testo e traduzione, annotazioni*, Palermo 1964; E. NARDUCCI, *Eloquenza, retorica, filosofia nel De oratore*, in E. NARDUCCI (a cura di), Cicerone, *Dell'oratore*, Milano 1994, pp. 5-110: pp. 63-65; E. RABBIE, *Wit and Humor in Roman Rhetoric*, in W. DOMINIK, J. HALL (eds.), *A Companion to Roman Rhetoric*, Malden, MA/Oxford 2007, pp. 207-217; F. BOLDRER, *Oratoria e umorismo latino in Cicerone: idee per l'inventio tra ars e tradizione*, in *Ciceroniana on line* 3, 2, 2019, pp. 367-384. Punto di riferimento fondamentale rimane ancora A.D. LEEMAN, H. PINKSTER, E. RABBIE (eds.), *M. Tullius Cicero, De oratore libri III*, 3, Buch II, Heidelberg 1989, pp. 99-290: pp. 172-212.

scherzosi, usa il termine quasi in endiadi<sup>37</sup> con *sal* (2, 231, *vim et utilitatem salis et urbanitatis*). L'aggettivo *urbanus*, invece, si riscontra varie volte<sup>38</sup>: tra queste, è da segnalare *de or.* 2, 236, in cui, mentre si spiegano i motivi per cui conviene che un oratore si serva delle facezie, si argomenta che il motto evidenzia le qualità dell'oratore stesso, un uomo *politus, eruditus, urbanus*. Ciò sembra confermare che l'*urbanitas* – nella sua accezione specifica di arte di un dire spiritoso ed intelligente – rappresenti una componente fondamentale di una trattazione teorica sul *ridiculum*. La ritroviamo, infatti, anni dopo, nel *De officiis*, in cui viene tracciata una distinzione molto forte tra un modo di scherzare definito *inliberale, petulans, flagitiosum, obscenum*, che non si addice neppure ad un uomo libero, e un secondo che, al contrario, è *elegans, urbanum, ingeniosum, facetum*, l'unico degno di essere coltivato dall'*élite* a cui l'autore si rivolge (*off.* 1, 104)<sup>39</sup>. Del resto, a questo termine fu riservato un ruolo privilegiato nella ricezione della teoria ciceroniana *de risu*: non sarà un caso che Quintiliano elegga l'*urbanitas* a vocabolo privilegiato della propria risistemazione della materia ciceroniana sul ridicolo, fornendone una nota definizione<sup>40</sup>.

Non ci si vuole qui addentrare nello specifico di un concetto così complesso e così studiato come quello del 'galateo del riso' nelle opere di Cicerone. Quello che ci interessa sottolineare è che il Cicerone filosofo – quello che ritiene che vero cibo del *sapiens* sia la parola arguta – si venga ad unire indissolubilmente, in Petronio, con il 'maestro di *bon ton*' che insegna come sia opportuno gestire l'arte di una parola sagace<sup>41</sup>. In effetti, l'unico limite che nel *De oratore* sembra imporsi allo scherzo, anche nella dimensione privata di un banchetto 'tra amici', è che non si ecceda nelle volgarità: parlando dei tipi di ridicolo che un oratore deve evitare, si precisa che la *obscenitas*, non degna del foro, non lo è quasi neppure di un convivio di uomini liberi (2, 252, *non modo non foro digna, sed vix convivio liberorum*)<sup>42</sup>. Persino il Cicerone decisamente 'meno sorvegliato' delle *Epistole*, rimproverando all'amico Volumnio di non essersi opposto alla circola-

<sup>37</sup> Così per LEEMAN, PINKSTER, RABBIE, *De oratore*, cit., p. 185: si tratta di un uso generale del termine per *facetiae*, e non specificamente connotato, come sarà in altri luoghi ciceroniani, con l'accezione di "verfeinerter/echt-römischer/gemäßigter Witz". In questa ultima accezione lo intendeva, invece, R. VALENTI, *Per un'analisi semantica di urbanitas in Cicerone*, in *BStudLat* 6, 1976, pp. 54-61: pp. 58-59, a cui si rimanda per un'analisi delle varie accezioni che il termine assume nelle opere di Cicerone.

<sup>38</sup> Cfr. LEEMAN, PINKSTER, RABBIE, *De oratore*, cit., p. 185 per tutte le occorrenze del termine e dei suoi composti.

<sup>39</sup> Su questa distinzione, e sulla difficile questione inerente alle due categorie di individui che si vengono a delineare per l'una e l'altra tipologia di scherzi, cfr. A.R. DYCK, *A commentary on Cicero, De officiis*, Ann Arbor 1998, pp. 265-266. Il fatto che il secondo tipo di scherzi non sia degno "neppure di un uomo libero" crea, a mio parere, un parallelismo con le volgarità non degne neppure di "un convivio di uomini liberi" in *de or.* 2, 252.

<sup>40</sup> Cfr. Quint. *Ist.* 6, 3, 17: *nam et urbanitas dicitur, qua quidem significari ideo sermonem praefertentem in uerbis et sono et usu proprium quandam gustum urbis et sumptam ex conversatione doctorum tacitam eruditionem, denique cui contraria sit rusticitas*. Sul tentativo di sistemazione da parte di Quintiliano di un materiale che Cicerone aveva lasciato più fluido, ivi compresa la definizione di *urbanitas*, cfr. RABBIE, *Wit and Humor*, cit., pp. 215-216.

<sup>41</sup> Per una recente indagine sulla sostanziale unità tra la trattazione socio-politica e quella filosofica del riso come emerge da un confronto tra *De oratore* e *Orator* da una parte e *De officiis* dall'altra, si rimanda a C. GUÉRIN, *Laughter, Social Norms, and Ethics in Cicero's Works*, in P. DESTRIÉE, F.V. TRIVIGNO (eds.), *Laughter, Humor, and Comedy in Ancient Philosophy*, Oxford 2019, pp. 122-144.

<sup>42</sup> In LEEMAN, PINKSTER, RABBIE, *De oratore*, cit., p. 269 si ritiene che *homines liberi* debba essere inteso nel senso di *otiosi*, ma non mi sento di escludere che l'aggettivo abbia qui anche una valenza di tipo sociale.

zione di *dicta faceta* grossolani che gli erano stati attribuiti (*fam.* 7, 32, 2), esclama: *urbanitatis possessionem [...] defendamus*<sup>43</sup>, dove il termine *urbanitas* si trova di nuovo ad essere investito di quel complesso di valori di misura e decoro che il Cicerone maturo sistematizza nel *De officiis*<sup>44</sup>.

Possiamo ritornare, ora, al testo di Petronio e interrogarci sul senso da attribuire all'*urbanitas* con cui Encolpio definisce gli scherzi di Trimalchione. Non ci si può nascondere che questo termine ci coglie di sorpresa, perché le battute del liberto tutto ci sembrano fuorché motti spiritosi e garbati. Eppure sappiamo che la cena ci viene presentata attraverso il filtro con cui Encolpio stesso guarda al mondo, e che questo filtro era imbevuto dei suoi studi<sup>45</sup>: la disputa con Agamennone ha preventivamente illustrato quanto fosse importante il *De oratore* di Cicerone per il giovane scolastico. Il senso di sorpresa che proviamo di fronte al termine *urbanitas* è il prodotto del divario culturale che ci separa dall'ironia antica<sup>46</sup>: di fatto, gli scherzi di Trimalchione dovevano apparire a pieno titolo 'urbani' ad un giovane come Encolpio, non perché fossero degni di un oratore nell'esercizio delle sue funzioni, ma perché normali divertimenti di quello stesso oratore che si fosse trovato ad un banchetto privato, dove ci si può lasciare andare a scherzi futili e gratuiti<sup>47</sup>. Naturalmente, si può sempre ipotizzare che il termine, in bocca ad Encolpio, sia ironico, ma lui e i suoi compagni, all'inizio, sembrano divertirsi sul serio, tanto che la parola *urbanitas*, poco dopo, torna a commento collettivo della spiegazione astronomica del padrone di casa al piatto dello zodiaco: *laudamus urbanitatem mathematici* (*sat.* 39, 6)<sup>48</sup>. L'entusiasmo generale è confermato alla

<sup>43</sup> Cfr. SCHNEIDER, *Vom Salz Cicerus*, cit. e DEL GIOVANE, *Da iocosus a consularis scurra*, cit., per una riflessione sulla problematicità di quanto l'autore nell'epistola afferma, invece, con estrema sicurezza: il riconoscimento immediato della paternità dei *dicta* che gli sono stati attribuiti. Il primo sottolinea come l'estraneità ai minuti episodi della vita socioculturale e politica dell'epoca renda ad un lettore moderno difficile orientarsi in un mondo che i lettori di Cicerone conoscevano per esperienza diretta; la seconda si rifa alla molteplicità dei *faceta dicta* attribuiti a Cicerone anche ai suoi tempi per mettere in dubbio che l'oratore abbia sempre dato prova, nei fatti, di seguire quei criteri di *decorum* nell'arte del motto esposti nel *De oratore*.

<sup>44</sup> Sul *decorum* e il riso nel *De officiis*, cfr. GUÉRIN, *Laughter*, cit., pp. 137-141. Canonici poi i riferimenti a E. NARDUCCI, *Il comportamento in pubblico (Cicerone, de officiis 1, 126-149)*, in *Maia* 26, 1984, pp. 203-220 e E. NARDUCCI, *Modelli etici e società. Un'idea di Cicerone*, Pisa 1989.

<sup>45</sup> Cfr. RIMELL, *Petronius*, cit., pp. 18-22.

<sup>46</sup> Cfr. LEEMAN, PINKSTER, RABBIE, *De oratore*, cit., p. 172: «besonders das Wortspiel gilt heutzutage als minderwertige Form des Spottes; im Altertum wurde es dagegen als Zeichen des Ingeniums bewundert».

<sup>47</sup> Ce lo insegna, indirettamente, l'esclusione del convivio dall'armamentario imponente di esempi del *De oratore*, per una cui catalogazione in vari ambiti si rimanda a E. FANTHAM, *The Roman World of Cicero's De oratore*, Oxford 2003, pp. 196-199. Unica eccezione è *de or.* 2, 250, quando si riporta un motto che si configura più, però, come un atto di deferenza in onore di un *conviva* illustre: mentre l'Africano Maggiore, nel corso di un banchetto, tentava di sistemarsi sul capo una corona che si spezzava sempre, Licinio Varo avrebbe commentato che questo succedeva perché aveva la testa troppo grande. Varie volte si ripete come lo scherzo, in bocca ad un oratore, debba sempre essere motivato e non usato ad ogni piè sospinto (*de or.* 2, 239, *opinor, primum, ne, quotienscumque potuerit dictum dici, necesse habeamus dicere*). A tal proposito, cfr. GUÉRIN, *Laughter*, cit., pp. 131-137, che individua lo spartiacque tra l'uso del motto in contesti pubblici o privati proprio nella loro funzione: i primi hanno sempre uno scopo, spesso di attacco (da qui l'aggressività che li caratterizza), mentre i secondi esauriscono la loro motivazione nello scherzo fine a se stesso.

<sup>48</sup> Cfr. anche *sat.* 52, 7: *excipimus urbanitatem iocantis*. In altri punti del romanzo, gli scherzi che appaiono mal riusciti sono segnalati dal narratore: cfr. *sat.* 109, 8, in cui l'*urbanitas* di Eumolpo è definita *frigidissima*, o *sat.* 7, 1, in cui è quella dello stesso Encolpio ad essere chiamata *stulta*, quando il giovane fa una battuta involontariamente, chiedendo ad una passante se sapesse dove abitava (*numquid scis ubi ego habitem?*).

fine della discettazione, quando il ‘pubblico’ grida all’unisono: “*Sophos!*”<sup>49</sup> *universi clamamus* (sat. 40, 1)<sup>50</sup>. È solo con il trascorrere delle ore che subentrano il disgusto e la nausea, reazioni che non riguardano unicamente l’inarrestabile sequela delle portate servite<sup>51</sup>, ma anche quella, altrettanto inarrestabile, degli scherzi. Gli ospiti, cioè, arrivano ad esseri saturi tanto di cibo quanto di facezie: se questa mancanza di limite è impensabile in un convivio filosofico, non è di buon gusto neanche in uno di uomini liberi, dove, normalmente, gli scherzi sono frutto di un’ispirazione genuina, e non si susseguono secondo quello che, nella *Cena*, sembra un programma concordato in precedenza. Il problema, dunque, non è tanto la *qualità* degli scherzi con cui Trimalchione vuole dilettere i suoi ospiti, ma la loro *quantità* e *ripetibilità*<sup>52</sup>: è questo che trasforma il suo gioco dell’intelligenza in una farsa, e ne avvicina la figura a quella dei buffoni, dal cui atteggiamento Cicerone mette in guardia più volte nel *De oratore*<sup>53</sup>.

Al di là degli esiti fallimentari, tuttavia, e in linea con la già sottolineata rivalutazione del livello culturale del liberto, non si può ignorare che Trimalchione conosceva, anche se grossolanamente, gli stessi testi attraverso il cui filtro (quello di Encolpio) viene osservato e ridicolizzato. Di conseguenza, egli pecca dello stesso peccato del narratore della storia, perché modella il mondo attraverso la propria ricezione dei modelli culturali dominanti, ovvero attraverso una personale rielaborazione – semplificata e distorta quanto si vuole, ma pur sempre attivamente presente – di quello che ha appreso.

Anche l’uso ironico di *urbanitas* si riscontra, non a caso, proprio in riferimento alla mancanza di questa dote in Encolpio: cfr. sat. 24, 2, in cui Quartilla prende in giro vistosamente l’ingenuità di Encolpio (*hominem acutum atque urbanitatis vern<ac>ulæ fontem*). Su questi passi ha espresso considerazioni di rilievo M. LABATE, *Indecifrabilità del reale e prepotenza dell’immaginario nei “Satyrica” di Petronio*, in R. UGLIONE (a cura di), *Lector, intende, laetaberis. Il romanzo dei Greci e dei Latini*, Alessandria 2010, pp. 147-164.

<sup>49</sup> Per un’analisi di questa interiezione, di importazione greca, cfr. J.N. ADAMS, *Bilingualism and the Latin language*, Cambridge 2003, p. 27 e F. BIVILLE, “*Sophos*” *universi clamamus* (Pétrone 40, 1). *Acclamations grecques et latines dans les loisirs des Romains*, in J.M. ANDRÉ, J. DANGEL, P. DEMONT (éds.), *Les Loisirs et l’héritage de la culture classique: actes du XIIIe congrès de l’Association Guillaume Budé (Dijon, 27-31 août 1993)*, Bruxelles 1996, pp. 310-318. Da sottolineare che essa fu particolarmente amata da Marziale: cfr., in particolare, Mar. 6, 48, 1-2 (*Quod tam grande sophos clamat tibi turba togata, / non tu, Pomponi, cena diserta tua est*), in cui ritroviamo un’analogia situazionale molto stretta con il nostro passo di Petronio, a confermare il collegamento tra il “bravo!” degli scolastici/clienti e il banchetto come nuova arena dell’oratore/padrone di casa. Per quanto di certo entrata nella lingua d’uso, però, non sarà un caso che questa interiezione sia graficamente identica, se traslitterata in caratteri latini, al σοφός greco, e che solo Epicuro osò provocatoriamente lasciarsi definire saggio in polemica con Socrate (Plut. *mor.* 1100a).

<sup>50</sup> Cfr. O. SCHWAZER, *Between Amateur Astrology and Erudite Gimmick: A Re-Examination of Trimalchio’s Horoscope* (Petr. Sat. 39), in *Acta Antiqua* 56, 2016, pp. 456-478: pp. 466-467 e 475-478, che ritiene che gli ingenui scolastici non colgano l’ironia a loro spese che la presentazione non proprio lusinghiera di *scholastici* e *retores* all’inizio e alla fine della spiegazione del piatto sembra presupporre.

<sup>51</sup> Cfr. L. RADIF, *Il banchetto del sazio: il mondo sub specie epularum dell’Arbitro*, in *Maia* 55, 2003, pp. 523-536, che fa ben vedere come nella *Cena* si vada dalla fame alla nausea, saltando lo stadio della sazietà, e V. RIMELL, *Poetics, Rhetoric, and Noise in the Satyrica*, in J. PRAG, I. REPATH (eds), *Petronius. A Handbook*, MA/Oxford 2009, pp. 65-81.

<sup>52</sup> Cfr. *de or.* 2, 247: *Temporis igitur ratio et ipsius dicacitatis moderatio et temperantia et raritas dictorum distinguunt oratorem a scurra, et quod nos cum causa dicimus, non ut ridiculi videamur, sed ut proficiamus aliquid, illi totum diem et sine causa*. In particolare, si mette in guardia dai motti che appaiono essere stati preparati (2, 246, *quia meditata putantur esse, minus ridentur*): il vero ingegno brilla quando la battuta è/risulta estemporanea.

<sup>53</sup> Cfr. anche *de or.* 2, 239 (*vitandum est oratori utrumque, ne aut scurrilis iocus sit aut mimicus*) e 244 (*scurrilis oratori dicacitas magno opere fugienda est*). Cfr. al riguardo B.A. KROSTENKO 2001, *Cicero, Catullus, and the Language of Social Performance*, Chicago 2001, p. 212 e DEL GIOVANE, *Da iocosus a consularis scurra*, cit.

## 5. FILOLOGIA A TAVOLA

Esaurito il plauso generale per la comparsa spettacolare delle ricche pietanze, i commensali avevano iniziato a bere e mangiare, quando Trimalchione li interrompe per introdurli alla spiegazione del significato del *repositorium*, che di certo i suoi ospiti avevano già dimenticato (Petr. sat. 39, 1-4):

*Interpellavit tam dulces fabulas Trimalchio; nam iam sublatum erat ferculum, bilaresque convivae vino sermonibusque publicatis operam coeperant dare. Is ergo reclinatus in cubitum "Hoc vinum" inquit "vos oportet suave faciatis. Pisces natare oportet. Rogo, me putatis illa cena esse contentum, quam in theca repositorii videratis? Sic notus Ulixes? Quid ergo est? Oportet etiam inter cenandum philologiam nosse. Patrono meo ossa bene quiescant, qui me hominem inter homines voluit esse. Nam mihi nihil novi potest afferi, sicut ille fer[ū]culus ꝑta melꝑ (talem?) habuit praxim."*

Il passo viene citato dalla critica come uno di quelli che mostrano nel modo più evidente il collegamento ironico istituito nei confronti della letteratura simposiale<sup>54</sup>: alla presunta alta discettazione che il liberto si appresta a sfoggiare farebbero da chiaro contrappunto le filosofiche conversazioni condotte dai sapienti a tavola su ben altri livelli. Anche in questo caso, però, è bene riconoscere che Trimalchione sta portando avanti una sua strategia (*sic notus Ulixes?*)<sup>55</sup>, che negli intenti non è né grossolana né ingenua.

Dopo aver invitato i presenti a godere del buon vino e del buon cibo, egli sottolinea che parte necessaria di un convito che si rispetti è anche occuparsi di ciò che singolarmente viene indicato con il nome di *philologia*. È stato già osservato il ripetersi del verbo *oportet* a collegare tra loro i tre elementi indispensabili del particolare galateo trimalchionesco: il vino (*hoc vinum vos oportet suave faciatis*), il cibo (*pisces natare oportet*), la dotta conversazione (*oportet etiam inter cenandum philologiam nosse*). Varie interpretazioni sono state avanzate per spiegare esattamente che cosa intenda Trimalchione nel dire che la bontà del vino dipende dagli ospiti: l'ipotesi più semplice<sup>56</sup> è che si tratti semplicemente di un invito a bere (similmente a quanto si constata in Mart. 5, 78, 16, *vinum tu facies bonum bibendo*); quella più complessa<sup>57</sup>, invece, collega l'affermazione del padrone di casa al seguito del suo discorso, e cioè all'importanza della conversazione a tavola, per cui solo dando libero sfogo alla parola le proprietà del vino – che notoriamente induce ad una certa loquacità – possono essere al meglio esaltate (così in Plut. *quaest. conv.* 660 b-c). Ugualmente aperta è l'interpretazione di *pisces natare oportet*: si può pensare che qui vi sia un riferimento ai pesci veri e propri che sono stati serviti da poco ai commensali, oppure che si tratti di una metafora, per cui i pesci nuotano nell'acqua come ci si aspetta che i commensali 'nuotino' nel vino<sup>58</sup>. Se nel primo caso la lettura più immediata sembra anche la più condivisibile, nel secondo non è affatto

<sup>54</sup> Cfr. CAMERON, *Petronius*, cit. e DUPONT, *Le plaisir*, cit.

<sup>55</sup> La citazione di *Aen.* 2, 44 è rivelatrice non solo dell'astuto piano di Trimalchione, ma anche di come questo piano si sostanzia attraverso richiami intertestuali piuttosto raffinati.

<sup>56</sup> Vd. SCHMELING, *A commentary*, cit., p. 150.

<sup>57</sup> Vd. M. GRONDONA, *La religione e la superstizione nella Cena Trimalchionis di Petronio*, Brussels 1980, p. 24, n. 61.

<sup>58</sup> Vd. SCHMELING, *A commentary*, cit., p. 150.

da escludere che le due interpretazioni si supportino a vicenda: probabilmente Trimalchione fa riferimento ad una *sententia* di carattere proverbiale, istituendo un parallelismo tra i pesci che sguazzano nell'acqua e gli ospiti che sono invitati a fare altrettanto con il vino. Il proverbio, però, doveva risultare ancora più 'saporito' e come calato *ad hoc* nel contesto, se si considera che i presenti avevano ancora in mente l'immagine dei pesci apparsi come per magia sotto il *repositorium*, che sembravano nuotare nel sugo come avrebbero fatto da vivi nel loro elemento: *garum piperatum currebat super pisces, qui quasi in euripo natabant*. Che Trimalchione stia ripensando ancora a quella scena è confermato dal fatto che, subito dopo, chiede ai presenti se pensassero che si potesse dire soddisfatto di cenare con gli umili cibi che costituivano il coperchio del trionfo: *rogo, me putatis illa cena esse contentum, quam in theca repositorii videratis?*

La discettazione sugli elementi costitutivi di un simposio, scandita dai tre *oportet* in tono programmatico, nonché il tono stesso provocatorio della domanda, riallacciano l'intervento di Trimalchione alla sua precedente *sententia* (*cenemus: hoc est ius cenae*). Non pare essere casuale, allora, che il personaggio petroniano, nello smentire anche a parole ciò che la comparsa dei gustosi *pisces* sotto il *repositorium* aveva già reso palese, si faccia enunciatore di una sua particolare gastrosofia in cui usa, per ribaltarla con scherno, la costruzione *aliqua re contentus esse*, ovvero la stessa scelta da Cicerone nelle sue opere filosofiche per tradurre in latino un'affermazione di Epicuro: il filosofo si sarebbe detto contrario al lusso a tavola, perché *parvo cultu natura contenta sit*.

Ancora più importante per la nostra indagine, però, è che nello scandire il terzo *oportet*, in qualità di rappresentante dell'alta cultura a tavola, faccia la comparsa non già la *philosophia*, (come, per esempio, in Plut. *quaest. conv.* 612e, in cui il primo problema è: Εἰ δὲ φιλοσοφεῖν παρὰ πότον), bensì la *philologia*. Pare che la critica non si sia soffermata con la dovuta attenzione sulla comparsa di una parola che, nell'orizzonte della classicità, è per noi piuttosto rara, e che viene collegata ad una lapidaria quanto negativa *sententia* di Seneca: *itaque quae philosophia fuit facta philologia est* (Sen. *ep.* 108, 24)<sup>59</sup>. La condanna di Seneca si inserisce all'interno di un fallito rapporto tra maestro e discepolo, che si verifica allorché i maestri spingono gli allievi a disputare, anziché a imparare, e gli allievi si aspettano di non essere migliorati nello spirito, ma nell'*ingenium*. Tra gli esempi menzionati da Seneca per testimoniare questa deriva culturale non stupisce che vengano scelti Virgilio e Cicerone. In particolare, per quest'ultimo, è chiamato in causa il *De republica*, e si distinguono tre modalità di approccio al testo: filosofico, filologico e grammaticale (*ep.* 108, 30-34). Proprio *philologia*, però, è termine del lessico ciceroniano, e di quello intimo e familiare delle *Epistole*, dove viene usato, al contrario di quanto si riscontra in Seneca, in un'accezione positiva, e non in contrapposizione con la filosofia: *philologia*, infatti, indica l'insieme degli studi intrapresi nei periodi di *otium*, ivi compresi quelli filosofici<sup>60</sup>. Da questo punto di vista, dunque,

<sup>59</sup> Riguardo alla possibilità di un rapporto tra le *Epistole* di Seneca e il *Satyricon*, che, data l'incerta datazione del *Satyricon*, non può darsi con sicurezza, vd. S. FALLER, *Der Schiffbruch in Petrons Satyricon*, in L. CASTAGNA, E. LEFÈVRE (Hrsgg.), *Studien zu Petron und seiner Rezeption*, Berlin/New York 2007, pp. 61-80. Di sicuro, però, il rapporto tra Petronio e Seneca deve essere considerato in un'accezione più ampia, volta non a stabilire priorità cronologiche, ma a testimoniare il comune dibattito su temi condivisi.

<sup>60</sup> Cfr. *ep. ad Att.* 2, 17: *non deflebitis, ne et opera et oleum philologiae nostrae perierit, sed conferemus tranquillo animo*. Così, ad esempio, l'intese anche il figlio Marco, il primo ad aver 'ricepito' il lessico paterno: mentre si trovava ad Atene per motivi di studio, racconta a Tirone che spesso i suoi maestri non disdegnano di

la discettazione sui segni zodiacali che Trimalchione serve ai suoi ospiti – e che alcuni studi hanno dimostrato non essere poi così ingenua come sembra<sup>61</sup> – può ben meritarsi il nome di *philologia*. Anche per chi voglia riconoscere nell'uso petroniano un'accezione di tono dispregiativo come quella che si riscontra in Seneca, dovrà riconoscere che tale accezione riguarda l'autore nascosto e non il suo personaggio. In bocca a Trimalchione, cioè, il senso di *philologia* è del tutto ciceroniano, non senecano.

## 6. CONCLUSIONI

Il presente studio ha cercato di mostrare come l'onnivoro Petronio attinga a piene mani da Cicerone nella costruzione della *Cena*: oltre al filosofo del *De finibus* e delle *Tusculanae* e al 'magister decoris' del *De oratore* e del *De officiis*, non mancano neppure il motteggiatore disimpegnato delle *Epistole* e il filologo dagli ampi interessi culturali. Se questi interessi culturali, nelle *Epistole*, appaiono alternarsi felicemente a momenti di puro gioco, in Petronio, invece, vengono ad essere caoticamente giustapposti in un banchetto che pretende di essere la vorace sintesi di tutto ciò che il convivio stesso aveva rappresentato in Cicerone, nonché nell'intera tradizione filosofico-letteraria che quello aveva rielaborato<sup>62</sup>.

Nello sfidare i dotti scolastici (e noi con loro) ad una gara dell'intelligenza che altro non è se non un gioco di esegesi imponente, Trimalchione mette a punto un suo particolare galateo del convivio. Questo è formulato, sì, a partire dal modello alto del simposio tra dotti, ma viene poi specificamente calato in un contesto altro: quel "convivio di uomini liberi" che Cicerone aveva lasciato quale zona franca dal suo insegnamento, e in cui Trimalchione, invece, entra di prepotenza, ora che, affrancato dalla schiavitù, a quella schiera di uomini liberi rivendica di appartenere. *Ius cenae, urbanitas e philologia*, così, non sono solo indizi di una presenza ciceroniana importante, ma spie della costruzione culturale di un mondo che Trimalchione disciplina nello stesso momento in cui ne allestisce la messa in scena. Mentre vive la realtà del convivio, il padrone di casa lo scandisce di regole e precetti (i tre *oportet*) che si generano dall'interno dell'azione stessa. Se il dialogo filosofico tradizionale adoperava

cenare con lui, dimostrandosi capaci di unire lo scherzo agli studi: *non est enim seiunctus iocus a philologia et cotidiana συζητήσει*. (Cic. *ad fam.* 16, 21, 2-4). Sull'uso di *philologos* e *philologia* in Cicerone, cfr. H. KUCH, *Φιλόλογος bei Cicero*, in *Helikon* 4, 1964, pp. 99-110, che ne registra ed esamina tutte le occorrenze. Per quanto il trapianto in latino della parola greca *philologia* sia attestato già in Ennio, Cicerone appare essere il primo autore latino che la fa entrare nel suo lessico, e in contesti privati e colloquiali come le epistole.

<sup>61</sup> Cfr. SCHWAZER, *Between Amateur Astrology*, cit., che prende le distanze tanto da posizioni come quella di J.G.W.M. DE VREESE, *Petron 39 und die Astrologie*, Amsterdam 1927, che mostrava la presenza di un dialogo intertestuale raffinato con testi quali gli *Astronomica* di Manilio, quanto dagli assunti opposti di E. ERIKSSON, *Wochentagsgötter, Mond und Tierkreis. Laienastrologie in der römischen Kaiserzeit*, Stockholm 1956, fedele alla tesi tradizionale dell'ignoranza di Trimalchione. Per lo studioso, al contrario, Trimalchione «sometimes deliberately undertakes a widely unlearned approach and clearly recycles astrological material» e nello stesso tempo «articulates these statements with erudite jokes at the expense of his listeners» (p. 461). Ci troveremo di fronte, dunque, ad un "deliberately semi-scientific astrological horoscope" (p. 477).

<sup>62</sup> Da questo punto di vista, non sembra inutile ricordare i contributi contenuti in K. VÖSSING (Hrsg.), *Das römische Bankett im Spiegel der Altertumswissenschaften*, Stuttgart 2008, che rappresentano una sintesi dell'immaginario conviviale così come si è codificato ed evoluto nel mondo romano.



L'aneddoto in funzione esemplificativa, e l'ambientazione conviviale non era che una semplice cornice da riempire di contenuti, Petronio fa della narrazione del convivio, nel convivio stesso, la macchina generatrice di una 'etichetta del divertimento' che a pieno titolo ce lo fa riconoscere nell'*elegantiae arbiter* di tacitiana memoria.

#### ABSTRACT

L'articolo si propone di indagare la presenza di Cicerone all'interno della *Cena Trimalchionis*, in particolare in tre scene: *sat.* 35, 7 (*hoc est ius cenae*); 36, 7 (*Carpe, carpe + urbanitas*); 39, 4 (*oportet etiam inter cenandum philologiam nosse*). L'eredità delle opere di Cicerone – tanto di quelle retoriche e filosofiche quanto dell'epistolario – viene abilmente sfruttata da Petronio per formulare un nuovo e originalissimo galateo del banchetto, presentato da Trimalchione ai suoi ospiti (e, indirettamente, ai lettori del *Satyricon*) come una sorta di 'gioco dell'intelligenza'.

The article aims to investigate Cicero's presence in three scenes of the *Cena Trimalchionis*: *sat.* 35, 7 (*hoc est ius cenae*); 36, 7 (*Carpe, carpe + urbanitas*); 39, 4 (*oportet etiam inter cenandum philologiam nosse*). Cicero's works – the rhetorical and philosophical ones as well as the epistolary – are cleverly used by Petronius to formulate some new and highly original table manners, presented by Trimalchio to his guests (and, indirectly, to the readers of the *Satyricon*) as a sort of 'game of intelligence'.

KEYWORDS: Cicero; Trimalchio; *ius cenae*; *urbanitas*; table manners.

Laura Aresi  
Università degli Studi di Firenze  
laura.aresi@unifi.it



STAZIO *SILV.* 1, 4 E LA TRADIZIONE DEI *SOTERLA*

Tra la fine dell'89 e l'inizio del 92 Stazio auspicava la guarigione da una grave malattia dell'allora *praefectus urbi* Rutilio Gallico dedicandogli *silv.* 1, 4<sup>1</sup>. Come si evince dalla *praeteritio* contenuta nella prefazione al primo libro delle *silvae*, il dedicatario, ammalatosi a causa dell'eccessivo zelo nello svolgimento dei suoi doveri di ufficiale (*silv.* 1, 4, 55 *vigilesque suo pro Caesare curae*) e ripresosi miracolosamente (*silv.* 1, 4, 3 *dubitataque sidera cernit*), morì comunque dopo pochi anni<sup>2</sup>; Stazio non aggiunge altri dettagli, per evitare possibili accuse di inattendibilità: *nihil dico, ne videar defuncti testis occasione mentiri*<sup>3</sup>. *Silv.* 1, 4, costituita da 131 esametri, è articolata secondo la tecnica della *Ringkomposition*: all'invocazione incipitaria ai *superi* (vv. 1-4) benevoli con Rutilio e con l'imperatore stesso (vv. 4-8) segue l'esortazione al giubilo rivolta a tutto l'impero (vv. 9-18) per ringraziare gli dèi che hanno risparmiato il solerte ed equilibrato protettore della città (vv. 38-49), nonché vera e propria fonte d'ispirazione per il poeta (vv. 19-37); quindi la descrizione della causa della malattia (vv. 50-57) anticipa l'intervento di Apollo (vv. 58-61), la cui lunga *Anrede* ad Asclepio per chiederne il soccorso all'infermo si sviluppa in una *laudatio* dello stesso Rutilio (vv. 61-105), che sarà quindi tratto in salvo dall'intervento congiunto delle due divinità (vv. 106-114)<sup>4</sup>; il poeta può dunque gioire allontanando l'ansia che lo aveva assalito (vv. 115-122) e sacrificare in onore del dedicatario (vv. 123-131)<sup>5</sup>.

Se l'argomento, i temi trattati e la disposizione della materia in *silv.* 1, 4 si inseriscono nel solco delle *gratiarum actiones*, il titolo *soteria Rutili Gallici*<sup>6</sup> potrebbe far pen-

<sup>1</sup> Il componimento si colloca tra la spedizione in Dacia dell'89 e la morte di Rutilio, nel 92/93: vd. H. FRÈRE, *Stace. Silves* I, Paris 1944, p. xxii; R.R. NAUTA, *Poetry for Patrons. Literary Communication in the Age of Domitian*, Leiden-Boston-Köln 2002, pp. 206-211. Sui riferimenti ai *Ludi Saeculares* dell'88 in *silv.* 1, 4 vd. A. HARDIE, *Staius and the Silvae. Poets, Patrons and Epideixis in the Graeco-Roman World*, Liverpool 1983, pp. 195-198.

<sup>2</sup> Oltre alla fondamentale testimonianza di Stat. *silv.* 1, 4, si possono ricavare informazioni sulla vita e sul *cursus honorum* di Rutilio Gallico, già pretore, questore, pontefice, *consul suffectus*, proconsole d'Africa e governatore della Germania inferiore, da varie iscrizioni e da Iuv. 13, 157, ove è definito *custos urbis*: vd. E. GROAG, *RE Suppl.* III, 1918, s.v. 'Rutilius (19)', coll. 1255-1263; R. SYME, *Staius on Rutilius Gallicus*, in *Arctos* 18, 1984, pp. 149-156; W. ECK, *Staius Silvae 1.4 und C. Rutilius Gallicus als Proconsul Asiae II*, in *AJPb* 106, 1985, pp. 475-484; *PIR*<sup>2</sup> VII, 1999, pp. 134-136.

<sup>3</sup> Lo iato tra l'informazione contenuta nell'epistola prefatoria a Stella e un componimento databile verosimilmente prima della pubblicazione complessiva dei primi tre libri delle *silvae*, dedicato alla guarigione dello stesso personaggio, è giustamente sottolineato da L. JANSEN, *The Roman Paratext. Frame, Texts, Readers*, Cambridge 2014, p. 123.

<sup>4</sup> Gli elementi celebrativi del componimento sono discussi da HARDIE, *Staius and the Silvae*, cit., pp. 187-189.

<sup>5</sup> Sulla struttura di *silv.* 1, 4 vd. F.T. NEWMYER, *The Silvae of Staius. Structure and Theme*, Leiden 1979, pp. 93-97, che giustamente descrive il componimento come uno dei più elaborati della raccolta di Stazio.

<sup>6</sup> Non è infrequente che nei *tituli* delle *silvae* sia espresso il genere del componimento: *epithalamion* (1, 2), *consolatio* (2, 6, 3, 3), *propempticon* (3, 2), *eucharisticon* (4, 2), *epistola* (4, 4), *ode lyrica* (4, 5; 4, 7), *gratulatio* (4, 8), *epicedion* (5, 1; 5, 3; 5, 5), *laudes* (5, 2); sull'autenticità dei *tituli* vd. *infra*. La formula con genitivo ricorre anche in Hdn. 1, 10, 7: *σωτήρια τοῦ βασιλέως ὁ δῆμος μετὰ τῆς ἑορτῆς ἐπανηγύριζεν*.

sare ad un particolare sottogenere dell'epidittica non documentato nei manuali di retorica – forse paragonabile allo *στεφανωτικός λόγος* di cui parla Menandro Retore (2, 12 R.-W.), ovvero il discorso pronunciato in occasione dell'incoronazione di un sovrano – consistente in un discorso ufficiale di felicitazioni per il risanamento da una malattia, mediato dalla componente religiosa nell'invocazione al dio: una «specialized form of eucharistic utterance» che si pone a metà strada tra l'*εὐχαριστικός λόγος* e l'*εὐχαριστικός ὕμνος*, secondo la definizione di F. Cairns<sup>7</sup>, che per primo ne ha delineato le caratteristiche peculiari: la preghiera indirizzata al dio, l'allocuzione al destinatario guarito e l'intento celebrativo. Lo studioso ha così individuato un piccolo gruppo di componimenti caratterizzati da tali elementi ricorrenti e che condividerebbero con Stat. *silv.* 1, 4 il medesimo impianto formale riconducibile al genere dei *soteria*<sup>8</sup>: Catull. 44; Prop. 2, 28; Hor. *carm.* 2, 17; Ov. *am.* 2, 13; [Tib.] 3, 10. Il carme catulliano è un'ironica allocuzione al proprio podere di Tivoli, ove il poeta si era rifugiato per curare una tosse e un raffreddore (vv. 14-15 *in tuum sinum fugi / et me recuravi otioque et urtica*) sopraggiunti durante la lettura di una sgradevole orazione di Sestio (vv. 10-14); la chiusa contiene un ringraziamento allo stesso *fundus* per aver permesso il proprio risanamento (vv. 16-17 *refectus maximas tibi grates / ago*). Malgrado le innegabili difficoltà esegetiche, Prop. 2, 28 si configura come una sorta di commento *in fieri* alle varie fasi della malattia di Cinzia<sup>9</sup>, secondo una tecnica compositiva di ascendenza alessandrina<sup>10</sup>: rivolgendosi subito a Giove, Properzio chiede che guarisca la donna amata (vv. 1-2), poi descrive la causa del malanno e i falliti tentativi di risanamento per mezzo di arti magiche (vv. 5-38); il poeta e Cinzia stessa si impegnano quindi a rendere i dovuti onori al dio in cambio dell'esaudimento della loro richiesta (vv. 44-45 *scribam ego 'Per magnum est salva puella Iovem' / ante tuosque pedes illa ipsa operata sedebit*) e soltanto nei versi conclusivi apprendiamo dell'avvenuta guarigione di Cinzia (v. 59 *magno dimissa periclo*) che, in segno di ringraziamento, dovrà sacrificare in onore di Diana ed Iside e concedersi per dieci notti a Properzio (vv.

<sup>7</sup> *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*, Edinburgh 1972, p. 74.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 73. E. RAMAGE, *Juvenal Satire 12: On Friendship True and False*, in *ICS* 3, 1978, pp. 221-237: p. 223 n. 10, seguito da F. JONES, *Juvenal and the Satiric Genre*, Bristol 2007, p. 93, ha suggerito che Iuv. 12 condivida i tratti tipici dei *soteria*, giacché l'autore confida a Corvino che sta per offrire un sacrificio di ringraziamento a Giunone per aver salvato l'amico Catullo da un naufragio (vv. 1-16); tuttavia, qui è assente ogni riferimento alla guarigione da una malattia ed è quindi ragionevole pensare, con CAIRNS, *Generic Composition*, cit., p. 21, che la prima parte della satira sia semplicemente un *προσφωνητικόν* poetico (così anche E. COURTNEY, *A Commentary on the Satires of Juvenal*, Berkeley 2013<sup>2</sup>, p. 455).

<sup>9</sup> F.R.B. GODOLPHIN, *The Unity of Certain Elegies of Propertius*, in *AJP* 55, 1934, pp. 62-66, e R.E. WHITE, *The Structure of Propertius 2.28: Dramatic Unity*, in *TAPhA* 89, 1958, pp. 254-261, hanno persuasivamente argomentato a favore dell'unità del carme, che pure presenta evidenti iati temporali nel corso della narrazione, al punto che molti editori, a partire da K. LACHMANN, *Sex. Aurelii Propertii elegiae*, Berolini 1829, p. 53, hanno fatto cominciare un nuovo componimento dal v. 35, seguendo la suddivisione del cod. *Guelph. Gud.* 224. Sulla questione e sulle varie proposte interpretative vd. P. FEDELI, *Properzio. Elegie Libro II. Introduzione testo e commento*, Cambridge 2005, pp. 779-783.

<sup>10</sup> Sulla descrizione poetica di un avvenimento nelle varie fasi del suo sviluppo vd. FEDELI, *Properzio*, cit., pp. 780-781, e R.G.M. NISBET, M. HUBBARD, *A Commentary on Horace Odes. Book I*, Oxford 1970, p. 310, che adducono a confronto Theoc. 15, 29-31; Asclep. XXV G.-P. (*AP* 5, 181), Meleag. LXXI e LXXII G.-P. (*AP* 5, 182 e 184). M. HUBBARD, *Propertius*, London 1974, pp. 51-53, ha invece ravvisato l'influsso del mimo nella rappresentazione dinamica del carme.

59-62). In Hor. *carm.* 2, 17, dedicato a Mecenate in occasione della sua guarigione da una malattia, trapelano motivi tipici del genere soterico, come la gioia pubblica alla notizia del risanamento del *patronus* (vv. 25-26, cfr. *silv.* 1, 4, 1-37, 123-131) o la promessa congiunta di Orazio e Mecenate stesso di offrire sacrifici di ringraziamento agli dèi (vv. 30-32). L'ode è stata interpretata, almeno nella parte conclusiva, come un'innovazione della forma canonica dei *soteria*<sup>11</sup>: con uno *hysteron proteron* concettuale, Orazio ci comunica soltanto dopo aver celebrato la propria comunanza di intenti con Mecenate (vv. 1-21) che la sorte del dedicatario coincide con quella dell'autore dei versi, ripresi in seguito ad una caduta da un albero, perché entrambi si sono salvati attraverso l'aiuto divino (vv. 22-30) e così l'esito comune appare essere consequenziale al particolare rapporto di amicizia che esiste tra i due<sup>12</sup>. Un tentativo di aborto mette in pericolo la vita di Corinna in Ov. *am.* 2, 13, 1-6: il poeta invoca quindi l'aiuto di Iside (vv. 7-16), dea venerata dalla fanciulla (vv. 17-18), e di Ilizia (vv. 19-22), a cui offrirà sacrifici di ringraziamento e doni all'altare (vv. 23-26)<sup>13</sup> da suggellare con un'iscrizione dedicatoria (v. 23: *adiciam titulum servata Naso Corinna*), come in Prop. 2, 28, 44 (vd. *supra*). L'autore di [Tib.] 3, 10 opera un'ulteriore variazione sul tema, descrivendo la relazione di Cerinto e Sulpicia in terza persona, come avviene con Marato e Foloe in Tib. 1, 8, 49-78. L'*Adressat* ai vv. 1-14 è Apollo, il cui aiuto viene richiesto secondo le formule cletiche tradizionali<sup>14</sup>, e fin dal primo verso si intuisce che Sulpicia è malata (*huc ades et tenerae morbos expelle puellae*), al punto che l'amante non lesina promesse agli dèi (v. 12 *votaque pro domina vix numeranda facit*); al v. 16 il poeta consola Cerinto, assicurandogli che la fanciulla amata si riprenderà (*salva puella tibi est*): che Sulpicia non sia ancora guarita si comprende dalla reiterata allocuzione ad Apollo ai vv. 19-20, attraverso la quale l'autore chiede di salvare la vita dei due amanti (*Phoebe, fave: laus magna tibi tribuetur in uno / corpore servato restituisse duos*)<sup>15</sup>, che presto celebreranno il dio con le offerte dovute (vv. 23-24 *cum debita reddet / ... uterque*). Che a rendere onori al dio sia la coppia interessata e non il singolo individuo è del resto un tratto ricorrente in questi componimenti, come abbiamo visto in Prop. 2, 28, 42 (*vivam si vivet; si cadet illa, cadam*) e in Ov. *am.* 2, 13, 15-16 (*huc adhibe vultus, et in una parce duobus! / nam vitam dominae tu dabis, illa mihi*)<sup>16</sup>.

Benché questi componimenti ora esaminati presentino numerose affinità formali e concettuali, non mancano altresì variazioni retoriche che rendono più complessa

<sup>11</sup> Così NISBET, HUBBARD, *A Commentary on Horace Odes. Book II*, Oxford 1978, p. 273. Sull'ode come un *soterion* vd. CAIRNS, *Generic Composition*, cit., pp. 222-225.

<sup>12</sup> Vd. CAIRNS, *Generic Composition*, cit., pp. 222-223. Non rientra invece tra i *soteria* Hor. *carm.* 3,8, come invece ritiene CAIRNS, *Generic Composition*, cit., p. 73: Orazio esorta Mecenate a festeggiare l'anniversario della caduta dell'albero che per poco non uccise il poeta (vv. 13-15: *sume, Maecenas, cyathos amici / centum et vigilis lucernas / perfer in lucem*), ma si tratta soltanto dell'occasione da cui prende avvio il componimento (così F.I.M. LeM. DUQUESNAY, *Vergil's first Eclogue*, in *PLLS* 3, 1981, pp. 29-182: p. 159 n. 351).

<sup>13</sup> Sui doni votivi ad Ilizia in vista di un parto è incentrato Call. *Epigr.* XXIII (*AP* 6,146): vd. J.C. MCKEOWN, *Ovid. Amores. Text, Prolegomena and Commentary*, III. *A Commentary on Book Two*, Leeds 1998, p. 290.

<sup>14</sup> Vd. H. TRÄNKLE, *Appendix Tibulliana*, Berlin-New York 1990, pp. 272-275.

<sup>15</sup> Quasi tutti gli editori pongono i vv. 21-22 dopo il v. 16, secondo la tradizione di alcuni codici *de-terioriores*, perché la sequenza dei vv. 16-17 è piuttosto maldestra: vd. TRÄNKLE, *Appendix*, cit., pp. 276-277 (*contra* CAIRNS, *Generic Composition*, cit., pp. 155-156).

<sup>16</sup> Vd. CAIRNS, *Generic Composition*, cit., p. 157.

l'immagine forse troppo omogenea che ne restituisce Cairns, secondo cui ogni deviazione dalla norma poetica scaturirebbe dalla volontà di manipolare il materiale canonico del genere, tramite forme di sofisticazione sempre più elaborate<sup>17</sup>; inoltre, bisogna chiedersi se ci siano paralleli riconducibili al supposto genere dei *soteria* in ambito greco. Se adottassimo Stat. *silv.* 1, 4 come termine di paragone, dovremmo escludere quei componimenti che non presentano tratti convenzionali come un *Adressat* convalescente da elogiare, la supplica al dio e la promessa di offrire sacrifici di ringraziamento, la gioia per la raggiunta guarigione. In effetti, se *silv.* 1, 4 si apre con la celebrazione della guarigione di Rutilio, in Prop. 2, 28 apprendiamo soltanto negli ultimi quattro versi che Cinzia è guarita, ma in Ov. *am.* 2, 13, 1-6 e [Tib.] 3, 10 mancano del tutto l'intento elogiativo e la descrizione del risanamento, concreto o presunto. Inoltre, le somiglianze interne di questi ultimi tre componimenti elegiaci, fra cui la comunità di intenti tra la donna cantata e l'amante con la promessa di offrire doni poetici alla divinità, sono difficilmente giustificabili supponendo l'appartenenza al medesimo genere, perché il loro carattere essenziale è profondamente difforme: da una parte Prop. 2, 28 è una rappresentazione drammatica delle varie fasi della malattia di Cinzia (vd. *supra* n. 13); dall'altra Ov. *am.* 2, 13 e [Tib.] 3, 10 si configurano come preghiere formulate ad una divinità per ottenere il risanamento della *puella* malata, sviluppando rispettivamente il tema retorico dell'aborto<sup>18</sup> e la narrazione in terza persona del poeta che prende le parti dell'amante. Il *topos* della malattia era del resto molto comune nell'elegia, se si pensa ad esempio alle attenzioni del poeta durante la convalescenza di Delia in Tib. 1, 5, 9-20, alla grave malattia di Cinzia in Prop. 2, 9, 25-30, assistita amorevolmente da Propertio pur senza la dovuta gratitudine, o ai consigli sul modo di approfittare dell'indisposizione dell'amante in Ov. *ars* 2, 315-336. Probabilmente [Tib.] 3, 10 e Ov. *am.* 2, 13 discendono dal testo properziano<sup>19</sup>. Infine, in Catull. 44, indirizzato però al proprio *fundus*, cui il poeta rende grazie per averlo sanato da tosse e raffreddore, manca un vero e proprio destinatario e non si fa menzione di promesse votive. Per tali ragioni, come Prop. 2, 28, Ov. *am.* 2, 13 e [Tib.] 3, 10, il carne andrà escluso, a nostro avviso, dal novero dei *soteria*.

Diverso il caso di Hor. *carm.* 2, 17, che contiene *in nuce* alcuni tratti che poi verranno sviluppati in modo più articolato da Stazio: ai vv. 30-32 Orazio e Mecenate si apprestano a compiere sacrifici commisurati alla propria condizione sociale per l'aiuto divino ricevuto (*reddere victimas / aedemque votivam memento: / nos humilem feriemus agnam*), ma la proporzionalità dell'offerta sacrificale è sottolineata anche in *silv.* 1, 4, 127-131<sup>20</sup>; il giubilo della folla per la notizia del risanamento di Mecenate (vv. 25-26:

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 154.

<sup>18</sup> Il rapporto con l'epistolografia (cfr. Theophylact. *epist.* 30, 7-12) e con il romanzo (cfr. Charito 2, 9, 15-20) è stato messo in luce da M. HEINEMANN, *Epistulae Amatoriae quomodo cobaereant cum Elegiis Alexandrinis*, Diss. Berlin, 1919, p. 70. Sul tema dell'aborto in Ovidio vd. M.-K. GAMEL, *Non sine caede: Abortion, Politics and Poetics in Ovid's Amores*, in *Helios* 16, 1989, pp. 183-206.

<sup>19</sup> Così J.C. YARDLEY, *The Roman Elegists, Sick Girls, and the Soteria*, in *CQ* 27, 1977, pp. 394-401, che ha analizzato le tre elegie ridimensionando persuasivamente la teorizzazione di Cairns sul genere dei *soteria*. Del medesimo parere anche FEDELI, *Propertio*, cit., p. 781.

<sup>20</sup> Come osservato da F. VOLLMER, *P. Papini Statii silvarum libri*, Leipzig 1898, p. 295, l'idea che i piccoli sacrifici siano ugualmente graditi agli dèi si trova già in Euripide, *Danae* fr. 327, 4-7 K.: ἐγὼ δὲ πολλάκις σοφωτέρους / πένητας ἄνδρας εἰσορῶ τῶν πλουσιῶν / καὶ θεοῖσι μικρᾶ χειρὶ θύοντας τέλη / τῶν βουθυτούντων ὄντας εὐσεβεστέρους.

*populus frequens / laetum theatris ter crepuit sonum*) ritorna con manieristica esagerazione in *silv.* 1, 4, 9-16; ai vv. 22-24 Giove strappa Mecenate al feroce Saturno (*te Iovis impio / tutela Saturno refulgens / eripuit*), mentre in *silv.* 1, 4, 94-95 il poeta chiede ad Apollo di sottrarre Rutilio dalle mani di Giove ingiusto (*hunc igitur, si digna loquor, rapiemus iniquo / nate, Iovi*). Sembra piuttosto che, come accade non di rado<sup>21</sup>, Stazio stia qui sviluppando allusivamente temi di matrice oraziana, tanto più se si pensa che entrambi i componimenti sono dedicati a personaggi che intrattenevano rapporti di patronaggio con i due autori. In questo caso è plausibile pensare che Orazio abbia combinato *topoi* sotERICI nel tratteggiare una sorta di archetipo del *soterion* letterario, la cui forma più compiuta sarà raggiunta in *Stat. silv.* 1, 4.

Nella sua recensione al volume di Cairns, Schenkeveld accoglieva positivamente la classificazione per generi sulla base del contenuto, auspicando al contempo che in futuro venissero rilevati altri esempi per corroborare la validità della distinzione tra gli elementi caratterizzanti dei vari generi e i *topoi* che possono ricorrere ovunque<sup>22</sup>. E in effetti due epigrammi di Marziale, non presi in considerazione da Cairns, mostrano stringenti affinità tematiche con *Stat. silv.* 1, 4 e testimoniano che l'assetto strutturale dei *soteria* delineato dallo studioso è condiviso da componimenti formalmente eterogenei. Nell'epigramma indirizzato a Licinio Sura, recentemente ripresi da una grave malattia (7, 47)<sup>23</sup>, ricorrono tutti gli elementi che caratterizzano *silv.* 1,4<sup>24</sup>: l'encomio dell'*Adressat* (vv. 1-2, cfr. *Stat. silv.* 1, 4, 69-93) e il giubilo per l'avvenuta guarigione da una condizione a prima vista irreversibile dell'infermo (vv. 3-4, cfr. *Stat. silv.* 1, 4, 1-37, 123-131); la perdita della speranza, il pianto, i lamenti e le lacrime versate abbondantemente (vv. 5, 6, 9, cfr. *Stat. silv.* 1, 4, 40-42, 50-57, 115-124); la compassione degli dèi (v. 7, cfr. *Stat. silv.* 1, 4, 58-114) e il conseguente miracoloso ritorno in vita (v. 8, cfr. *Stat. silv.* 1, 4, 123-125). La chiusa finale (vv. 10-11), celebre variazione del *topos* del *carpe diem*<sup>25</sup>, è un chiaro invito a godere le gioie che la *vita reversa* avrebbe offerto a Licinio. Non c'è dunque da stupirsi se, al v. 9, la vacillante condizione del moribondo è definita *mors falsa*<sup>26</sup>: essa si configura come tale proprio perché trae in inganno molti

<sup>21</sup> Il debito di Stazio nei confronti della poesia di Orazio è del resto comprovato: P. VENINI, *Enciclopedia Oraziana*, III, Roma 1998, s.v. 'Stazio', p. 74b, definisce «discreta ma efficace» la presenza del poeta augusteo in Stazio. Sulle riprese oraziane in *silv.* 1, 3 vd. C.E. NEWLANDS, *Horace and Statius at Tibur. An Interpretation of Silvae 1.3*, in *JCS* 13, 1988, pp. 95-111; A. CUCCHIARELLI, *Come Orazio a Tivoli, ma senza pensieri (Stazio, silv. I 3)*, in *Aevum (ant)* n.s. 18, 2018, pp. 159-203.

<sup>22</sup> D.M. SCHENKEVELD, in *Mn.* 28, 1975, pp. 425-426.

<sup>23</sup> Console nel 97, nel 102 e nel 107, seguì Traiano nelle sue campagne militari: vd. *PIR*<sup>2</sup> V, 1970, pp. 60-61; E. GROAG, *RE XIII*, 1926, s.v. "Licinius [24]", coll. 471-485; C.P. JONES, *Sura and Senecio*, in *JRS* 60, 1970, pp. 98-104; R.M. SOLDEVILA, A.M. CASTILLO, J. FERNÁNDEZ VALVERDE, *A Prosopography to Martial's Epigrams*, Berlin-Boston 2019, p. 339. Sul rapporto con Marziale vd. NAUTA, *Poetry for Patrons*, cit., p. 62.

<sup>24</sup> L'epigramma è stato ritenuto formalmente un *σωτήριον* da G.G. VIOQUE, *Martial, Book VII. A Commentary*, Leiden-Boston-Köln 2002, p. 292.

<sup>25</sup> Sulla presenza del motivo in Marziale vd. M. GUGLIELMO, *Carpe diem, Giulio! (Mart. epigr. 1, 15)*, in A. BALBO, F. BESSONE, E. MALASPINA (a cura di), «Tanti affetti in tal momento». *Studi in onore di Giovanna Garbarino*, Alessandria 2012, pp. 489-499; R.T. CESILA, *Tópicos boracianas nos epigramas de Marcial: o carpe diem*, in *Phaos* 17, 2017, pp. 7-34.

<sup>26</sup> La *inunctura* ricorre anche in Quint. *inst.* 6, 3, 84 (*audita falsa Vatini morte*): si fa riferimento alla falsa notizia della morte di Vatino, che Cicerone riporta ad un suo liberto interpretandone ironicamente la risposta (il medesimo episodio è citato in *inst.* 6, 3, 68 per mostrare come Cicerone riesca a motteggiare servendosi di metafore). Cfr. J.B. HOFMANN, *TbIL* VI 1, s.v. "fallo", col. 195, 20-21.

uomini che conoscevano il console, al punto da piangerne prematuramente la morte. Analoghi motivi si possono riscontrare nell'epigramma dedicato da Marziale a Gaio Giulio Proculo (11, 36)<sup>27</sup>, definito da Kay un *σωτήριον*<sup>28</sup>: il poeta è felice perché i propri voti hanno sortito l'effetto sperato (v. 2) e il giorno della guarigione di Proculo sarà contrassegnato con un'*alba gemma* (v. 1)<sup>29</sup>; anche in questo caso sembrava che le Parche avessero già deciso la sorte dell'infermo (vv. 3-4), ma giunge il momento di festeggiare bevendo in abbondanza (vv. 7-9). Il settimo libro di epigrammi di Marziale è stato pubblicato con ogni probabilità nel dicembre del 92, mentre l'undicesimo si data al 96, precisamente nel periodo dei *saturnalia*<sup>30</sup>: è dunque lecito chiedersi se Marziale abbia conosciuto temi e motivi retorici presenti in Stazio o se i possibili modelli vadano ricercati altrove. Le somiglianze formali riscontrabili tra *silv.* 1, 4 e i due citati epigrammi di Marziale potrebbero essere determinate da legami di intertestualità, come accade non di rado tra i due poeti di età domiziana<sup>31</sup>, ma è evidente che la tecnica combinatoria che caratterizza i tre componimenti presuppone la conoscenza da parte di entrambi di *topoi* sotterici convenzionali: non va del resto dimenticato che Stazio era un retore di prim'ordine<sup>32</sup> e che anche Marziale padroneggiava con disinvoltura la *τέχνη*<sup>33</sup>. Anche se nella trattatistica retorica non vi è traccia di una formulazione teorica che definisca forma e struttura dei *sotēria*, non mancano esempi di discorsi con preghiera agli dèi e allocuzione al destinatario guarito che ne potrebbero comprovare una discreta diffusione nelle scuole di retorica, almeno nel IV sec.: Imerio scrive una declamazione per la guarigione di un amico (45 C.), che si apre con una similitudine tra l'avvento della primavera e il recupero della salute del destinatario, celebrato poi attraverso *exempla* letterari e mitologici; anche l'inno che Libanio compone in onore di Artemide (*or.* 5) come dono di ringraziamento (5, 3 ἀμειβόμεθα δὴ σωτηρίαν λόγῳ) prende le mosse da una salvezza miracolosa, sebbene l'oggetto della *laudatio* non sia un uomo, ma la divinità che ha permesso la propria guarigione.

<sup>27</sup> Personaggio di spicco, probabilmente benefattore di Marziale, è anche dedicatario di 1,70. P. WHITE, *The Presentation and Dedication of the Silvae and the Epigrams*, in *JRS* 64, 1974, pp. 40-61; pp. 40 s., ha suggerito che l'epigramma sia stato inviato separatamente a Proculo prima della pubblicazione per una specifica occasione.

<sup>28</sup> N. KAY, *Martial. Book XI. A Commentary*, London 1985, p. 148.

<sup>29</sup> Il *topos* del "giorno bianco", attestato già in Hippon. fr. 51 Dg.<sup>2</sup> e ampiamente diffuso nel dramma attico (*A. Pers.* 301; *Ag.* 668; *S. TrGF* 6; *E. Tr.* 848-850; *Eup.* fr. 182 K.-A.; *Men. Leuc.* fr. 8 A.), in età alessandrina (*Call.* fr. 178, 2 e 193, 37 Pf.) e a Roma (*Catull.* 68, 148; *Pers.* 2, 1; *Mart.* 12,34; *Plin. Ep.* 6, 11, 3), è ispirato dal valore positivo e dall'inequivocabile caratterizzazione simbolica del colore bianco nell'antichità: vd. A.M. ADDABBO, *Albus an ater esse*, in *A&R* 41, 1996, pp. 16-23.

<sup>30</sup> Sulla cronologia dei libri di epigrammi vd. M. CITRONI, *M. Valerii Martialis Epigrammaton liber I. Introduzione, testo, apparato critico e commento*, Firenze 1975, pp. ix-xxi.

<sup>31</sup> Sui rapporti di intertestualità tra Marziale e Stazio, che condividono i temi di numerosi componimenti d'occasione, come ad esempio il matrimonio di Stella e Violentilla (*Mart.* 6, 21; *silv.* 1, 2), i bagni di Claudio Etrusco (*Mart.* 6, 42; *silv.* 1, 5), o la morte del padre dello stesso (*Mart.* 7, 40; *silv.* 3, 3), vd. Chr. HENRIKSEN, *Martial und Statius*, in F. GREWING (Hrsg.), *Toto notus in orbe. Perspektiven der Martial-Interpretation*, Stuttgart 1998, pp. 77-118; pp. 83-89; L. ROMAN, *Statius and Martial: Post-vatic Self-fashioning in Flavian Rome*, in W.J. DOMINIK, C.E. NEWLANDS, K. GERVAIS (eds.), *Brill's Companion to Statius*, Leiden-Boston 2015, pp. 444-461.

<sup>32</sup> Vd. W.J. DOMINIK, *Speech and Rhetoric in Statius' Thebaid*, Hildesheim 1994, pp. 272-274.

<sup>33</sup> L'influsso dei precetti e della prassi retorica contemporanea su Marziale è stato studiato esaurientemente da K. BARWICK, *Martial und die zeitgenössische Rhetorik*, Berlin 1959, seppure alcune conclusioni sul rapporto con gli epigrammi attribuiti a Seneca non siano pienamente condivisibili.



Come abbiamo visto, un elemento che contraddistingue Stat. *silv.* 1, 4 dagli altri componimenti presi in considerazione è proprio il titolo (*soteria Rutili Gallici*), che ha fatto pensare ad una poesia d'occasione composta secondo i canoni di un genere. Naturalmente un problema è costituito dal carattere originario o meno dei *tituli* delle *silvae*, benché trasmessi uniformemente dalla tradizione manoscritta: essi potrebbero essere stati aggiunti successivamente alla pubblicazione della raccolta, giacché spesso sembrano parafrasare la descrizione che Stazio fa dei suoi componimenti o riprendere la sua indicazione del genere degli stessi; e peraltro la titolatura dell'imperatore è espressa in forma incompleta o comunque in modo insolito. Dal momento che nel quinto libro manca la prefazione, è stata avanzata la possibilità che un editore postumo vi abbia aggiunto i *tituli* e che in seguito, per analogia, questi siano stati estesi anche agli altri libri<sup>34</sup>. Con *σωτήρια* (sc. *ἱερά*) i Greci designavano originariamente i sacrifici di ringraziamento per la salvezza da qualche pericolo<sup>35</sup>, come, ad esempio, un viaggio (*IG IV 1159*; *Luc. Herm.* 86; *Ach. Tat.* 1, 1); gli equivalenti *σῶστρα* e *χαριστήρια* potevano indicare anche offerte votive in seguito ad un'avvenuta guarigione<sup>36</sup>: in due epigrafi del II sec. d.C. rinvenute a Roma (*IGUR I 102 = IG XIV 967*), collocate originariamente nel tempio di Asclepio sull'Esquilino, si legge che il medico Nicomede offrì *σῶστρα καὶ χαριστήρια* al dio come ringraziamento per la guarigione da funeste malattie<sup>37</sup>. Il termine *soteria* ricorre anche in *Mart.* 12, 56, 3, ove denota propriamente i doni per celebrare il risanamento che Policarmo, dopo continui periodi di convalescenza (v. 1 *aegrotas uno decies aut saepius anno*), richiedeva con insistenza agli amici (v. 3 *soteria poscis amicos*): si è dunque pensato che l'usanza affondi le radici nei voti di ringraziamento, di cui si hanno varie testimonianze in ambito letterario (cfr. *Aesch. Ag.* 963-965; *Catull.* 66, 33-35; *Ov. ars* 2, 327; *Iuv.* 12, 94)<sup>38</sup>. Anche Stazio sembra ripercorrere il medesimo motivo nell'impostazione strutturale di *silv.* 1, 4, se ai vv. 126 s. si chiede in che modo potrà mai sacrificare degnamente, con la differenza che qui è il convalescente stesso ad essere immaginato come il dio al quale si offrono i *soteria* (*qua nunc tibi pauper acerra / digna litem?*)<sup>39</sup>; inoltre, data la natura del rituale, è plausibile che la celebrazione delle varie fasi della guarigione

<sup>34</sup> Così K. COLEMAN, *Statius. Silvae IV*, Oxford 1988, pp. xxviii-xxxii.

<sup>35</sup> Cfr. e.g. *Xen. An.* 5, 1, 1. Il termine viene anche impiegato per designare l'onorario del medico (*Poll.* 6, 186).

<sup>36</sup> Anche Poliziano, nel suo commento alle *silvae* conservato nel cod. *Magl.* VII 973 della Biblioteca Nazionale di Firenze, chiosa in modo analogo il termine *soteria*: «*quae et σῶστρα dicuntur, munera scilicet pro salute*» (vd. L. CESARINI MARTINELLI, *Angelo Poliziano, Commento inedito alle Selve di Stazio*, Firenze 1978, p. 312).

<sup>37</sup> Testo e traduzione inglese delle epigrafi in E.J. EDELSTEIN, L. EDELSTEIN, *Asclepius. A Collection and Interpretation of the Testimonies*, I, Baltimore 1945, pp. 333-334. Sulle varie sfumature di significato del termine *σωτήρια* vd. F. PFISTER, *RE A III*, 1927, s.v. '*Soteria* (2)', coll. 1221-1222. Nessun accenno al versante greco in riferimento al titolo di Stat. *silv.* 1, 4 nella pur ricca monografia di J. HENDERSON, *A Roman Life. Rutilius Gallicus on Paper and in Stone*, Exeter 1998, che discute il valore semantico del termine alle pp. 106-107.

<sup>38</sup> Così F.A. PALEY, W.H. STONE, *M. Valerii Martialis epigrammata selecta*, London 1881, p. 427. Del medesimo avviso anche CAIRNS, *Generic Composition*, cit., p. 74, e M.N.R. BOWIE, *Martial Book XII. A Commentary*, Diss. Oxford 1988, p. 268.

<sup>39</sup> Il parallelo concettuale con *Mart.* 12, 56, 3 è rilevato da VOLLMER, *Papini Statii silvarum libri*, cit., p. 282, secondo cui il significato che riveste il termine in *Mart.* 12, 56, 3 sarebbe stato ripreso da Stazio con uno slittamento semantico, per indicare un regalo al *patronus* guarito.

gione di Rutilio, descritta da Stazio come ormai avvenuta, abbia avuto in realtà il fine di assecondare il suo definitivo e concreto ristabilimento<sup>40</sup>: una formula apotropaica per soddisfare un voto esternato in precedenza, ma rimodulata secondo i canoni tradizionali della *laus*. Anche se i *tituli* dei singoli componimenti fossero stati aggiunti da un compilatore, sarebbe rilevante che *silv.* 1, 4 sia stato indicato con *soteria*, considerato che Stazio lo definisce “*libellus*” nella prefazione al primo libro. Il termine *soteria* potrebbe essere stato adottato dal compilatore con analogo senso a quello ricoperto in Mart. 12, 56, 3, cioè con evidente riferimento ai doni rituali per propiziare la guarigione del destinatario, ma non è da escludere che il compilatore intendesse conferire al *titulus* di *silv.* 1, 4 un’accezione tecnica per indicare proprio uno specifico genere letterario<sup>41</sup>. Dunque, i *soteria Rutili Gallici* potrebbero essere interpretati come il dono di ringraziamento agli dèi con cui il poeta onora Apollo (ed Asclepio, compartecipe del risanamento cfr. vv. 106-114) per i favori ricevuti. Questa, almeno, la finalità espressa dal titolo, nell’opera in gran parte occupata dall’encomio a Rutilio.

Quanto al motivo occasionale, alcuni significativi esempi di componimenti anamematici in occasione di un’avvenuta guarigione si possono forse ricercare nella tradizione epigrammatica greca. Epigrammi votivi in onore di Asclepio, i cosiddetti *ιάματα*, diffusi in Grecia e attestati anche a Roma<sup>42</sup>, presentano una struttura per lo più omogenea: nella prima parte figura generalmente la prescrizione del dio; segue la guarigione miracolosa e quindi la dedica di ringraziamento del beneficiato. Sulla scorta del modello su pietra sono foggiate i cosiddetti *ιαματικά* posidippeî (95-101 B.-A.)<sup>43</sup>, sette epigrammi che condividono il tema della guarigione: è noto che anche le poesie di Posidippo facevano parte del *background* ellenistico della poesia romana<sup>44</sup> e non ci sarebbe da stupirsi se componimenti di tal fatta fossero noti in età imperiale<sup>45</sup>. In particolare, nella descrizione dell’intervento congiunto di Apollo e Asclepio in Stat. *silv.* 1, 4, 106-114 si sottolinea l’estrema rapidità con cui viene realizzato il prodigioso risanamento; rapidità che caratterizza anche l’azione di Asclepio in Posi-

<sup>40</sup> È questa la lettura di HENDERSON, *A Roman Life*, cit., pp. 102-107, che si sofferma sull’enigmatico accenno prefatorio all’encomio per Rutilio, altrimenti incomprensibile (sarebbe potuto sembrare paradossale celebrare la guarigione di un personaggio della cui morte ci informa lo stesso Stazio): il componimento avrebbe svolto la funzione di un sortilegio indirizzato a restaurare la salute del dedicatario, ancora convalescente.

<sup>41</sup> L’ipotesi, avanzata da H.-J. VAN DAM, *Publius Papinius Statius. Silvae Book II. A Commentary*, Leiden 1984, p. 71, è giudicata forse troppo severamente da COLEMAN, *Statius*, cit., p. xxx n. 43.

<sup>42</sup> Si contano cinque iscrizioni, quattro delle quali provenienti dall’isola Tiberina, sede dell’Asklepieion: vd. M. GIRONE, *Ίάματα. Guarigioni miracolose di Asclepio in testi epigrafici*, Bari 1998, pp. 151-168.

<sup>43</sup> Testo e traduzione italiana in G. BASTIANINI, C. AUSTIN, *Posidippi Pellaei quae supersunt*, Milano 2002, pp. 120-126; commento in M. DI NINO, *I fiori campestri di Posidippo. Ricerche sulla lingua e lo stile di Posidippo di Pella*, Göttingen 2010, pp. 205-255; B. SEIDENSTICKER, A. STÄHLI, A. WESSELS, *Der Neue Posidipp. Text – Übersetzung – Kommentar*, Darmstadt 2015, pp. 343-374.

<sup>44</sup> I numerosi punti di contatto tra gli epigrammi del nuovo papiro di Posidippo e i poeti romani sono illustrati da G.O. HUTCHINSON, *The New Posidippus and Latin Poetry*, in *ZPE* 138, 2002, pp. 1-10.

<sup>45</sup> R.F. THOMAS, ‘Drowned in the Tide’: *The Nauagika and Some ‘Problems’ in Augustan Poetry* in B. ACOSTA-HUGHES, E. KOSMETATOU, M. BAUMBACH (eds.), *Labored in Papyrus Leaves: Perspectives on an Epigram Collection Attributed to Posidippus (P. Mil. Vogl. VIII 309)*, Cambridge, MA 2004, pp. 259-275, ha tentato di individuare un collegamento tra i *ναυαγικά* di Posidippo (89-94 B.-A.) e Verg. *Aen.* 5, 833 sgg., Hor. *carmin.* 1, 28 e Prop. 3, 7 (ma vd. le riserve di W. LAPINI, *Capitoli su Posidippo*, Alessandria 2007, p. 251 n. 68).

dipp. 97, 3-4, capace di guarire Sose di Cos in una sola notte. Del resto, il dio Asclepio a cui si rivolge Elio Aristide nei *Discorsi Sacri* per ringraziarlo della sua guarigione è chiamato ‘salvatore’ (σωτήρ), come risulta da 47, 1; 48, 7; 49, 7; 50, 9 e 50, 38 K. E proprio ad Asclepio erano dedicate delle feste a Pergamo, come in altre città, dette appunto σωτήρια, durante le quali Aristide ci informa che venivano recitati componimenti poetici<sup>46</sup>. Inoltre, nei *Discorsi Sacri* 49, 39 e 50, 32 K. anche Zeus e Apollo sono nominati ‘Salvatori’.

Dunque, vi è un’ulteriore base per sostenere la tesi di un genere poetico-retorico chiamato ‘*soteria*’ che nella casistica retorica può ben rientrare nella *gratiarum actio in rebus adversis* molto diffusa sia tra i pagani che fra i cristiani. Come detto sopra, Catull. 44, Prop. 2, 28, [Tib.] 3, 10 e Ov. *am.* 2, 13 non presentano caratteristiche che permettono di considerarli come esempi del genere dei *soteria*; caratteristiche che si possono invece cogliere in Hor. *carm.* 2, 17, Stat. *silv.* 1, 4, Mart. 7, 47 e 11, 36, contraddistinti dall’intento epidittico, dall’uniformità dei temi trattati, nonché da evidenti somiglianze formali<sup>47</sup>. Se in *silv.* 1, 4 Stazio sembra aver sviluppato il nucleo concettuale di Hor. *carm.* 2, 17 ampliando enfaticamente le medesime tematiche<sup>48</sup>, i due epigrammi di Marziale rappresentano il corrispettivo in forma breve<sup>49</sup>. Queste realizzazioni poetiche, foggiate sul modello del προσφωνητικόν (cfr. Men. Rh. 2, 10 R.-W.), su cui si innestano, in modo composito, l’inno di preghiera al dio (προσευκτικόν, cfr. Men. Rh. 1, 1, 24 R.-W.), l’allocuzione al destinatario guarito e, forse, spunti di matrice epigrammatica sul tema del ringraziamento votivo ad Asclepio, possono testimoniare come il genere dei *soteria*, benché solo adombrato nella trattatistica in materia, fosse caratterizzato da norme precise dettate da “leggi non scritte” e fosse imperniato su temi e motivi cui attingevano poeti non all’oscuro della dottrina retorica come Stazio e Marziale, variandone ed innovandone con originalità i tratti convenzionali.

<sup>46</sup> Vd. J. BOMPAIRE, *Le sacré dans les Discours d’Aelius Aristide (XLVII-LII Keil)*, in REG 102, 1989, p. 31. Intento differente caratterizzava i più celebri σωτήρια di Delfi, per commemorare la vittoria sui Galati, ove si svolgevano importanti agoni poetici: vd. G. NACHTERGAEL, *Les Galates en Grèce et les Sôtéria de Delphes*, Bruxelles 1977, pp. 295-382.

<sup>47</sup> H. SZELEST, *Soteria Rutilii Gallici (Stat. Silv. I, 4)*, in *Helikon* 11-12, 1971-1972, pp. 433-444, ha invece escluso che Mart. 7, 47 e 11, 36 possano essere definiti dei veri e propri *soteria*, perché non ne svilupperebbero appieno i temi convenzionali, e ha pensato che nella composizione di *silv.* 1, 4 Stazio si sia ispirato ai panegirici ellenistici, mantenendo comunque una certa originalità.

<sup>48</sup> Secondo M. VON ALBRECHT, *Geschichte der römischen Literatur*, I, Berlin-Boston 2012<sup>3</sup>, p. 798, Stazio avrebbe coniato nuovi tipi di poemi elevando forme brevi come quella del *soterion* alla grandezza dell’epica. D’altro canto, in *silv.* 1,4 si possono ravvisare anche echi del *Carmen saeculare*, come ha messo in evidenza H.-J. VAN DAM, *Multiple Imitation of Epic Models in the Silvae*, in R.R. NAUTA, H.-J. VAN DAM, J.L. SMOLENAARS (eds.), *Flavian Poetry*, Leiden-Boston 2006, pp. 189-196, secondo cui un tale impiego di Orazio da parte del poeta di età flaviana produrrebbe un «Horatian *couleur locale* in an *heroic* context» (p. 191).

<sup>49</sup> R.G. TANNER, *Epic Tradition and Epigram in Statius*, in ANRW II 32.5, p. 3038, osserva che nell’epigramma per Licinio Sura (7, 47) Marziale riesce ad eguagliare concettualmente i 131 esametri di Stat. *silv.* 1, 4 con soli sei distici elegiaci.

## ABSTRACT:

Il contributo prende anzitutto in considerazione i motivi topici ricorrenti in un gruppo di componimenti classificati come ‘*soteria*’, con particolare riguardo a Stat. *silv.* 1, 4, al fine di definire le caratteristiche peculiari del genere e di individuare somiglianze formali anche in altri componimenti, come Mart. 7, 47 e 11, 36; quindi analizza il rapporto con i possibili modelli greci del genere, da individuare forse in alcuni epigrammi votivi e nei cosiddetti *ιαματικά* posidippeï (95-101 B.-A), con il relativo influsso retorico.

The article takes into consideration the recurring topical motifs in a group of compositions classified as ‘*soteria*’, with particular regard to Stat. *silv.* 1, 4, in order to define the peculiar characteristics of the genre and to identify formal similarities in other compositions, such as Mart. 7, 47 and 11, 36; it is then analyzed the relationship with possible Greek models of the genre, to be identified perhaps with some votive epigrams and with the so-called *ιαματικά* of Posidippus (95-101 B.-A), with their rhetorical influence.

KEYWORDS: Statius; *Soteria*; Martial; Intertextuality; Rhetoric.

Alessio Ruta  
Università di Catania  
alessio.ruta@unict.it

PATRIZIO DOMENICUCCI

IL CATASTERISMO DI ARGO NEGLI *ARGONAUTICA*  
DI VALERIO FLACCO

1. Il proemio di Valerio Flacco contiene la menzione di due metamorfosi astrali. La prima, presentata come già avvenuta, riguarda la nave Argo, la cui assunzione celeste, assente nel poema di Apollonio Rodio, viene ricordata, stando a un frammento di Eudosso di Cnido<sup>1</sup>, a partire dal IV sec. La seconda, soltanto prefigurata dal poeta, è riferita a Vespasiano, se, come è pressoché certo, la composizione di questa sezione degli *Argonautica* latini va collocata prima della morte dell'imperatore<sup>2</sup>.

1, 1-4: *Prima deum magnis canimus freta pervia natis  
fatidicamque ratem, Scythici quae Phasidis oras  
ausa sequi mediosque inter iuga concita cursus  
rumpere flammifero tandem consedit Olympo;*

16-20: *cum iam, genitor, lucebis ab omni  
parte poli neque erit Tyriae Cynosura carinae  
certior aut Graeis Helice servanda magistris,  
sed tu signa dabis, sed te duce Graecia mittet  
seu Sidon Nilusque rates*<sup>3</sup>.

Per la trattazione del tema del catasterismo i versi incipitari del poema si discostano significativamente da Apollonio Rodio, il proemio del quale è privo di riferimenti agli astri, e sembrano assolvere per questo specifico aspetto una funzione programmatica, inaugurando un'opera nella quale le questioni celesti occupano uno spazio più rilevante rispetto al modello greco<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Stando alla citazione di Eudosso in Hypp. *comm. in Arati et Eudoxi Phaen.* 1, 2, 20, p. 22 Manitius.

<sup>2</sup> Come richiesto dal ricorso al futuro *lucebis* e dalla topica inaugurata da Verg. *georg.* (1, 32-35) e ripresa nell'epica di età imperiale (Luc. 21, 45-59; Stat. *Theb.* 1, 24-31; Sil. It. 3, 625-629), nella quale l'assunzione in cielo dell'imperatore viene costantemente presentata in una visione prospettica. Cfr. E. LEFÈVRE, *Das Prooemium der Argonautica des Valerius Flaccus. Ein Beitrag zur Typik epischer Prooemien der römischen Kaiserzeit*, Wiesbaden 1971, pp. 18 ss.; W.-W. EHLERS, *Neue Arbeiten zur Datierung und Überlieferung der Argonautica des Valerius Flaccus*, in M. Korn, H.J. Tschiedel (eds.), *Ratis omnia vincet. Untersuchungen zu der Argonautica des Valerius Flaccus*, Hildesheim-Zürich-New York 1991, pp. 17-34. *Contra* R. SYME, *The Argonautica of Valerius Flaccus*, in *CQ* 23, 1929, pp. 129-137, che riteneva che la composizione del proemio sia da collocare durante il principato di Domiziano. La sua tesi è stata riproposta da G. LIBERMAN, in *Valerius Flaccus, Argonautiques, chants I-IV*, Paris 1997, pp. XXII ss.

<sup>3</sup> «Cantiamo i mari che per la prima volta furono una via per i grandi figli degli dèi / e la profetica nave, che, dopo aver osato cercare / le sponde dello scitico Fasi e fra scatenate montagne / tracciare la rotta, finalmente si posò nel cielo fiammeggiante di stelle [...] Quando, o padre, risplenderai da ogni regione / del polo celeste e Cinosura non sarà un'indicazione più certa per le navi fenicie / ed Elice non dovrà essere osservata dai nocchieri greci, / ma tu darai segnali e sotto la tua guida la Grecia, / Sidone ed il Nilo invieranno le loro navi: ora propizio aiuta / l'esordio della nostra impresa, affinché questa voce riempia le città latine».

<sup>4</sup> Cfr. J. SOUBIRAN, *Le ciel des Argonautes. Apollonios de Rhodes et Valerius Flaccus*, in *Pallas* 72, 2006, pp. 123-135; P. DOMENICUCCI, *La lezione di orientamento e di astro-meteorologia di Tifi (Val. Flac. 2, 62 sr.)*, in F.

Valerio Flacco, nel trattare il comune destino della nave e di Vespasiano, concentra in questa breve sezione del poema riferimenti a quattro costellazioni, Argo, l'Orsa minore (*Cynosura*), l'Orsa maggiore (*Helice*) e l'astro futuro del *princeps*. Se ne ricava così un'immagine che comprende porzioni di entrambi gli emisferi, individuati dalla nuova costellazione che risplenderà a Nord nella regione delle due Orse e da Argo che, a conclusione del glorioso servizio prestato sulla terra, gode nel cielo australe del riposo concessole dagli dei<sup>5</sup>, secondo una topografia astrale funzionale alla strategia compositiva messa in atto dal poeta, incentrata, come è stato evidenziato dagli studiosi, sulla celebrazione contestuale della nave e di Vespasiano, che solcando le acque dell'Oceano settentrionale ha emulato l'impresa argonautica<sup>6</sup>.

L'assunzione celeste di Argo sarà annunciata in altri luoghi del poema. Identificata con un essere animato<sup>7</sup>, in quanto dotata di voce e in possesso di virtù profetiche derivanti dall'inserimento nel suo fasciame della quercia di Dodona, la nave viene assimilata ai protagonisti della vicenda mitica anche per quel concerne l'approdo celeste, che essa condivide con alcuni eroi dell'impresa argonautica, come Ercole e i Dioscuri<sup>8</sup>, e, in riferimento all'antefatto della saga, con l'Ariete di Frisso, la cui metamorfosi astrale è del pari rievocata nel poema<sup>9</sup>.

In 1, 303 s. *nec fatidicis avellere silvis / me nisi promisso potuit Saturnia caelo*<sup>10</sup>, la quercia proveniente dal bosco di Dodona e utilizzata per la costruzione di Argo appare in sogno a Giasone e preannuncia il proprio catasterismo, sulla base della promessa rivolta da Atena<sup>11</sup> o dallo stesso Giove<sup>12</sup>. Valerio Flacco ribadisce le facoltà divinatorie della nave ricorrendo allo stesso aggettivo, *fatidicus*, presente nel proemio e affida il riferimento alla prospettiva celeste decretata per Argo all'espressione *promisso caelo*, che ripropone due luoghi ovidiani riguardanti i catasterismi di Giulio Cesare e della Corona di Arianna: *fast.* 3, 159 *promissumque sibi voluit* [scil. *Iulius Caesar*] *praenosceret caelum*<sup>13</sup>; e 505: *illa ego sum cui tu solitus promittere caelum*<sup>14</sup>.

BERARDI, L. BRAVI, L. CALBOLI MONTEFUSCO (a cura di), *Sermo varius et accomodatus. Scritti per Maria Silvana Celentano, Papers on Rhetoric. Monographs 5*, Perugia 2018, pp. 95-105.

<sup>5</sup> L'uso di *concedit* riferito alla *emerita navis* sembra presupporre l'etimologia riportata da Mart. Cap. 8, 817: *quidam Romanorum ... stellas a stando, sidera a considendo, astra ab Astraea dicta fuisset commemorat*, da attribuire molto probabilmente a Varrone. Vd., a tale proposito, F. SPALTENSTEIN, *Commentaire des Argonautica de Valerius Flaccus (livres 1 et 2)*, Bruxelles 2002, *ad loc.* e, per il rapporto tra Marziano Capella e la fonte varroniana, R. SCHIEVENIN, *Nugis ignosce lectitans. Studi su Marziano Capella*, Trieste 2009, pp. 41 ss.

<sup>6</sup> W.-W. EHLERS, *Valerius Flaccus 1940 bis 1971*, in *Lustrum* 16, 1971-1972, pp. 105-142; M. WACHT, *Jupiters Weltenplan*, Stuttgart 1991, pp. 17 s.

<sup>7</sup> M.A. DAVIS, *Ratis andax: Valerius Flaccus' Bold Ship*, in *Flavian Epic: Oxford Readings in classical Studies*, ed. A. Augoustakis, Oxford 2016 p. 18; M. VALVERDE SANCHEZ, *El mito de la nave Argo y la primera navegación*, in *Revue des Études Anciennes* 117, 2015, pp. 37 ss.

<sup>8</sup> Rispettivamente in 4, 35 s. e 5, 366 ss. Anche la profezia di Giove alla fine del I libro contiene una probabile allusione al destino astrale di Ercole e i Dioscuri (563 ss.): *tendite in astra viri [...] durum vobis iter et grave caeli*, «tendetevi alle stelle, eroi [...] duro e pesante il cammino verso il cielo».

<sup>9</sup> 5, 226 ss.

<sup>10</sup> “E la Saturnia non avrebbe potuto staccarmi dai boschi fatidici, / se non con la promessa di raggiungere il cielo”.

<sup>11</sup> LIBERMAN, in *Valerius Flaccus, Argonautiques*, cit., *ad loc.*

<sup>12</sup> SPALTENSTEIN, *Commentaire*, cit., *ad loc.*

<sup>13</sup> “Volle conoscere prima il cielo a lui promesso”, con riferimento ai fondamenti astronomici sui quali si basa la riforma del Calendario promossa da Cesare nel 46 a.C.

In 4, 692 s. *nam cetera caelo / debita*<sup>15</sup>, la descrizione dei danni subiti dalla nave durante l'attraversamento delle Simplegadi fornisce al poeta l'occasione per un nuovo richiamo alla costellazione in cui Argo è destinata a trasformarsi. La nave, come costantemente segnalato dagli autori che ne delineano la figura celeste<sup>16</sup>, risulterà priva, anche nel cielo, di una parte dello scafo.

In 5, 293 ss. *liceat [...] / puppem, quam struximus ipsae, / iactatam tandem nostro componere caelo*<sup>17</sup> trova posto l'ultimo accenno al catasterismo di Argo, annunciato da Minerva a Giunone dopo l'arrivo degli Argonauti nella Colchide.

La scelta di porre in rilievo in sede proemiale il destino celeste di Argo e di dedicare a questo evento tre successivi riferimenti legittima l'ipotesi che Valerio Flacco progettasse di descrivere nel finale del poema l'apoteosi astrale della nave<sup>18</sup>. A tale riguardo l'avverbio *tandem*, presente nel proemio (v. 4: *tandem consedit Olympo*) e riproposto in 5, 294, potrebbe assolvere anche una funzione metaletteraria e riferirsi contemporaneamente all'approdo di Argo tra le stelle e alla conclusione della navigazione poetica di Valerio Flacco<sup>19</sup>, secondo una rotta tracciata, ma non compiutamente percorsa.

2. Richiamata l'importanza assegnata da Valerio Flacco al catasterismo di Argo, vorrei proporre alcune considerazioni sulla sua metamorfosi astrale, nel merito delle diverse versioni del mito che la riguardano, a partire dalla polarizzazione, presente nelle fonti, relativa al destino cui la nave va incontro dopo il ritorno dalla Colchide.

Un esame ancorché sommario delle fonti permette di operare una classificazione tra autori che si limitano, in modo perlopiù cursorio se si esclude come è ovvio Apollonio, a ricordare l'origine del nome di Argo, la sua peculiare proprietà di 'nave parlante' che ha inaugurato i viaggi per mare, dato questo presente in misura prevalente negli autori latini<sup>20</sup>,

<sup>14</sup> "To sono colei alla quale tu eri solito promettere il cielo". A queste parole di Arianna e alla replica di Bacco segue la descrizione della trasformazione in costellazione della corona donatale dal dio.

<sup>15</sup> "Infatti l'altra parte è dovuta al cielo".

<sup>16</sup> Arat. 349 s.: ὥς ἢ γε πρῶμυθηεν Ἴησονις ἔλκεται Ἀργῶ. / καὶ τὰ μὲν ἠερὴν καὶ ἀνάστερος ἄκρι παρ' αὐτὸν / ἰστὸν ἀπὸ πρῶρης φέρεται, τὰ δὲ πᾶσα φαεινὴ. «Così questa Argo di Giasone avanza di poppa. / E mentre avanza oscura e priva di stelle dalla prua / fino all'albero, per il resto è tutta luminosa»; Eratosth. *cat.* 35 p. 174 Robert: εἰς τὰ ἄστρα ὑπετέθη τὸ εἶδωλον οὐχ ὄλον αὐτῆς, οἱ δ' οἰακῆς εἰσιν ἕως τοῦ ἰστοῦ σὺν τοῖς πηδάλιοις, «Tra le stelle non fu posta la sua immagine intera, ma ci sono i manici del timone fino all'albero con i remi per manovrarla»; Hyg. *astr.* 2, 37, qui e come in tutto il II libro degli *Astronomica* dipendente da Eratostene: *sed huius non tota effigies inter astra videtur; divisa enim est a puppi usque ad malum*, «ma non l'intera sua immagine appare tra le stelle; infatti è divisa dalla poppa fino all'albero».

<sup>17</sup> «Che sia possibile alla fine collocare nel nostro cielo, / dopo tanti travagli, la nave che io stessa ho costruito».

<sup>18</sup> W. SCHEFFER, *Die Buchzähl der Argonautica des Valerius Flaccus*, in *Philologus* 103, 1959, pp. 301-303. Cfr. anche H.J.W. WIJSMAN, *Valerius Flaccus. Argonautica, Book V. A Commentary*, Leiden-New York-Köln 1996, p. 152.

<sup>19</sup> Per la metafora del poema come 'Argo di parole', cfr. F. CAVIGLIA, in *Valerio Flacco, Le Argonautiche*, intr. trad. e note di F. Caviglia, Milano 2000<sup>2</sup>, p. 10.

<sup>20</sup> Nella letteratura greca il primo riferimento ad Argo come prima nave è in Eratosth. *cat.* 35, p. 174 Robert, per il quale vd. *infra*. Per la questione cfr. S. JACKSON, *Argo: the first Ship?*, in *Rheinisches Museum* 140, 1997, pp. 249-257 e M. VALVERDE SÁNCHEZ, *El mito de nave Argo y la primera navegación*, in *Revue des Études Anciennes* 117, 2015, pp. 46 ss. Si è ipotizzato che questo ruolo attribuito ad Argo abbia avuto origine da un fraintendimento di Eur. *Andr.* 863 ss. ἄ / διὰ Κυανέας ἐπέρασεν ἄκτῆς / πρωτόπλοος πλάτα («la nave che per prima navigando passò attraverso le coste cianee»), dove in realtà la nave è presentata come la prima ad aver attraversato le rupi cianee. Cfr. P. DRÄGER, *War die Argo das erste Schiff?* in *Rheinisches Museum* 142, 1999, pp. 419 s.

e l'attraversamento delle Simplegadi ed altri che ne delineano anche il destino seguito al ritorno di Giasone in Grecia<sup>21</sup>.

Alla prima categoria vanno ascritti i versi dell'*Odissea* che contengono le istruzioni fornite da Circe ad Odisseo sulla rotta che l'eroe dovrà seguire. Qui di Argo, qualificata come *πᾶσι μέλουσα* (12, 70), a dimostrazione dell'ampia diffusione del mito argonautico nell'epica pre-omerica, viene rammentato il passaggio attraverso le Simplegadi grazie all'intervento di Era (71 s.): *καὶ νύ κε τὴν [scil. τὴν ναῦν] ἐνθ' ὄκα βάλεν μεγάλας ποτὶ πέτρας / ἀλλ' Ἴηρη παρέπεμψεν, ἐπεὶ φίλος ἦεν Ἴήσων* («e quella pure il flutto scagliava contro le grandi rocce, / ma Era la spinse oltre, poiché Giasone le era caro») <sup>22</sup>.

Nella *Teogonia* di Esiodo la menzione di Argo (998), *ὠκέτης ἐπὶ νηὸς* («sopra la rapida nave»), si presenta in forma di glossa, presupponendo nell'epiteto un'etimologia che collega il nome della nave con l'aggettivo *ἀργός*, «veloce»<sup>23</sup>. Nella quarta *Pitica*, dove il riferimento all'impresa di Giasone si giustifica per la discendenza di Arcesilao, il laudando, dall'argonauta Eufemo, Pindaro, ricorrendo all'espressione (25) *θοῶς Ἀργοῦς* («della celere Argo»), propone un analogo gioco etimologico.

Eschilo, nell'unico verso conservato della tragedia consacrata ad Argo, ne ricorda la capacità di parlare (fr. 20 R.): *Ἀργοῦς ἱερὸν αὐδῆεν ξυλὸν* («il sacro legno di Argo parlò»); proprietà, questa, sottolineata da Licofrone (*Alex.* 319 ss.), che, in una sarcastica requisitoria contro i protagonisti della saga, definisce la nave *λάλεθρος κίσσα* («una pica loquace») e, senza intenti deigrinatori, da Callimaco (fr. 16 Pf.: *φωνήεσσα*, «parlante»).

Nell'*Idillio* XIII, dedicato alla vicenda di Ila rapito dalle ninfe, Teocrito rammenta l'attraversamento delle Simplegadi (22): *ἄτις κυανεᾶν οὐχ ἦπατο συνδρομάδων ναῦς*, («la nave che non toccò le oscure (rocce) che si scontrano tra di loro»), rievocato anche nell'*Idillio* 22 (27): *προφυγοῦσα πέτρας* («sfuggendo alle rocce»).

Altre menzioni di Argo, prive di accenni al suo destino dopo il ritorno dalla Colchide, sono presenti in alcuni autori successivi, che in misura prevalente la identificano come la nave che per prima solcò le acque del mare, secondo una tradizione correlata, come vedremo, al suo catasterismo.

Catullo, nel carme dedicato alle nozze dell'argonauta Peleo, assegna ad Argo questa funzione pionieristica (64, 11), *illa rudem cursu prima imbuit Amphitriten* («quella per prima istruì sulle rotte l'inesperta Anfritrite») <sup>24</sup>, in aperta contraddizione con la rievocazione, nello stesso componimento (52 ss.), dei viaggi di Teseo nelle acque dell'Egeo, da collocare prima dell'impresa di Giasone.

Questo ruolo della nave viene evidenziato del pari da Ovidio nel *propempticon* di *am.* 2, 12, dove la riprovazione dei viaggi per mare inaugurati da Argo (1 s.) *prima malas*

<sup>21</sup> Per una rassegna pressoché esaustiva delle fonti si rinvia a O. JESSEN, *Argo*, in *R.E.* II 1, 1895, coll. 721-723.

<sup>22</sup> Cfr. A. ANGELINI, *Il mare degli antichi e i suoi pericoli. Tra gorgbi, stretti e rupi cozzanti*, in *Biblos* 2, 2016, pp. 85 ss. Per la collocazione tirrenica delle Simplegadi in Omero, cfr. M. FANTUZZI, *La censura delle Simplegadi: Ennio "Medea" fr. 1 Jocelyn*, in *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 31, 1, 1989, pp. 122 s. e n. 8.

<sup>23</sup> Diod. IV 41, 3; *Schol. Eurip. Med.* 1; *Serv. ecl.* IV 34; *Schol. Stat. Theb.* V 475; Hygin. *astr.* II 37.

<sup>24</sup> Incerta è la tradizione manoscritta, che oscilla tra *prima* di D e *proram* di O<sup>1</sup>. Risulta comunque pressoché sicuro che Catullo attribuisca ad Argo la prima navigazione per mare. Per una limpida disamina sulla tradizione e le proposte degli editori, vd. G. NUZZO, in *Gaio Valerio Catullo, Epithalamium Thetidis e Pelei*, Palermo 2003, pp. 59 s.



*docuit mirantibus aequoris undis / Peliaco pinus vertice caesa vias* («il pino tagliato sulla cima del Pelio / tra lo stupore delle onde del mare per primo mostrò le perigliose rotte»), scevra da intenti moralistici, è motivata dalla partenza in nave di Corinna. Il primato di Argo è ribadito da Ovidio in *trist.* 3, 9, 8: *per non temptatas prima cucurrit aquas* («per prima corse sui mari inesplorati»), all'interno della rievocazione dell'uccisione e dello smembramento di Absirto, cui viene eziologicamente connesso il nome della città di Tomi<sup>25</sup>; e in *Pont.* 3, 1, 1, *aequor Iasonio pulsatum remige primum* («tu, distesa marina battuta per la prima volta dai remi di Giasone»), dove però l'apostrofe rivolta alle distese del Ponto sembra suggerire una *deminutio* del ruolo assolto da Argo, che avrebbe solcato per prima le sole acque nel Mar Nero. Altri riferimenti in *Pont.* 1, 3, 76: *quo duce* [scil. *Iason*] *trabs Colcha sacra cucurrit aqua* («sotto la sua guida la nave sacra corse sulle acque della Colchide»), dove il poeta allude all'origine divina della nave, e in 1, 4, 23-46, in versi nei quali il poeta rileva come il proprio destino sia più infelice di quello di Giasone, come dimostra, tra l'altro, il confronto tra la fragilità della nave sulla quale ha raggiunto le sponde del Mar Nero e la solidità di Argo (35 s.): *nos fragili ligno uastum sulcauimus aequor, / quae tulit Aesoniden, densa carina fuit* («io ho solcato le vaste distese del mare su un fragile legno, / la carena che trasportò il figlio di Esone era compatta»).

Nel secondo coro della *Medea* Seneca rievoca l'attraversamento delle Simplegadi<sup>26</sup>, all'interno di una complessiva riconsiderazione del mito argonautico, nella quale l'identificazione di Argo come prima nave (301 s.), *Audax nimium qui freta primus / rate tam fragili perfida rupit* («troppo audace chi per primo solcò / gli infidi flutti con una nave tanto fragile»), è funzionale alla presentazione della navigazione di Giasone come una violazione dell'ordine naturale<sup>27</sup>, destinata a produrre una lunga catena di delitti e di sofferenze che avrebbero riguardato i protagonisti dell'impresa e l'intero genere umano<sup>28</sup>.

Dall'identico intento moralistico è mosso Lucano, che inserisce Argo nel catalogo dei *mala* che hanno avuto origine dalla terra maledetta della Tessaglia (6, 400): *prima fretum scindens Pegasaeo litore pinus* («la prima nave costruita con il legno di pino che solcò il mare partendo dalla spiaggia di Pagase»).

Alla topica attribuzione della prima navigazione agli Argonauti aderirà, ormai nel V sec., l'autore delle *Argonautiche orfiche*, dove mancano accenni al destino della nave dopo la conclusione dell'impresa (68 s.): ἦ καὶ ὑπ' εἰλατίνους ἔρετμοῖς ἄλμυρέα βένθη / πρώτη ὑπεξεπέρησε, τρίβους δ' ἦνυσσε θαλάσσης («per prima sospinta dai remi d'abete solcò i flutti profondi, percorse le strade del mare»).

<sup>25</sup> Ov. *trist.* 3, 9, 33s.: *Inde Tomis dictus locus hic, quia fertur in illo / membra soror fratris consecuisse sui* («così questo luogo fu chiamato Tomi, poiché si narra che qui / una sorella abbia tagliato a pezzi le membra del fratello»). Lo stesso αἴτιον è presente in Pseudo-Apollod. 1, 9, 24 e Steph. Byz. 628, 6-8 Meineke.

<sup>26</sup> 342 ss.: *cum duo montes, claustra profundis, / hinc atque illinc subito impulsu / velut aetherio gement sonitu* («quando i due monti, cancelli del mare profondo, / sospinti all'improvviso l'uno contro l'altro, emisero un fragore come di tuono»).

<sup>27</sup> Scoperta l'allusione ai versi di Hor. *carm.* 1, 3, 21 ss. nei quali la navigazione è condannata come sacrilega: *nequicquam deus abscondit / prudens Oceano dissociabili / terras, si tamen impiae / non tangenda rates transiliunt vada. / audax omnia perpeti / gens humana ruit per vetitum nefas* («invano il dio nella sua saggezza / divide le terre con l'Oceano inospitale, / se poi le empie navi solcano le acque da non toccare. / La razza umana, audace nel sopportare ogni pericolo, / si getta in tutto ciò che è illecito e sacrilego»). Cfr. E. PIANEZZOLA, *Adriatico e altri mari. Un'immagine simbolo per la Graia Camena di Orazio*, in *I Greci e l'Adriatico I*, a cura di L. Braccisi e M. Luni, Roma 2002, pp. 21 s.

<sup>28</sup> Cfr. G.G. BIONDI, *Il nefas argonautico. Mythos e Logos nella Medea di Seneca*, Bologna 1984, pp. 44 ss.

Tra gli autori che menzionano la sorte della nave va operata una distinzione sulla base del destino ad essa assegnato al ritorno in Grecia.

Secondo una tradizione, la cui prima testimonianza è presente nell'VIII sec. in un frammento comunemente attribuito a Eumelo di Corinto (22 West) e citato da Favorino di Arles, Argo, a conclusione dei primi giochi Istmici celebrati a Corinto dopo il ritorno degli Argonauti in Grecia, non intraprese altri viaggi per mare e fu consacrata da Giasone a Poseidone (οὐκ ἔπλευσεν, ἀλλ' αὐτὴν ἀνέθηκεν ὁ Ἰάσων ἐνταῦθα τῷ Ποσειδῶνι).

Questa versione del mito, molto probabilmente anteriore a quella che contempla la metamorfosi astrale della nave, è riproposta da Diodoro Siculo (4, 53, 2): τότε δὲ μετὰ τῶν ἀριστέων εἰς Ἴσθμὸν τὸν ἐν Πελοποννήσῳ πλεύσαντα [scil. Ἰάσωνα] θυσίαν ἐπιτελέσαι τῷ Ποσειδῶνι καὶ καθιερῶσαι τὴν Ἀργὴν τῷ θεῷ («allora Giasone, dopo aver navigato con i migliori verso l'Istmo del Peloponneso, compì un sacrificio a Poseidone e consacrò la nave Argo al dio»); Dione Crisostomo (37, 15): ἀλλὰ αὐτὴν [scil. τὴν ναῦν] ἀνέθηκεν ὁ Ἰάσων ἐνταῦθα [scil. ἐν Κορίντῳ] τῷ Ποσειδῶνι («Ma Giasone a Corinto consacrò la nave a Poseidone»); e lo pseudo-Apollodoro (1, 9, 27): καὶ τότε μὲν [scil. Ἰάσων] εἰς Ἴσθμὸν μετὰ τῶν ἀριστέων πλεύσας ἀνέθηκε τὴν ναῦν Ποσειδῶνι («e allora Giasone dopo aver navigato verso l'Istmo insieme ai migliori consacrò la nave a Poseidone»)²⁹.

L'esclusione dell'approdo celeste della nave e la funzione anatematica ad essa attribuita sembrano sottese alla maledizione scagliata contro Giasone nella *Medea* di Euripide (1386-1388), in versi nei quali la protagonista della tragedia prevede la morte dell'eroe fedifrago a seguito del colpo ricevuto da un rottame di Argo (Ἀργοῦς κάρᾱ σὸν λειψάνῳ πεπληγμένος).

In questa tradizione va inserito un singolare epigramma di Marziale (7, 19), costruito sulla premessa implicita della consacrazione della nave sulla terra. Il poeta descrive ciò che rimane dello scafo di Argo, decomposti per il lungo volgere dei secoli: un singolo *fragmentum*, una *parva tabella*, che però risulta più venerabile della nave intatta. L'*aprosdocketon* finale si identifica con un'affermazione paradossale, che cessa di essere tale se si adotta un'ipotesi esegetica che, assegnando ai termini *fragmentum*, *parva tabella* e *ratis* un valore metaforico, individua in questi versi una contrapposizione tra le opere epiche di ampia estensione e i componimenti, cui va la preferenza dell'autore, caratterizzati, come l'epigramma, dalla *brevitas* e dalla raffinatezza formale³⁰:

*Fragmentum quod uile putas et inutile lignum,  
haec fuit ignoti prima carina maris.  
Quam nec Cyanaeae quondam potuere ruinae  
frangere nec Scythici tristior ira freti.  
Saecula uicerunt: sed quamuis cesserit annis,  
sanctior est salua parua tabella rate*³¹.

5

²⁹ Per i rapporti tra Eumelo e gli autori successivi cfr. CH. HARRAUER, *Der korinthische Kindermord: Eumelos und die Folgen*, in *Wiener Studien* 112, 1999, pp. 5-28.

³⁰ Cfr., a tale riguardo, A. ZISSOS, *Martial 7,19 and the "Argonautica" of Valerius Flaccus*, in *The Classical Journal* 99, 4, 2004, pp. 405-422, in particolare pp. 415 ss. e G. GALÁN VIOQUE, in *Martial Book VII. A Commentary*. Translation by J.J. Zoltowski, Leiden-Boston-Köln 2002, p. 53.

³¹ «Il frammento che tu ritieni un vile e inutile legno / è stata la chiglia che per prima ha percorso il mare ignoto. / Quella che né le rovinose Cianee né l'ira ancor più tremenda dei flutti scitici / un

È probabile che Marziale si riferisca non solo in termini generali all'epica dedicata alla rievocazione del mito argonautico, ma alluda specificatamente a quella contemporanea e dunque al poema di Valerio Flacco. L'epigramma potrebbe allora essere interpretato, secondo la condivisibile ipotesi avanzata da Andrew Zissos<sup>32</sup>, come una riscrittura del proemio degli *Argonautica* latini, del quale Marziale ripropone alcuni elementi, quali l'identificazione di Argo come prima nave (2: *prima carina*; Val. Flac. 1, 1: *prima freta pervia*), l'attraversamento delle Simplegadi (3 s.: *quam nec Cyaneae potuerunt ruinae / frangere*; Val. Flac. 3 *ausa sequi mediosque inter iuga concita cursus*) e il riferimento alla Scizia (4: *Scythici tristior ira freti*; Val. Flac. 1, 2: *Scythici Phasidis oras*), sostituendo però alla prospettiva del catasterismo la descrizione della reliquia del glorioso scafo.

La prima attestazione della tradizione che contempla l'approdo celeste della nave è presente, come si è detto, nel IV sec., in un frammento di Eudosso di Cnido citato da Ipparco (*Comm. in Arati et Eudoxi Phaen.* 1, 2, 20, p. 22 Manitius). Nel presentare il catalogo delle porzioni delle costellazioni australi attraversate dal Tropico del Capricorno (χειμερινός τροπικός), Eudosso menziona le zampe e la coda del Cane (τοῦ Κυνός οἱ πόδες καὶ ἡ οὐρά) e la poppa e l'albero di Argo (τῆς Ἀργούσ ἡ πρύμνα καὶ ὁ ἰστός). A partire dall'assimilazione, registrata da Plutarco (*de Iside* 22), di questa costellazione a quella egizia della Nave di Iside, Boll attribuiva ad Eudosso la sua introduzione nella *Sphaera Graecanica* e la sua associazione all'impresa argonautica<sup>33</sup>. L'astrotesia della costellazione e la sua identificazione con la nave di Giasone sono riproposte da Arato (342 s.: ἡ δὲ Κυνὸς μέγαλοιο κατ' οὐρὴν ἔλκεται ἀργῶ / πρυμνόθεν, «presso la coda del grande Cane si muove di poppa Argo»; 348: ὡς ἡ γε πρύμνηθεν Ἰησονίς ἔλκεται Ἀργῶ, «così questa Argo di Giasone si muove di poppa»), i cui *Fenomeni* dipendono dal catalogo stellare di Eudosso<sup>34</sup>.

Ai riferimenti impliciti al catasterismo di Argo presenti in Eudosso e Arato, ovviamente riproposti nei numerosi *Aratea* latini<sup>35</sup>, corrisponde l'esplicita menzione della sua metamorfosi astrale nell'epitome dei *Catasterismi* di Eratostene (35 p. 174 Robert). Qui l'assunzione celeste promossa da Atena (αὕτη διὰ τὴν Ἄθηναν ἐν τοῖς ἄστροις ἐτάχθη, «essa fu collocata tra le stelle grazie ad Atena») viene motivata dalla identificazione di Argo come prima nave (πρώτη τὸ πέλαγος διεῖλεν ἄβατον ὄν, «per prima attraversò il mare che era inaccessibile»), attribuendole un ruolo che, segnalato come si è visto anche da autori che non ne menzionano il catasterismo o aderiscono alla tradizione della sua consacrazione sulla terra, è ribadito in opere dove viene ricordata come costellazione.

Igino, che nel II libro del *De astronomia* utilizza in larga misura la fonte eratomonica, ripropone l'ἄιτιον (2, 37: *banc autem primam in mari fuisse complures dixerunt et hac*

tempo poterono distruggere, / l'hanno sconfitta i secoli: ma, sebbene abbia ceduto agli anni, / questa piccola tavoletta è più venerabile della nave intatta).

<sup>32</sup> ZISSOS, *Martial 7,19 and the "Argonautica" of Valerius Flaccus*, cit., pp. 409 ss.

<sup>33</sup> F. BOLL, *Sphaera. Neue griechische Texte und Untersuchungen zur Geschichte der Sternbilder*, Leipzig 1903, pp. 174 ss. Cfr. anche A. LE BOEUFFLE, *Les noms latins d'astres et de constellations*, Paris 1977, p. 140.

<sup>34</sup> Hypp. *Comm. in Arati et Eudoxi Phaen.* 1, 1, 8, p. 6 Manitius: [Ἀράτος] τῆ γὰρ Εὐδόξου συντάξει κατακολουθήσας τὰ Φαινόμενα γέγραφεν, «Arato scrisse i Fenomeni seguendo l'ordine adottato da Eudosso». Arato, secondo Cic. *rep.* 1, 22, avrebbe fatto uso anche di un modello di sfera celeste realizzato da Eudosso: *cuius* [scil. *sphaerae*] *omnem ornatum et descriptionem sumptam ab Eudoxo [...] versibus Aratum extulisse*, «Arato espose in versi tutto l'ordinamento e la descrizione della sfera desunti da Eudosso».

<sup>35</sup> Cic. *Arat.* 369 ss.; Germ. *Arat.* 344 ss.; Avien. *Arat.* 756 ss.

*re maxime stellis esse figuratam*, «molti autori hanno affermato che questa sia stata la prima nave e che per questo in modo particolare sia stata raffigurata come costellazione», al quale non manca di riferirsi Manilio nel catalogo delle costellazioni poste a sud dello zodiaco (1, 412 s.): *tum nobilis Argo / in caelum subducta mari, quod prima currit* («poi la nobile Argo / innalzata in cielo dal mare che per prima percorse»)<sup>36</sup>.

Da questa rassegna, condotta *per exempla*, delle fonti relative ad Argo si ricava dunque l'adesione di Valerio Flacco alla tradizione che postulava la metamorfosi astrale della nave, implicitamente ammessa da Eudosso ed Arato con l'inserimento nei loro cataloghi di una costellazione con questo nome<sup>37</sup> e codificata da Eratostene con il riferimento esplicito al relativo mito eziologico. Il poeta latino, inoltre, ripropone la versione del mito che attribuiva ad Argo la prima navigazione, incorrendo, analogamente a quanto avviene, come si è visto, nel carme 64 di Catullo, in patenti contraddizioni, a partire dalla esposizione delle competenze marinare di Tifi ed Ergino (1, 415 ss.), che segue di poco la descrizione della partenza degli Argonauti (1, 310 ss.) per quello che viene presentato come il primo viaggio per mare.

Il primato di Argo e la refigurazione del suo catasterismo rappresentano elementi innovativi rispetto al modello greco, dal quale Valerio Flacco si allontana, per questi specifici aspetti, adottando una scelta compositiva determinata dalla riproposizione del motivo, divenuto obbligato nell'epica imperiale, della futura metamorfosi astrale del *princeps* e dalla identificazione di Vespasiano, che per primo ha solcato le acque dell'Oceano settentrionale, con un novello argonauta.

<sup>36</sup> Stat. *Achill.* 2, 77 accenna al catasterismo di Argo (*ituram in sidera puppim*, «nave destinata ad andare tra gli astri») e, in *Theb.* 6, 19, *ceu primum ausurae trans alta ignota biremes* («o come biremi in procinto di osare la navigazione su mari sconosciuti»), anche al suo primato nella navigazione, se, come è probabile, in questa similitudine va letta un'allusione alla nave di Giasone.

<sup>37</sup> Questo vale evidentemente per tutte le fonti che menzionano l'asterismo di Argo, come, per citare un testo che si colloca tra la fine dell'Antichità e il Medio Evo, il *De sphaera caeli* (*Anth. Lat.* 761, 18 Riese).

ABSTRACT

Valerio Flacco adotta le versioni del mito che contemplano il catasterismo di Argo, presentandola come la nave che per prima solcò le acque del mare. Questa scelta è funzionale alla prefigurazione della metamorfosi astrale di Vespasiano e alla sua identificazione con gli Argonauti.

Valerius Flaccus adopts the versions of the myth that contemplate the catasterism of Argos, presenting it as the ship that first sailed the waters of the sea. His choice is functional to the prefiguration of Vespasian's astral metamorphosis and to his identification with the Argonauts.

KEYWORDS: Valerius Flaccus; Argo; Vespasianus; Catasterism.

Patrizio Domenicucci  
Università 'G. d'Annunzio' di Chieti – Pescara  
patrizio.domenicucci@unich.it



## NERONE EXCLUSUS AMATOR IN SVETONIO (OTHO 3, 2)

La recente pubblicazione, da parte di Paul Schubert, dell'*editio princeps* dell'esametrico P. Oxy. LXXVII 5105, noto come *Apoteosi di Poppea*<sup>1</sup>, col vasto corredo di studi che una simile novità ha prontamente stimolato<sup>2</sup>, ha portato a cogliere un aspetto della relazione tra Poppea Sabina e Nerone che nelle fonti era finora limitato a pochi elementi di documentazione.

Dopo la morte violenta, nel 65 d.C., mentre era incinta del loro secondo figlio, provocata da un calcio nel ventre sferratole dall'imperatore o per un moto d'ira, come raccontano autori dall'orientamento palesemente antineroniano (tra cui spicca in particolare Svetonio), o per un incidente fortuito<sup>3</sup>, Poppea venne divinizzata e la sua figura assimilata a quella di Afrodite. È questo un dettaglio che, fino all'edizione del papiro, ci era noto solo da Cassio Dione, il quale scrive (63, 26, 3-4) che Nerone fece completare e abbellire la tomba di Poppea col denaro che aveva sottratto soprattutto a delle donne per poi porre un'epigrafe quasi beffarda in cui era scritto che proprio le donne erano state promotrici di quell'iniziativa in onore di «Sabina, dea Venere» (63, 26, 3: ἐπιγράψας...ὄτι Σαβίνη αὐτὸ θεᾶ Ἀφροδίτη αἱ γυναῖκες ἐποίησαν). Dalla parte di testo leggibile sul *recto* del papiro (quella sul *verso* è, invece, relativa, da quanto

<sup>1</sup> P. SCHUBERT, P.Oxy. LXXVII 5105: *Apoteosis in Hexameters*, in A. BENAÏSSA (ed.), *The Oxyrhynchus Papyri. Vol. LXXVII*, London 2011, pp. 59-80.

<sup>2</sup> Si vedano, in particolare, C. GILLESPIE, *Poppaea Venus and the Ptolemaic Queens: an alternative biography*, in *Histos* 8, 2014, pp. 122-145, che compie un importante approfondimento avviando significativi paralleli con i precedenti ellenistici, e L. CAPPONI, *Reflections on the author, context and audience of the so-called Apoteosis of Poppaea (P.Oxy. LXXVII 5105)*, in *QS* 86, 2017, pp. 63-79, a cui si deve l'ipotesi di attribuzione all'epigrammista Leonida di Alessandria.

<sup>3</sup> Nerone non sarebbe stato l'unico "tiranno" ad aver provocato la morte della moglie in gravidanza tramite un calcio nel grembo: celebre è anche l'esempio di Cambise, riportato da Erodoto (3, 32, 4), che potrebbe aver in qualche modo ispirato gli autori romani, a iniziare da Tacito, o le loro fonti, come già aveva ipotizzato E. SLIJPER, *De Tacito, Graecos auctores, Herodotum in primis imitante*, in *Mnemosyne* 57, 1, 1929, pp. 106-111, che così argomenta a p. 110: «nec dubium est, quin data opera Tacitus Herodotum expressis verbis secutus sit. Neronem alterum Cambysen fuisse putat, quem Herodotus intra paucarum paginarum spatium quater nos certiores fecit insanire». Svetonio è sicuramente deciso ad attribuire l'esclusiva responsabilità di quanto accaduto a Nerone, che avrebbe colpito la moglie in reazione a un suo rimprovero per essere rincasato tardi dopo una corsa di carri (*Ner.* 35, 3: *et tamen ipsam quoque ictu calcis occidit, quod se ex aurigatione sero reversum gravida et aegra conviciis incesserat*); sulla stessa linea anche Tacito, il quale dà credito a questa voce, mentre respinge l'ipotesi, che evidentemente circolava tra i testi consultati dallo storico, di un avvelenamento della donna, col fatto che Nerone amava oltremisura la moglie da cui desiderava dei figli (*Ann.* 16, 6, 1: *post finem ludicri Poppaea mortem obiit, fortuita mariti iracundia, a quo gravida ictu calcis adflicta est neque enim venenum crediderim, quamvis quidam scriptores tradant, odio magis quam ex fide: quippe liberorum copians et amori uxoris obnoxius erat*). L'unico a lasciare aperta la possibilità di un incidente casuale, dato che evidentemente era attestato anche nelle fonti coeve, è, invece, Cassio Dione (62, 27, 4: καὶ ἡ Σαβίνα ὑπὸ τοῦ Νέρωνος τότε ἀπέθανε: κούση γὰρ αὐτῇ λάξ, εἴτε ἐκὼν εἴτε καὶ ἄκων, ἐνέθορεν).

si deduce, al catasterismo che, secondo la tradizione egizia, individuabile già dai precedenti callimachei di Arsinoe e di Berenice, accompagnava il rito dell'apoteosi)<sup>4</sup> si ricava con sufficiente chiarezza che Poppea, guidata da Afrodite che è giunta a prelevarla col suo carro (forse un'allusione saffica?), è destinata a essere collocata nella Luna, nella condizione di piena felicità ultraterrena che ormai deriva dalla sua convivenza con la divinità. E ciò emerge con evidenza, al v. 21, dall'epiteto **μάκαιρα**, che nella tradizione già di matrice orfica indica la beatitudine eterna del defunto, concetto ulteriormente ribadito ai vv. 67-68, quando la donna è indicata come partecipe a pieno titolo del coro dei beati, **ἡ δὲ χορὸν μακάρων...θηῖτο**). Afrodite si è trovata però nella necessità di dover vincere, in primo luogo, il pianto della donna, la quale si lamenta di trovarsi nella dolorosa necessità di vedersi costretta a lasciare «lo sposo uguale agli immortali» (vv. 24-25: **ἔλειπε γὰρ ἴσον ἀκοίτην / ἀθανάτοις**).

Non è questa la sede per entrare nel merito della natura ancora enigmatica di questi versi: la narrazione di un'apoteosi, sul retaggio ellenistico, racchiusa magari in un testo d'occasione, oppure una sorta di *consolatio ad Neronem*, come è stato di recente proposto, in maniera ingegnosa, ma forse non pienamente persuasiva?<sup>5</sup> Quel che importa ai nostri fini è il fatto che il papiro, con l'evidente assunzione tra le divinità della donna e il suo catasterismo, costituisce, sul piano retorico e letterario, il vertice della rappresentazione “sublime” della relazione tra Poppea e Nerone. Già le fonti ci proponevano elementi interessanti, che sembrano ora ancor meglio collocati nel loro contesto alla luce di questo nuovo documento: Tacito, in particolare, ci informa del fatto che il corpo della defunta, a differenza della tradizione più propriamente romana, venne mummificato e non cremato prima di essere deposto nel mausoleo della *gens Iulia* (*Ann.* 16, 6, 2: *corpus non igni abolitum, ut Romanus mos, sed regum externorum*

<sup>4</sup> Particolarmente significativa è la tradizione legata a Berenice e alla sua chioma che, come noto, da Callimaco (fr. 110 Pfeiffer) arriva poi, grazie alla versione di Catullo (c. 66), nella letteratura latina: sul tema è ancora imprescindibile N. MARINONE, *Berenice da Callimaco a Catullo*, Bologna 1997; il mitologema è stato poi tenuto presente da Teocrito, anche lui a sua volta, con ogni probabilità, tra i modelli dell'autore dell'*Apoteosi*: vd. A. KAMPAKOGLU, *Glimpses of Immortality: Theocritus on the Apotheosis of Queen Berenice I*, in *RFIC* 141, 2013, pp. 300-334.

<sup>5</sup> La tesi è stata avanzata da CAPPONI, *art. cit.*, pp. 68-71, sul presupposto sostanzialmente dello studio di G. MCINTYRE, *Deification as Consolation: The Divine Children of the Roman Imperial Family*, in *Historia* 62, 2013, pp. 222-240, dove si riscontrano, in effetti, significative consonanze tra le modalità religiose della *consecratio* di un personaggio della famiglia imperiale e la *consolatio*, la cui sezione conclusiva (come garantito dalla *Consolatio ad Apollonium* attribuita a Plutarco, forse l'esemplare più completo tra i pochi sopravvissuti, ma anche dalla *Consolatio ad Marciam* di Seneca e dai frammenti della *Consolatio* ciceroniana) era abitualmente riservata alla celebrazione dell'avvenuta beatitudine eterna del defunto (in ottemperanza alle regole retoriche del *λόγος παραμυθητικός* codificate nella manualistica a uso delle scuole: si veda l'esempio di Menandro Retore). Riservandomi di tornare eventualmente sull'argomento in modo più circostanziato e documentato, mi limito qui a osservare che l'ipotesi della studiosa secondo cui «all suggests that the Apotheosis of Poppaea is probably nothing else but a Greek *consolatio ad Neronem* written soon after the death of the empress» (p. 67), per quanto ingegnosa e stimolante, appare non pienamente persuasiva. Le ragioni, a mio avviso, stanno nel fatto che Poppea, come detto, viene qualificata col termine di **μάκαιρα**, parola “tecnica” del lessico religioso che, nella topica consolatoria, garantisce già la piena beatitudine del defunto, ma soprattutto perché l'imperatrice ha già esplicitamente qualificato Nerone, come si è visto sopra, “uguale agli immortali”, quindi non assimilabile a un uomo per il quale era necessario, secondo la prassi delle *consolationes*, ricordare che la morte è parte integrante della comune esperienza di ogni essere vivente.



*consuetudine differtum odoribus conditur tumuloque Iuliorum infertur*)<sup>6</sup>, forse nel tentativo di preservare la bellezza di Poppea, che lei notoriamente curava sul piano cosmetico con zelo quasi maniacale<sup>7</sup>, forse segno simbolico di un orientamento politico decisamente filorientale<sup>8</sup>. Inoltre lo storico ci racconta che fu l'imperatore in persona a tenere dai Rostris la *laudatio* della moglie<sup>9</sup>, di cui esaltò la particolare bellezza, oltre ai doni ricevuti dalla sorte, che Tacito con ironia afferma come fossero presi per *virtutes* da Poppea, e alla menzione della loro prima figlia, Claudia Augusta, morta a poco più di tre mesi nel 63 d.C. e fatta oggetto anch'essa di un culto divino (*Ann.* 16, 6, 2:

<sup>6</sup> Si veda sul punto il recente, ottimo commento di L. FRATANTUONO, *Tacitus. Annals XVI*, London-Oxford-New York 2017, pp. 61-63, il quale giustamente sottolinea a p. 62 che «Tacitus' point here is to draw a sharp distinction between the habits and practices of Nero and his immediate circle and the traditions of "old Rome" and "severe Italy"», a conferma della distanza culturale tra l'imperatore e gli esponenti più tradizionalisti dell'aristocrazia senatoria anche nella pratica dei rituali funebri.

<sup>7</sup> Celebre è l'aneddoto secondo cui era solita farsi il bagno col latte di cinquecento asine allattanti con lo scopo, come ricorda Plinio il Vecchio nella sua *Naturalis Historia* (11, 96), di rendere la pelle più candida e di preservarla così dalle rughe. La stessa storia è narrata anche da Cassio Dione (62, 28, 1), il quale aggiunge che faceva grandi sforzi per curare il fascino della sua persona e che un giorno, guardandosi nello specchio e non trovandosi presentabile, si augurò di morire prima di superare la giovinezza.

<sup>8</sup> La spia principale di questo interesse è, in primo luogo, il filellenismo dell'imperatore che culminò nel celebre viaggio del 67 d.C. in cui, come noto, a Corinto abolì il governo provinciale restituendo la "libertà" alle *poleis* (un atto che sarà poi lodato e ricordato da molti intellettuali della Seconda Sofistica, contribuendo a generare una linea positiva su Nerone che continuò nel tempo in area orientale e di cui anche l'apoteosi esametrica potrebbe esserne documento). Di recente, però, il filellenismo dell'imperatore è stato derubricato da visione politica coerente, alternativa a quella del mondo romano tradizionale con cui le differenze erano profonde e significative, a scelta personale di Nerone, come ha proposto J.F. DRINKWATER, *Nero. Emperor and Court*, Cambridge 2019, che a p. 376 così scrive: «the best explanation for Nero's cultural interests and his eventual enjoyment of the Greek trip is that these gave him personal gratification», per poi concludere subito dopo: «in short, once more, Nero wanted to change his principate, not the Principate. Nero's aims were not ideological because he was not sufficiently engaged in Roman political life to even contemplate ideologies». Si tratta di un'ipotesi suggestiva, ma forse non del tutto convincente, poiché si fonda esclusivamente sulle attività "istrioniche" dell'imperatore, come la recitazione, la partecipazione ai giochi, dalle quali presumeva di ottenere una gloria analoga a quella che abitualmente un *princeps* è solito conseguire dalla sua attività militare e politica; è proprio, invece, l'insistenza sulla natura divina del sovrano, fondamento del potere autocratico di marca ellenistica, che si sostanzia, come peraltro era già capitato con Caligola, modello amato e apprezzato dal nipote, la netta opposizione al sistema tradizionale che cerca di contrastare, o quanto meno di contenere, l'assolutismo imperiale. E in questo contesto trova pienezza di senso il contrasto tra un testo "sublime", come l'*Apoteosi*, che rimarca la divinità di Nerone e di sua moglie collocandola nell'alveo letterario della più alta tradizione ellenistica, e l'episodio svetoniano, dalla natura bassamente realistica, che degrada i medesimi a personaggi di una farsa, motivo ovviamente di scandalo per chi vede in Nerone un tiranno che calpesta la *dignitas* delle istituzioni romane.

<sup>9</sup> La *laudatio* femminile è, come noto, particolarmente rara: si veda a proposito il documentato C. PEPE, *Morire da donna. Ritratti esemplari di "bonae feminae" nella "laudatio funebris" romana*, Pisa 2015. Sappiamo, tuttavia, che al tempo della dinastia giulio-claudia la *laudatio*, tanto maschile quanto femminile, è utilizzata non tanto quale genere identitario dell'aristocrazia senatoria, secondo la prassi di età repubblicana, ma soprattutto come strumento per garantire la coesione sociale intorno alla figura dell'imperatore e alla sua *domus*. Per quanto riguarda lo specifico della *laudatio* di Poppea, l'unica testimonianza è offerta dalle parole di Tacito: si veda la schedatura in W. KIERDORF, *Laudatio funebris. Interpretationen und Untersuchungen zur Entwicklung der römischen Leichenrede*, Meisenheim am Glan 1980, p. 147 (catalogata al n. 35). FRATANTUONO, *ed. cit.*, p. 61, rimarca l'enfasi dell'*ipse* collegandola alla pratica teatrale dell'imperatore e alle sue abituali *performances* in contesti pubblici («we are reminded of the Nero who was so recently on stage»).

*ductae tamen publicae exsequiae, laudavitque ipse apud rostra formam eius et quod divinae infantis parens fuisset aliaque fortunae munera pro virtutibus*)<sup>10</sup>.

Nella narrazione dell'amore tra Nerone e Poppea, quindi, la morte precoce di quest'ultima ingenera, sul piano letterario e retorico, oltre che su quello della propaganda, la costruzione dell'ὑψος, che trova finora il suo apogeo nella documentazione straordinaria offerta dal papiro ossirinchita, ma che si sostanzia anche di altri elementi come il raro privilegio riservato a una donna di essere oggetto di una *laudatio*, genere quasi per antonomasia identitario della tradizione politica romana, solitamente declinato "al maschile" fin dall'età repubblicana. A questo polo così marcatamente solenne e autorevole si contrappone, però, il βᾶθος, il lato più propriamente "comico-realistico" che ha invece caratterizzato gli inizi della relazione tra i due, su cui le fonti, dalla loro angolatura antineroniana, non lesinano testimonianze interessanti, che talora contribuiscono, invece, a delineare un ritratto, per così dire, degradato dei personaggi coinvolti. Su tutti gli attori della vicenda, e in particolare su Nerone, sembra riflettersi, come vedremo dall'analisi di un passo svetoniano finora non adeguatamente valorizzato (*Otho*, 3, 2), l'ombra surreale e comicheggiante dei protagonisti di una pantomima impegnati nella messinscena di un παρακλαυσίθυρον<sup>11</sup>.

La storia è molto nota. Secondo il racconto di Tacito, che nel XIII libro degli *Annales* (45-46) ci offre più nutriti elementi di informazione<sup>12</sup>, Poppea Sabina, che lo storico si premura di caratterizzare come priva di un animo onesto e di qualsiasi riguardo per la propria reputazione, anzi pronta a soddisfare le sue intemperanze amorose laddove poteva cogliere risultati utili (*Ann.* 13, 45, 3: *unde utilitas ostenderetur, illuc libidinem transferbat*), era allora sposata al cavaliere Rufrio Crispino da cui aveva avuto un figlio<sup>13</sup>. Poppea sarebbe stata poi sedotta da Otone, il futuro imperatore, allora nella cerchia dei più intimi di Nerone, che l'avrebbe in seguito sposata. Tacito poi afferma che l'imperatore, spinto dalle lodi entusiastiche dell'amico per la bellezza e l'eleganza della moglie<sup>14</sup>,

<sup>10</sup> Per la *consecratio* di Claudia Augusta, la prima di una bambina di tenera età, si rimanda a MCINTYRE, *art. cit.*, pp. 225-228, che a p. 228 precisa come per la circostanza, pur a fronte della novità, sia stata seguito il modello già messo in atto in occasione delle precedenti deificazioni.

<sup>11</sup> Manca, a quanto mi consta, uno studio completo e organico sul παρακλαυσίθυρον, nelle sue varie declinazioni tra commedia (con forse a monte un'origine popolareggiante) e, soprattutto nella letteratura latina, elegia (anche se ovviamente non mancano specifici contributi sul riuo in Tibullo, Propertio e Ovidio; ancora di qualche utilità F.O. COPLEY, *Exclusus amator. A Study in Latin Love Poetry*, Baltimore 1956). Qui intendiamo il termine nella sua accezione più larga, per quanto a rigore, come ha di recente ribadito F. CAIRNS, *The terms "komos" and "paraclausithyron"*, in *GRBS* 60, 2, 2020, pp. 262-271, si debba distinguere tra il παρακλαυσίθυρον vero e proprio, da identificare col canto davanti alla porta, e il κῶμος, che esprime invece il contesto più generale nel quale si svolge la vicenda.

<sup>12</sup> Il racconto della storia di Poppea, come emerge in particolare dagli *Annales* tacitiani, è stato approfonditamente studiato da F. HOLZTRATTNER, *Poppaea Neronis potens. Die Gestalt der Poppaea Sabina in den Nerobüchern des Tacitus: mit einem Anhang zu Claudia Acte*, Graz 1995.

<sup>13</sup> Il figliastro di Nerone, di nome Rufrio Crispino come il padre, sarebbe stato ucciso bambino dal patrigno mentre stava pescando, come ci informa Svetonio, perché si diletta a giocare al generale e all'imperatore (*Ner.* 35, 5: *privignum Rufrium Crispinum Poppaea natum, impuberem adhuc, quia ferebatur ducatus et imperia ludere, mergendum mari, dum piscaretur, servus ipsius demandavit*), forse perché Nerone temeva che potesse diventare un potenziale aspirante al trono, come sostiene HOLZTRATTNER, *Poppaea Neronis potens*, cit., p. 6.

<sup>14</sup> Abbiamo già detto in precedenza (vd. n. 3), che Tacito spesso rielaborava la sua narrazione alla luce dei modelli greci, in particolare di Erodoto: in questo caso, si potrebbe ipotizzare l'influenza della nota storia di Candaule e Gige che lo storico greco racconta, come noto, nel I libro, per la cui analisi, che coglie

l'avrebbe ammessa a Palazzo e che Poppea, grazie alle sue strategie seduttive, sarebbe riuscita con facilità a imporre il suo ascendente fingendo, come annota maliziosamente il nostro storico, di non saper resistere al desiderio d'amore verso Nerone e di essere conquistata dalla sua bellezza (13, 46, 2: *accepto aditu Poppaea primum per blandimenta et artes valescere, imparem cupidini et forma Neronis captam simulans*). Quasi subito iniziò un serrato corteggiamento da parte dell'imperatore, ma, proprio quando quest'ultimo era ormai nel pieno del suo sentimento, allora Poppea, consapevole di ciò, si fece ritrosa verso le profferte di Nerone, a cui ricordava la sua condizione di donna sposata e di essere legata a Otone, oltre che allo stile di vita molto sontuoso che conduceva con lui (13, 46, 2: *max acri iam principis amore ad superbiam vertens, si ultra unam alteramque noctem atineretur, nuptam esse se dictitans, nec posse matrimonium omittere, devinctam Othoni per genus vitae, quod nemo adaequaret*). Tuttavia, in seguito, Poppea cambierà strategia e assillerà Nerone, accusato di essere totalmente dipendente dall'arroganza e dalla cupidigia della madre, per essere sposata, come Tacito ricorda nel discorso della donna elaborato all'inizio del libro XIV, con toni, secondo la fine nota di Ronald Syme, in cui si mescolano «intenzionalità e commedia»<sup>15</sup>.

Questa versione degli *Annales*, che ci presenta il matrimonio tra Poppea e Otone anteriore all'incontro con Nerone, è tuttavia, tra le fonti, praticamente isolata<sup>16</sup>. Lo stesso Tacito, questa volta nel I libro delle *Historiae*, racconta, invece, e col conforto di altre testimonianze (da Svetonio, e in particolare il passo della *Vita di Otone* qui analizzato, alla *Vita di Galba* di Plutarco a Cassio Dione), un'altra storia: il rapporto tra Nerone e Poppea sarebbe iniziato quando quest'ultima era ancora sposata con Crispino e il matrimonio con Otone sarebbe stata solo una copertura per tenere nascosta questa relazione. Quando poi quest'ultimo si sarebbe realmente innamorato della donna, Nerone, come noto, lo avrebbe prima isolato dalla sua cerchia di intimi, poi gli avrebbe imposto il divorzio per allontanarlo alla fine da Roma, con l'incarico di governare la provincia di Lusitania nel 58 d.C. (*Hist.* 1, 13, 3: *eoque Poppaeam Sabinam, principale scortum, ut apud conscium libidinum deposuerat, donec Octaviam uxorem amoliretur. Max suspectum in eadem Poppaea in provinciam Lusitaniam specie legationis seposuit*). Anche in questo caso non manca, sul piano stilistico, una voluta degradazione lessicale, visto che «*scortum* è parola di registro basso, che usano gli schiavi della commedia, quindi rappresenta un'eccezione nella scrittura tacitiana»<sup>17</sup>, il che conferma la declinazione in chiave comica che ha as-

anche le implicazioni politiche e antropologiche sottese al *logos* erodoteo, si rimanda a M.G. BARANDICA, *La mujer sin nombre: acerca del acceso al poder en el logos de Candaules y Giges*, in *REC* 43, 2016, pp. 45-59.

<sup>15</sup> R. SYME, *Tacito*, vol. 2, Brescia 1971, p. 707, il quale aveva in precedenza notato, a proposito sempre di questo discorso (*Tacito*, vol. 1, Brescia 1967, p. 416), che si trattava di un espediente retorico il quale «permette allo storico, liberandosi dagli impacci dei fatti e della cronologia, di affermare la propria completa indipendenza, con tutta una serie di osservazioni su uomini e avvenimenti».

<sup>16</sup> Ampia discussione delle fonti in HOLZTRATTNER, *Poppaea Neronis potens*, cit., pp. 26-36. Non è chiara la ragione per la quale Tacito, dopo quanto scritto nelle *Historiae* in conformità con le altre testimonianze, abbia poi mutato versione negli *Annales*: secondo SYME, vol. 1, cit. p. 383, quanto raccontato nelle *Historiae* (e quindi anche in Svetonio, Plutarco e Cassio Dione) rappresenterebbe la «versione popolare (...) che poi respinse in seguito ad indagini più accurate», mentre secondo altri studiosi (ad esempio R.H. MARTIN, *Structure and Interpretation in the Annals of Tacitus*, in *ANRW* II 33, 2, 1990) avrebbe lo scopo di introdurre il processo di degenerazione morale e psicologico di Nerone che sarebbe poi culminato col matricidio.

<sup>17</sup> Così nota, nel suo commento al I libro delle *Historiae*, G. RAVENNA in *Tacito, Opera omnia*, vol. 1, Torino 2003, p. 1021.

sunto, in Tacito (e non solo in lui), la narrazione dell'amore tra Nerone e Poppea, in particolare della sua genesi dal sapore scandaloso e immorale.

La fitta rete di relazione tra queste testimonianze, non sempre facilmente dipanabile visto che sono tutte ampiamente posteriori ai fatti narrati e dipendono da fonti coeve il cui utilizzo è spesso manipolato o adattato in vario modo dai singoli autori<sup>18</sup>, non deve far dimenticare, come ricorda opportunamente Olivier Devillers, che «une caractéristique de l'historiographie impériale réside dans le lien étroit qu'elle entretient avec la propagande impériale»<sup>19</sup>. Questo spiega non solo le divergenze su specifici episodi o su dettagli in apparenza marginali, ma soprattutto la diversa finalità sottesa alla narrazione, che va quindi recuperata anche mettendo in luce, in dialettica dinamica con i fatti raccontati, la tramatura retorica e allusiva che, per quanto talora solo accennata, Svetonio in particolare utilizza nella costruzione delle sue biografie<sup>20</sup>. Le fonti sopraggiunte sono in larga misura concordi nella loro angolatura anti-neroniana: come precisa lo studioso, «pour les adversaires de Néron sa liaison avec Poppée dut être prétexte à l'attaquer»<sup>21</sup>.

Entriamo quindi nel vivo del passo della *Vita di Otone* (3, 2) che intendiamo analizzare<sup>22</sup>, non senza aver rilevato che quanto qui narrato non trova paralleli nella *Vita di Nerone*, dove peraltro Otone non viene neppure menzionato. Forse è nel vero Venera Schulz quando scrive che il matrimonio di quest'ultimo con Poppea non compare nella biografia neroniana «since this piece of information only becomes relevant in Otho's own biography»<sup>23</sup>, ma, dall'incrocio narrativo con le altre fonti (a iniziare dallo stesso Svetonio), la rappresentazione di Nerone che appare in questa pericope conferma e rafforza la vocazione peculiare al ruolo di *histrion* dell'imperatore e contribuisce all'avvilente *degradatio* morale non solo sua, ma di tutti coloro che, a iniziare dallo stesso Otone, hanno avuto parte attiva nel tenere bordone alle sue tresche viziose.

Infatti, proprio all'inizio del medesimo cap. 3, Svetonio precisa che Otone è partecipe di tutti i segreti di Nerone, a iniziare dalla decisione di uccidere la madre Agrip-

<sup>18</sup> Non sono, ad esempio, mancati dubbi relativi all'esatta cronologia di questi fatti: è stato ritenuto strano che tutto questo sia avvenuto nel periodo 58/59 d.C., ovviamente prima dell'assassinio di Agrippina, considerata il vero ostacolo alle nozze con Poppea, ma che poi Nerone abbia aspettato tre anni per divorziare da Ottavia, nel 62, dopo la morte di Burro e l'allontanamento di Seneca. Alcuni studiosi (come A.A. BARRETT, *Sex, Power and Politics in Early Empire*, London 1996, p. 182) arrivano alla conclusione che in realtà Tacito abbia volutamente anticipato eventi accaduti in seguito per creare un movente utile a cui legare, dal punto di vista narrativo, l'omicidio di Agrippina.

<sup>19</sup> O. DEVILLERS, *La relation entre Néron, Othon et Poppée. Parcours de l'information*, in F. GALTIER, Y. PERRIN (edd.), *Ars pictoris, ars scriptoris. Peinture, littérature, histoire. Mélanges offerts à Jean-Michel Croisille*, Clermont Ferrand 2008, p. 327 (ma l'intero lavoro, pp. 327-337, è un utilissimo strumento di analisi e di discussione delle fonti relative alle vicende di Nerone, Otone e Poppea e al rapporto tra «le "triangle" et les propagandes», cui sono dedicate le pp. 328-331, e «le "triangle" et les récits historiques», cui sono dedicate le pagine successive).

<sup>20</sup> Come messo ben in luce da D.E. MACRAE, *Invitus, invitam: A Window Allusion in Suetonius' Titus*, in *CQ* 65, 1, 2015, pp. 415-418, Svetonio tende spesso a creare un dialogo intertestuale con *auctores* nelle pieghe del testo, tramite il ricorso a pochi lessemi significativi, in grado tuttavia di attivare facilmente la memoria letteraria del lettore.

<sup>21</sup> DEVILLERS, *La relation entre Néron, Othon et Poppée. Parcours de l'information*, cit., p. 328.

<sup>22</sup> Tutti le citazioni della *Vita di Otone* seguiranno l'edizione curata da H. AILLOUD (*Suétone, Vies des douze Césars. Galba – Othon – Vitellius – Vespasien – Titus – Domitien*, Paris 2020<sup>4</sup>).

<sup>23</sup> V. SCHULZ, *Deconstructing imperial representation. Tacitus, Cassius Dio, and Suetonius on Nero and Domitian*, Leiden-Boston 2019, p. 306.

pina: fu lui, tra l'altro, a offrire uno splendido banchetto a entrambi allo scopo di allontanare ogni sospetto (Otho 3, 1: *ad avertendas suspiciones cenam utrique exquisitissimae comitatis dedit*). Fu, inoltre, sempre Otone ad accogliere Poppea in casa sua, dopo il divorzio di quest'ultima da Crispino, con la scusa di un matrimonio simulato, finendo tuttavia per innamorarsene al punto da non tollerare più neppure Nerone come rivale d'amore (Otho 3, 1: *item Poppaeam Sabinam tunc ad huc amicam eius, nuptiarum specie recepit nec corrupuisse contentus adeo dilexit, ut ne rivalem quidem Neronem aequo tulerit animo*).

Subito dopo Svetonio, nel paragrafo successivo, ci offre anche il resoconto delle reazioni di Otone ai tentativi di Nerone di riprendersi Poppea. Agli occhi dell'imperatore, l'amico era solo un fiduciario che, invece, tentava in ogni modo di tenere per sé il *depositum* affidato<sup>24</sup>, al punto non solo di scacciar via malamente tutti coloro che erano stati inviati dal principe per riprendersi la donna, ma addirittura, quando una volta Nerone in persona si presentò di fronte alla casa di Otone, di tenere lo stesso imperatore fuori dalla porta, mentre invano mescolava minacce e preghiere (Otho 3, 2: *creditur certe non modo missos ad arcessendam non recepisse, sed ipsum etiam exclusisse quondam pro foribus astantem miscentemque frustra minas et preces ac depositum reposcentem*).

Nerone, quindi, assume grottescamente i panni dell'*exclusus amator*, come ha di recente proposto Pauline Duchêne<sup>25</sup>, senza però entrare nel merito della sua ipotesi e rinunciando a una serrata analisi testuale che invece risulta proficua e interessante. Che l'imperatore assuma una simile funzione, lo suggerisce, peraltro, proprio il ricorso al verbo *exclusisse*, che qui Svetonio utilizza, a mio avviso, con voluta ambiguità tra l'accezione propria e quella con più evidente sfumatura erotica, propria del παρακλαυσίθυρον. La riprova sta nel fatto che tutta la pericope è intessuta di richiami lessicali, finora non messi adeguatamente alla luce dalla critica, soprattutto, ma non solo, alla III Satira del II libro di Orazio, in particolare proprio alla sezione in cui si fa riferimento alla follia dell'*exclusus amator* (vv. 259-262: *amator / exclusus qui distat, agit ubi secum, eat an non, / quo rediturus erat non arcessitus, et haeret / invisit foribus?*). Si notino tra i due passi queste consonanze: in Svetonio *exclusisse, arcessendam, foribus*, in Orazio *exclusus, arcessitus, foribus*. La memoria intertestuale delle *Satire* ha la funzione non solo di inquadrare il gesto di Nerone all'interno della topica del παρακλαυσίθυρον, con cui l'analogia è evidente, ma anche di rimarcare la dimensione di sconcertante follia provocata da una simile scena che contribuisce a determinare la *degradatio* del personaggio, e ovviamente di chi, come Otone e Poppea, funge da co-protagonista di una farsa del genere. E una tale caratterizzazione è resa ancora più plausibile dal fatto che, come è stato notato, i versi successivi della satira oraziana (vv. 262-271) costituiscono la trasposizione di una scena dell'*Ennuchus* terenziano (vv. 46-56), ovvero «il breve monologo di Fedria, *exclusus amator*»<sup>26</sup>, in cui il protagonista si trova arrovellato dal dubbio

<sup>24</sup> *Depositum* è un lessema chiave della vicenda, di schietta marca giuridica, come confermato dalla definizione di Ulpiano (*Dig.* 16, 3, 1: *depositum est quod custodiendum alicui datum est, dictum ex eo quod ponitur: praepositum enim de auget depositum*), probabilmente attestato già nelle fonti da cui i nostri autori hanno attinto, visto che, con minime variazioni, ricorre anche in Tacito (*Hist.* 1, 13, 3: *deposuerat*) e in Cassio Dione (61, 11, 2: ἔδοκε). Nel nostro contesto il valore giuridico del termine rimane perfettamente, come notato nel suo commento da D. SHOTTER (*Suetonius, The Lives of Galba, Otho, Vitellius*, Warminster 1993, p. 143), secondo cui «the latin, *depositum reposcere*, is a metaphor from propriety-dealing».

<sup>25</sup> P. DUCHÊNE, *Otho, Vitellius et la figure de Néron*, in *Neronia Electronica* 3, 2014, p. 74.

<sup>26</sup> Così M. LABATE nel suo commento a Orazio, *Satire*, Milano 1987<sup>3</sup>, p. 259, n. 82.

se ritornare dall'amata Taide, da lei mandato a chiamare dopo che, poco prima, non era stato fatto entrare in casa ed era anzi stato scacciato via malamente dalla donna. Si noti, non a caso, la comune presenza del verbo *excludere* (v. 49: *exclusit, revocat: redeam?*), che pone in rilievo, nel segno dell'esclusione forzata dall'abitazione della donna oggetto del desiderio e dell'invalidità della porta, la valenza erotica della scena e la sua natura squisitamente comica.

Nerone si muove, quindi, come il protagonista di una vera e propria messinscena, grottesca e degradante, che si realizza nel solco dell'antica e consolidata "grammatica" del παρακλαυσίθυρον, la cui topica viene seguita con estrema fedeltà, ad eccezione di un dettaglio significativo – è Otone, non Poppea ad allontanare Nerone – su cui torneremo più avanti per comprenderne le motivazioni. Le *fores*, davanti alle quali si realizza l'azione, segnano il *limes* scenico tra lo spazio esterno, dove agisce concretamente ed emotivamente l'imperatore, e l'interno della *domus*, in cui Poppea è protetta dalle intemperanze violente del suo innamorato grazie all'intervento del suo pseudo-marito, trasformatosi da ruffiano compiacente del *princeps* in suo rivale d'amore. Non mancano, inoltre, secondo copione, di fronte alla porta spietatamente chiusa, minacce e suppliche che, pur mescolandosi insieme in un contrasto di urla e di pianto, non sortiscono effetto e anzi contribuiscono in maniera inesorabile alla *degradatio* di Nerone, che da un simile contesto emerge più simile a un *histrion* che a un imperatore. La scena, a conferma della topicità del motivo, trova un interessante parallelo nella IV elegia del II libro di Tibullo: anche qui la *ianua* è testimone dei pianti e delle risse degli spasimanti che non sono accolti in casa dalle avide donne. Queste ultime tengono, infatti, lontani, e si noti la comune presenza di *excludere* con valenza erotica (v. 39), quanti sono a corto di denaro (vv. 37-40: *hinc fletus rixaeque sonant; haec denique causa / fecit ut infamis hic deus esset Amor. / At tibi, quae pretio victos excludis amantes, / eripiant partas ventus et ignis opes*)<sup>27</sup>.

Ma in Svetonio il motivo perde ogni possibile connotazione elegiaca per assumere, invece, il segno marcato del comico, come si ricava da un ulteriore elemento lessicale anch'esso finora poco valorizzato. La descrizione di Nerone posto saldamente ritto davanti alla porta è resa con *pro foribus astantem*, una *iunctura* meramente descrittiva, ma che trova un ampio ventaglio di paralleli nella commedia plautina in contesti analoghi, come attestato da *Bacch.* 451: *quem astantem video ante ostium?*, variato in *ante portam* sempre in *Bacch.* 978 e in *Truc.* 175 o in *ante aedis* in *Men.* 632-633; è un dettaglio relativamente significativo rispetto a quanto rilevato in precedenza, ma ugualmente utile per avere la conferma che, nella costruzione della scena, Svetonio ha tenuto presente, anche nella selezione della fraseologia, soprattutto riferimenti comici<sup>28</sup>, per rimarcare, mediante una sottile tramatura intertestuale che penetra abilmente nel tessuto espressivo, il realismo degradante del contesto.

<sup>27</sup> Come notato da F. DELLA CORTE (*Tibullo, Le elegie*, Milano 2014<sup>7</sup>, p. 265), a commento di *fletus rixaeque*, «i pianti sono quelli degli *exclusi amatores*; le *rixae* sono le conseguenze degli alterchi provocati da Amore».

<sup>28</sup> Nell'ambito del teatro plautino il παρακλαυσίθυρον è ampiamente attestato: anzi, Plauto dimostra di saperne variare in modo originale e creativo le regole e le funzioni, il che emerge, ad esempio, nella scena iniziale del *Curculio*, come ben argomentato da S. FRANGOULIDIS, *Transformations of paraclausithyron in Plautus' Curculio*, in TH.D. PAPANGHELIS, S.J. HARRISON, S. FRANGOULIDIS (eds.), *Generic interfaces in Latin literature. Encounters, Interactions and Transformations*, Berlin-Boston 2013, pp. 267-281.

In questa direzione si aggiunga, inoltre, un ulteriore tassello, ricavabile dal prosieguo del testo. Il nostro autore, in apparenza, sembra limitarsi a raccontare la *nuda veritas* dei fatti, evitando qualsiasi commento diretto e affidando semmai al lettore il compito di valutare sul piano morale quanto raccontato. Subito dopo, una volta ricordato che il matrimonio con Otone venne sciolto e quest'ultimo inviato in Lusitania col pretesto del governatorato di quella remota provincia, Svetonio, sempre a 3, 2, scrive: *id satis visum, ne poena acrior mimum omnem divulgaret, qui tamen sic quoque hoc disticho enotuit:*

*Cur Otho mentito sit, quaeritis, exul honore?  
Uxoris moechus coeperat esse suae.*

Tutto ruota intorno a *mimum*, qui ovviamente utilizzato con valenza metaforica per porre in evidenza la farsa messa finora in atto e che ha trovato la sua conclusione nel *promoveatur ut amoveatur* di Otone. Il lessema, stando alle attestazioni rubricate nel *Thesaurus Linguae Latinae*<sup>29</sup>, è utilizzato con valore traslato a partire dall'età imperiale col significato di "farsa", "messinscena": la prima testimonianza sarebbe ascrivibile a Seneca Padre (*Contr.* 1, 5, 2: *quam bene mimum egi*), ma è interessante notare come in Svetonio siano presenti ben quattro occorrenze (oltre al passo in esame, anche in *Aug.* 99, 1; *Tib.* 24, 1, pur con qualche dubbio di tradizione manoscritta in entrambi i casi; *Cal.* 45, 2). Nel nostro caso, più che negli altri dove la metafora ha un utilizzo più tradizionale<sup>30</sup>, *mimus*, a mio giudizio, pone in dialogo, con maggiore pertinenza e icasticità, il valore traslato con quello proprio, a conferma ulteriore della declinazione prettamente comica con cui Svetonio caratterizza la narrazione. La tensione semantica che si viene a creare gli permette, inoltre, di riverberare il suo giudizio coinvolgendo di fatto il lettore nella sua prospettiva interpretativa e morale: Nerone, proprio come un *mimus*, ha involgarito la sua *dignitas* imperiale comportandosi da istrione alla stregua di un *exclusus amator* della tradizione comica.

*Parricida matris et uxoris, auriga et histrio et incendiarius.* Questa è la terribile sequenza di accuse che, secondo quanto racconta Tacito (*Ann.* 15, 67, 2), mosse a Nerone, prima di essere ucciso per aver aderito alla congiura pisoniana del 65 d.C., il tribuno Subrio Flavo. Non stupisce la qualifica di *histrio* che viene pronunciata con evidente disprezzo<sup>31</sup>: le fonti, in particolare Svetonio e Tacito, abbondano di dettagli sulle pub-

<sup>29</sup> *Tb.l.L.* s.v. *mimus*.

<sup>30</sup> Nel caso della *Vita di Augusto* si tratta della celebre frase di congedo di Augusto che, a quanti gli stavano accanto prima della morte, chiese se, a loro avviso, avesse ben recitato il *mimum vitae* (che è correzione al posto del tradito *minimum* dei codici). Per quanto, invece, riguarda la biografia tiberiana, se accettiamo la correzione di Gronovius *mimo* al posto di *animo*, il riferimento è relativo all'*impudentissimo mimo* realizzato dall'imperatore davanti al Senato per fingere la sua riluttanza ad accettare il principato. Infine, nella *Vita di Caligola*, il lessema è usato per raccontare una messinscena realizzata dall'imperatore che fece uscire degli ostaggi da un *letterarius ludus* per poi inseguirli con la cavalleria e catturarli come fuggiaschi. Si tratta, in ogni caso, di una valenza non sovrapponibile a quella utilizzata nel nostro passo dove, invece, il valore metaforico si sostanzia della realtà della farsa raccontata poco prima.

<sup>31</sup> Il valore spregiativo che Tacito, attraverso le parole del tribuno, riserva a *histrio* è stato ben rimarcato da A.J. WOODMAN, *Tacitus Reviewed*, Oxford 1998, p. 214, il quale, analizzando il medesimo episodio nella versione fornita da Cassio Dione (62, 24, 2), ha rilevato come nel testo greco manchino le accuse all'imperatore di essere un assassino dei genitori e un incendiario e soprattutto ha finemente notato che, proprio al fine di

bliche esibizioni dell'imperatore in veste di citaredo, a iniziare dai *Iuvenalia* del 59 d.C.<sup>32</sup>, un anno non casuale poiché coincise con l'assassinio della madre Agrippina che era il principale ostacolo alla relazione tra Nerone e Poppea. La *performance* del *princeps* suscitò la disapprovazione di una non piccola parte dell'*establishment* romano, soprattutto quella maggiormente legata alle regole austere del *mos maiorum*, di cui le fonti superstiti sono in larga parte espressione. Tuttavia diede anche la stura a gare di imitazione tra molti esponenti dei principali ordini sociali, come annota con tono moralistico ancora una volta Tacito, secondo il quale né la nobiltà di natali né l'età e neppure l'aver ricoperto cariche di rilievo furono di ostacolo alla pratica dell'arte istrionessa, che comportava la recitazione e il canto tanto in greco quanto in latino fino alle modalità giudicate meno virili (*Ann.* 14, 15, 1: *non nobilitas cuiquam, non aetas aut acti honores impedimento, quo minus Graeci Latine histrionis artem exercebant usque ad gestus modosque haud viriles*). Gli studi recenti, tuttavia, hanno mutato di parecchio la prospettiva e hanno evidenziato come il gusto per l'arte della recitazione anche pubblica risultasse ampiamente condiviso dalla maggior parte della *nobilitas* e non fosse, per così dire, in esclusiva del solo Nerone: per ricorrere all'efficace sintesi di Edward Champlin, «l'atteggiamento dell'aristocrazia verso l'esibizione artistica, malgrado la condanna delle nostre fonti, non era affatto di semplice repulsione. Nerone poteva contare su una notevole simpatia tra le classi dirigenti»<sup>33</sup>. Ci troviamo tuttavia di fronte a tipologie di spettacolo profondamente diverse: lo stesso Trasea Peto, simbolo austero dell'opposizione all'imperatore, aveva cantato in costume tragico nei giochi della sua Padova istituiti da Antenore, come ricorda lo stesso Tacito che ci riporta senza commento questa notizia<sup>34</sup>, ma siamo ovviamente agli antipodi rispetto alla scena invereconda che Nerone, di fatto, si trova a interpretare davanti alla casa di Otone.

Svetonio, al quale si deve la celeberrima auto-definizione di Nerone quale *artifex*, che avrebbe pronunciato poco prima della morte (*Ner.* 49, 1)<sup>35</sup>, vuole in ogni caso dimostrare che la dimensione, per così dire, "spettacolare" è connaturata all'indole dell'imperatore, anche nelle sue manifestazioni più basse e volgari. La scenetta del *παρακλαυσίθυρον* ne porta ulteriore testimonianza, a conferma che la *degradatio* morale dell'imperatore, per quanto ancora confinata alla sfera privata e non esibita in

accentuare il tratto denigratorio nei confronti di Nerone, Tacito abbia usato *histrionis*, con evidente e intenzionale connotazione negativa, mentre Cassio Dione ricorre al più "tecnico" e neutro *κίθαροδός*. Sulla stessa linea esegetica si muove anche R. ASH in *Tacitus, Annals Book XV*, Cambridge 2018, p. 294.

<sup>32</sup> Sui *Iuvenalia* si veda il recente E. JEWELL, *Fashioning an imperial aetas: Nero's portrait, the depositio barbae, and the Iuvenalia*, in F. DE ANGELIS (ed.), *Emperors in Images, Architecture, and Ritual: Augustus to Fausta. Selected Papers on Ancient Art and Architecture*, vol. 5, Boston 2020, pp. 17-40.

<sup>33</sup> E. CHAMPLIN, *Nerone*, Roma-Bari 2008, p. 57.

<sup>34</sup> *Ann.* 16, 21, 1, con la *vexata quaestio* testuale se i *ludi* in cui Trasea Peto si esibì erano *cetasti*, secondo la lezione del *Codex Medicus*, oppure *cetarii*, secondo la correzione di Nipperdey basata su una voce di Carisio, che potrebbe richiamare la pesca di grossi pesci nelle zone litoranee di Padova (per una completa discussione, anche bibliografica, si rimanda a FRATANUONO, *ed. cit.*, pp. 115-116, che propende nettamente per la lezione tràdita). Pure in questo caso abbiamo la versione di Cassio Dione (62, 26, 4), il quale però parla di un'esibizione durante una festa che, secondo un'antica usanza, si teneva ogni trent'anni. Sulle relazioni tra il senatore e Nerone, ancora valido A. DE VIVO, *Dissenso e astensione. Trasea Peto negli Annali di Tacito*, in *Vichiana* 9, 1980, pp. 79-98.

<sup>35</sup> Per una dettagliata analisi di questa celebre frase si rimanda a G. SOMMARIVA, *Morire come un artifex: ancora sulle ultime parole di Nerone presso Svetonio (Nero 49)*, in G. SOMMARIVA (a cura di), *Amicitiae munus. Miscellanea di studi in memoria di Paola Sgrilli*, La Spezia 2006, pp. 221-239.



pubblico, si rivela in realtà prima del “fatidico” 59, anno, come si è detto, dell’esordio ufficiale del principe sulle scene.

Può essere ora utile confrontare il racconto svetoniano con quanto scrive, invece, Plutarco nella *Vita di Galba* (19, 5: καὶ γὰρ ἀποκλείσαι τὸν Νέρωνα λέγεται μὴ παρόντος τοῦ Ὀθωνος). La narrazione del biografo greco è molto più succinta: mancano, infatti, i dettagli più emblematici e caratteristici del παρακλαυσίθυρον, come la collocazione dell’imperatore davanti alla porta tra minacce e suppliche e la menzione esplicita della porta stessa che, solo vagamente allusa dal verbo ἀποκλείω, perde così la centralità nello spazio della scena che aveva nel testo latino. Abbiamo, in ogni caso, la conferma che Nerone venne tenuto fuori dalla casa di Otone, che era peraltro assente: questa volta però ad agire era proprio Poppea, maggiormente in linea, come detto, con la tradizione che vedeva l’amator di norma exclusus dalla donna oggetto del desiderio<sup>36</sup>.

È forse più plausibile ipotizzare che le cose siano andate realmente nel modo in cui le racconta Plutarco: del resto già Tacito, nella versione isolata degli *Annales*, aveva fatto menzione, come visto, delle ritrosie di Poppea, vere o simulate che fossero, il che lascia supporre che questo sia l’elemento a monte della vicenda. Non è da escludere che Svetonio dipenda sul punto da una fonte perduta, marcatamente ostile a Otone, visto che l’episodio rientra nella sua biografia<sup>37</sup>, oltre che ovviamente a Nerone<sup>38</sup>. Tuttavia il fatto che Tacito nelle *Historiae* non ne faccia menzione, lascia aperta l’ipotesi che l’intera scena sia stata costruita da Svetonio o, per lo meno, da lui rivisitata sul fondamento letterario del παρακλαυσίθυρον. Sostituire, in particolare, Poppea con Otone nella tenzone con l’imperatore costituisce un *lusus* parodistico che accomuna due imperatori nella lotta per la medesima donna per di più a ruoli invertiti: Nerone è l’amante che vorrebbe diventare il marito di colei che ora è la moglie di Otone dopo esserne stata l’amante, in una sorta di doppio “funzionale” la cui matrice ricorda, pure in questo caso, la commedia soprattutto plautina.

Svetonio costruisce, quindi, una scenetta farsesca che attinge molto materiale di repertorio non solo, come logico, dalla retorica tipologica del παρακλαυσίθυρον, ma, più in generale anche dalla tradizione della commedia. Ma il lato opposto della medaglia, che il biografo vuole far emergere dalle righe del testo anche grazie a queste sofisticate tramature letterarie, è la doppia degradazione di Otone e di Nerone a istrioni scadenti di un *mimus* basso e volgare, agli antipodi da qualsiasi narrazione sublime, cosa che invece accadrà alla morte di Poppea con la sua ritrovata, seppur frammentaria, *Apoteosi*. Non è da escludere, come è stato sostenuto in modo persuasivo<sup>39</sup>, che ciò si presti all’intenzione di rimarcare lo stretto legame tra i due che non si esaurì con questa grottesca vi-

<sup>36</sup> Non offrono nessun commento R. FLACELIÈRE ed É. CHAMBRY nella loro edizione della biografia plutarchea (*Plutarque, Vies: Artaxercès-Aratos-Galba-Othon*, Paris 1979), se non ricordare a p. 172, n. 1, il parallelo con Svetonio, ma senza notare la differenza tra i due testi su chi teneva effettivamente Nerone fuori dalla porta.

<sup>37</sup> Mi pare poco probabile quanto affermato da Y. SHOCHAT, *Tacitus’ Attitude to Otho*, in *Latomus* 40, 1981, pp. 365-377, secondo cui era rintracciabile una linea favorevole a Otone nelle *Historiae* tacitane e anche in qualche riferimento di Svetonio, menzionando in particolare proprio il passo in esame, ad esempio a p. 366 in cui, forse con tono troppo romantico, scrive: «he opposed the emperor for the sake of his belve and endangered his life for her».

<sup>38</sup> Nota opportunamente DEVILLERS, *art. cit.*, p. 329, che nelle versione elaborate sotto Nerone, che quindi lo vedevano come esclusivo protagonista, «le personaggi d’Othon devait être marginal».

<sup>39</sup> DUCHÈNE, *art. cit.*, pp. 71-72.

cenda, ma continuò anche in seguito, addirittura quando Otone prese, seppur per breve tempo, il potere, dopo aver eliminato Galba nel gennaio del 69 d.C. Fu lui, ad esempio, a voler premettere il nome di “Nerone” negli atti ufficiali e nelle prime epistole ad alcuni governatori delle province<sup>40</sup>, forse nel tentativo di guadagnare il favore della plebe che ebbe sempre caro il ricordo dell’ultimo imperatore giulio-claudio anche dopo la sua fine e cercare, in questo modo, di puntellare il suo impero, già minacciato dalle rivolte di Vitellio e di Vespasiano. Tra i pochi atti del governo di Otone a Roma ci fu anche il ripristino, tramite senato consulto, delle statue di Poppea che erano state abbattute pochi mesi prima, con ogni probabilità all’ingresso di Galba. Forse pure questa mossa rientrava nella sua strategia propagandistica, visto che, come ci informa Tacito, aveva il progetto, in linea con quanto detto prima, di celebrare la memoria di Nerone proprio per accaparrarsi il favore della plebe (*Hist.* 1, 78, 2: *ne tum quidem immemor amorum statuas Poppaeae per senatus consultum reposuit; creditus est etiam de celebranda Neronis memoria agitavisse spe volgum alliciendi*). Non lo possiamo escludere, ma ci piace, un po’ romanticamente, pensare che, appunto in nome dell’antico e mai dimenticato amore, quest’atto di Otone rappresentasse l’ultimo pegno verso la donna per la quale, stando alla nostra narrazione svetoniana, aveva osato ridurre Nerone alla condizione di *exclusus amator*.

#### ABSTRACT

Quest’articolo analizza un passo della *Vita di Otone* di Svetonio (3, 2), in cui Nerone viene raffigurato nei panni farseschi e degradati di un *exclusus amator*. Sono stati rintracciati evidenti riferimenti alla tradizione della commedia oltre che alla retorica del παρακλαυσίθυρον. Svetonio, come peraltro le altre fonti (a iniziare da Tacito), intende in questo modo letterariamente sofisticato accentuare intenzionalmente le caratteristiche più volgari di Nerone e di Otone.

This article analyzes a passage from the *Life of Otho* by Suetonius (3, 2), in which Nero is portrayed in the farcical and degraded role of an *exclusus amator*. Evident references to the comedy tradition, as well as to the rhetoric of παρακλαυσίθυρον, have been found in the text. Suetonius, like other sources (starting with Tacitus), in this literally sophisticated way means to intentionally accentuate the more vulgar characteristics of Nero and Otho.

KEYWORDS: Svetonius; Tacitus; Nero; Otho; Poppaea; *exclusus amator*.

Sergio Audano

Centro di Studi sulla Fortuna dell’Antico “Emanuele Narducci” – Sestri Levante  
sergioaudano70@gmail.com

<sup>40</sup> Così ad esempio, testimonia Svetonio (*Otho* 7, 2), il quale scrive che avrebbe aggiunto il cognome Nerone *diplomatibus primisque epistulis suis ad quosdam provinciarum praesides* (si veda SHOTTER, *comm. cit.*, pp. 148-149). Plutarco, nella *Vita di Otone* (3, 2), riporta la notizia della testimonianza di Cluvio Rufo, una delle fonti per noi perdute, secondo cui il nome Nerone sarebbe stato aggiunto ad alcuni διπλώματα inviati in Iberia, ma il malcontento provocato avrebbe dissuaso Otone da questa pratica. Tacito (*Hist.* 1, 78, 2) si limita, invece, a dire che Otone *in suspensio tenuit* le acclamazioni di popolo e soldati quale Nerone Otone, così come l’esibizione pubblica delle *imagines* del suo controverso predecessore: secondo RAVENNA, *comm. cit.*, p. 1062 «il motivo dell’*imitatio Neronis* ritorna come un possibile mezzo per allettare le masse, perché sia il popolo più modesto sia i soldati ne avevano nostalgia, ciascuno con proprie aspettative».

IL CARME DI ENNODIO PER EUGENETE (1, 2 = 213 VOGEL):  
QUESTIONI DI INQUADRAMENTO E INTERPRETAZIONE

Fra i destinatari del cospicuo epistolario di Ennodio spiccano particolarmente il grammatico Deuterio e l'alto funzionario Eugenete, i quali vengono a trovarsi poi collegati in un suo singolare componimento poetico, databile al 506<sup>1</sup>, che, nella sistemazione tipologica di Sirmond<sup>2</sup>, seguito poi da Hartel<sup>3</sup>, viene indicato come *carmen* 1, 2, mentre nella successiva edizione di Vogel<sup>4</sup> è contrassegnato con il n. 213<sup>5</sup>. Si tratta di un carme problematico e relativamente poco studiato: non mi risulta che ne sia stata finora approntata una traduzione italiana, se si esclude quella ottocentesca, parziale e piuttosto libera, di Magani<sup>6</sup>. Eppure Polara, in un suo noto articolo sui distici ennodiani, lo segnala come uno dei carmi più interessanti<sup>7</sup>, cosa che costituisce un ulteriore invito ad analizzarlo e a tentarne un'interpretazione.

Ai fini di una corretta esegesi del carme occorre in primo luogo ricordare brevemente chi siano Deuterio ed Eugenete, e in che cosa consista la loro importanza per Ennodio.

<sup>1</sup> J.R. MARTINDALE, *The Prosopography of the Late Roman Empire*, vol. II. A.D. 395-527, Cambridge 1980, pp. 356 e 415-416.

<sup>2</sup> *Magni Felicis Ennodii episcopi Ticinensis Opera* Iac. SIRMONDVS Soc. Iesu presb. in ordinem digesta, multisque locis aucta emendavit, ac notis illustravit, Parisiis 1611.

<sup>3</sup> *Magni Felicis Ennodii Opera omnia* recensuit et commentario critico instruit G. HARTEL, in «Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum» 6, Vindobonae 1882.

<sup>4</sup> *Magni Felicis Ennodii Opera omnia* recensuit F. VOGEL, in «Monumenta Germaniae Historica. Auctores Antiquissimi» 7, Berolini 1885.

<sup>5</sup> Com'è noto, Vogel ha rinunciato alla sistemazione tipologica seguita dai suoi due ricordati predecessori, preferendo presentare il *corpus* di Ennodio secondo la successione proposta per i singoli componimenti dai manoscritti (vd. anche oltre, n. 86). Per brevità, e per rendere la lettura più scorrevole, il testo in esame verrà citato nell'articolo secondo il criterio qui esemplificato: *carm.* 1, 2, 213 V (in cui alla designazione tipologica del componimento – il n. 2 del primo libro dei carmi – segue l'indicazione della sua numerazione nell'edizione Vogel, non preceduta dal simbolo =); analogamente si procederà per le altre opere ennodiane: gli eventuali numeri dopo la sigla V indicano, per le opere ennodiane in poesia, i versi a cui si faccia riferimento; per le prose i paragrafi dell'edizione di Vogel.

<sup>6</sup> F. MAGANI, *Ennodio*, 3 voll., Pavia 1886, vol. I, p. 155 (vv. 9-20) e vol. III, pp. 390-391 (vv. 23-32). Per una traduzione in spagnolo vd. invece *Ennodio, Poemas, Epístolas*, introducción, traducción y notas de A. LÓPEZ KINDLER, Madrid 2012, che cito dall'edizione Kindle, riportandone di conseguenza non le pagine ma le posizioni (841-865 per la traduzione – senza testo a fronte –, preceduta, alle posizioni 835-840, da un «Resumen», e 1765-1781 per le relative note).

<sup>7</sup> G. POLARA, *I distici di Ennodio*, in G. CATANZARO, F. SANTUCCI (a cura di), *La poesia cristiana latina in distici elegiaci*. Atti del Convegno internazionale (Assisi, 20-22 marzo 1992), Assisi 1993, pp. 217-239: pp. 237-239.

Deuterio, indicato come *vir spectabilis* nel titolo di questo carme e della *Dictio* 8, 69 V<sup>8</sup>, era un maestro di grammatica e, quasi sicuramente, anche di retorica<sup>9</sup>, a Milano, dove ebbe fra i suoi allievi Lupicino (*dictio* 8) e Partenio (*dictio* 10, 94 V), entrambi nipoti di Ennodio (che ne era stato forse anche lui discepolo), e, fra gli altri, Aratore (*dictio* 9, 85 V), pupillo di Ennodio. In queste e altre *dictiones* ricorrono più volte parole di elogio per Deuterio, apostrofato e definito *doctissime hominum* (8, 5), *doctor optimus* (8, 12), *venerabilis magister* (8, 13 cui va quasi sicuramente affiancato 9, 5). È con ogni probabilità a lui che, fra altre lodi, si riferiscono le espressioni *doctorum optime*, (*dict.* 7, 3 V, 3), *optime magister* (*dict.* 10, 94 V, 4), *doctor venerabilis* (*dict.* 11, 124 V, 7 e 13, 401 V, 9). Analogamente, nell'*ep.* 1, 19, 24 V, 2, Ennodio si rivolge a lui con le parole *doctor optime*. A Deuterio, infine, Ennodio indirizza due epigrammi<sup>10</sup>. Secondo Barnish, Deuterio fu probabilmente responsabile di un *revival* della cultura, forse su impulso di Teoderico, dopo le devastazioni delle guerre combattute fra 489 e 493, e molti giovani milanesi della sua scuola sarebbero poi stati avviati a brillanti carriere in Roma con l'appoggio di raccomandazioni di Ennodio<sup>11</sup>. Dall'*ep.* 1, 19 si apprendono altre due notizie che torneranno utili nel prosieguo di questo studio. La prima è che Deuterio fu anche poeta, sebbene Giovanni precisi in merito che i suoi versi non devono aver probabilmente conosciuto una vera e propria circolazione, se non in una cerchia ristretta, in quanto non sono segnalati da nessun altro testimone<sup>12</sup>. Il secondo importante dettaglio è che Deuterio era affetto da una malattia agli occhi, in relazione alla quale Ennodio sviluppa nella lettera vari giochi sul motivo della luce e della luminosità.

<sup>8</sup> *Praefatio dicta Lupicino quando in auditorio traditus est Deuterio v. c.*, dove però le parole da *quando* in avanti sono attestate solo nel più antico dei manoscritti, il codex Bruxellensis (s. IX), che a rigore legge il nome nella forma *Deutericium* (*Deuterio v. c.* è correzione di Sirmond, cit.): vd. R.A. KASTER, *Guardians of Language. The Grammarian and Society in Late Antiquity*, Berkeley 1997, pp. 268-269.

<sup>9</sup> La questione è ampiamente discussa da KASTER, *Guardians*, cit., pp. 268-269, secondo il quale Deuterio insegnò a Milano quando Ennodio vi era diacono, all'incirca fra il 496 e il 513, e i componimenti ennodiani che con certezza o probabilità si riferiscono a lui daterebbero dalla primavera 503 alla metà del 506, con l'eccezione della *Dictio* 13, che forse ancora a lui si richiama, e che andrebbe collocata a inizio 512; per la cronologia delle opere ennodiane lo studioso si fonda sul classico J. SUNDWALL, *Abhandlungen zur Geschichte des ausgehenden Römertums*, Helsingfors 1919, pp. 72 ss. Oltre a Kaster, a cui si deve la più ricca voce prosopografica su Deuterio, vd. anche W. KROLL, s.v. *Deuterius* 2, in *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Supplementband III, Stuttgart 1918, col. 334; MARTINDALE, *The Prosopography*, cit., pp. 356-357, s. v. *Deuterius* 3; MAGANI, *Ennodio*, cit., vol. I, pp. 163-165.

<sup>10</sup> Si tratta di *car.* 2, 90 (in 208 V) e 2, 104, 234 V: vd. ora D. DI RIENZO, *Gli Epigrammi di Magno Felice Ennodio*, con una prefazione di A.V. Nazzaro, Napoli 2005, pp. 214-217. Tornerò su questi componimenti più avanti, nell'analisi dei vv. 1-4 del nostro carme.

<sup>11</sup> S.J.B. BARNISH, *Liberty and Advocacy in Ennodius of Pavia. The Significance of Rhetorical Education in Late Antique Italy*, in P. DEFOSSÉ (éd.), *Hommages à Carl Déroux*, tome V, Bruxelles 2003, pp. 20-28: p. 20.

<sup>12</sup> *Ennode de Pavie, Lettres*, tome I, livres I et II, texte établi, traduit et commenté par S. GIOANNI, Paris 2006, pp. 138-139, n. 1. GIOANNI, pp. CXLVI-CXLVIII, ricorda che la cronologia delle opere di Ennodio è soggetta a grande incertezza («il faut bien reconnaître que la datation de la plupart des textes se révèle impossible»: p. CXLVI; cfr. oltre, n. 86), e non offre alcuna datazione per la lettera in questione, che è stata altrove fatta risalire alla primavera 503 (MARTINDALE, *The Prosopography*, cit., p. 356).

Quanto a Eugenete<sup>13</sup>, che, nel titolo del carme 1, 2 e nelle intestazioni di due delle dieci lettere che di Ennodio conserviamo a lui indirizzate<sup>14</sup>, figura come *vir illustris*, fu *quaestor palatii* di Teoderico nel 506 e uscì di carica prima della fine dell'anno. Nel 507 divenne *magister officiorum*<sup>15</sup>. I suoi interessi letterari e la sua abilità oratoria, oltre che dal nostro componimento, sono attestati sia da altre missive di Ennodio (*ep.* 4, 26, 159 V; 4, 32, 170 V e 5, 27, 255 V), il quale nelle ultime due gli rimprovera rispettivamente il fatto di non scrivere e di rispondere con troppa lentezza, sia da Cassiodoro (*Variae* 1, 12 e 13, e 8, 19), al quale si deve la notizia che Eugenete fu anche un avvocato di successo (1, 12).

Rimane da chiarire quale sia in questo carme il ruolo di Deuterio ed Eugenete rispetto a Ennodio e, di conseguenza, il fine ultimo di questo componimento.

Nel suo già ricordato e fondamentale articolo, Polara sostiene che Ennodio stia facendo dei complimenti a Eugenete e gli stia chiedendo un *hortulus* per sé; lo studioso ha evidentemente inteso che Deuterio dovrebbe agire come una sorta di intermediario per Ennodio<sup>16</sup>. Mentre nella sua importante monografia, S.A.H. Kennell ritiene, di passaggio, che qui Ennodio stia celebrando Deuterio e non Eugenete<sup>17</sup>, più di recente ha assunto maggiore rilievo una differente prospettiva, secondo la quale Ennodio starebbe invece scrivendo per conto di Deuterio. *La persona loquens* che nel carme chiede l'*hortulus* sarebbe dunque Deuterio e non Ennodio. Si tratta in realtà di una lettura già affacciata in passato da Magani: a suo avviso le parole della nostra *dictio* andrebbero lette come i complimenti e le richieste di Deuterio stesso al nobile Eugenete; Ennodio avrebbe fatto solo da portavoce, mettendo in versi la petizione diretta a ottenere un ritaglio di giardino utile a integrare il piccolo terreno già in possesso del grammatico<sup>18</sup>.

Secondo una simile impostazione, il titolo sarebbe da tradurre: *Discorso consegnato al grammatico Deuterio vir spectabilis, in modo che sia poi mandato a suo personale nome a Eugenete, vir inlustris*. Questa sposizione, che si trova brevemente enunciata anche nelle classiche letterature di Schanz-Hosius-Krüger<sup>19</sup> e Teuffel<sup>20</sup>, è stata riaffermata con

<sup>13</sup> Si segue qui l'italianizzazione di Polara in «Eugenete». Non si conservano attestazioni al nominativo, che può essere *Eugenēs* o *Eugenetes*: vd. MARTINDALE, *The Prosopography*, cit., p. 414.

<sup>14</sup> Precisamente le *ep.* 4, 26, 159 V, e 4, 30, 167 V; elenco delle dieci lettere (di cui la 1, 25, 32 V congiuntamente indirizzata a lui e a Olibrio, con ogni probabilità suo fratello: vd. oltre, n. 49 e contesto) in VOGEL, *Ennodii Opera*, cit., p. 328 e – con singole proposte di datazione – in MARTINDALE, *The Prosopography*, cit., pp. 415-416.

<sup>15</sup> MARTINDALE, *The Prosopography*, cit., pp. 414-415.

<sup>16</sup> POLARA, *I distici di Ennodio*, cit., pp. 237-239.

<sup>17</sup> S.A.H. KENNEL, *Magnus Felix Ennodius. A Gentleman of the Church*, Ann Arbor 2000, pp. 122-123: pregevole la sua sottolineatura secondo cui questa *dictio* in versi «fuses traditional and Christian imagery», menzionando le Muse, le Camene e Febo accanto alla vittoria del Cristo sulla morte che incombeva sul celebrato (cfr. oltre, n. 56 e contesto).

<sup>18</sup> MAGANI, *Ennodio*, cit., vol. I, pp. 155 e 164, e vol. III, pp. 390-391.

<sup>19</sup> M. SCHANZ, *Geschichte der Römischen Literatur*, IV.2 *Die Literatur des fünften und sechsten Jahrhunderts*, von M. SCHANZ, C. HOSIUS und G. KRÜGER, München 1920, p. 145.

<sup>20</sup> W.S. TEUFFEL, *Geschichte der römischen Literatur*, sechste Auflage unter Mitwirkung von E. KLOSTERMANN, R. LEONHARD und P. WESSNER, neu bearbeitet von W. KRÖLL und F. SKUTSCH, dritter Band, *Die Literatur von 96 nach Chr. bis zum Ausgang des Altertums*, Leipzig-Berlin 1913, § 477, 5, pp. 473-474, che definisce *carm.* 1, 2 una lettera di richiesta, in versi, a nome di Deuterio («Poetischer Bettelbrief in seinen Namen»).

vigore da Schröder<sup>21</sup> e Urlacher-Becht<sup>22</sup>. Anche López Kindler vi si è allineato nella sua traduzione<sup>23</sup>. La Schröder fa inoltre presente che un aspetto poco valorizzato della produzione di Ennodio è che a volte scrisse ‘per altri’, quasi come una sorta di *ghostwriter*. Sarebbe proprio il caso di *carm.* 1, 2, un componimento (*dictio*) consegnato al collega grammatico Deuterio affinché egli possa mandarlo a proprio nome (*nomine ipsius*), con la richiesta in esso contenuta, a Eugenete.

Se le cose stanno così, viene naturalmente da chiedersi come mai Deuterio, di cui, come si è visto sopra, sappiamo che coltivava anche la poesia, non abbia provveduto in prima persona alla petizione in versi, e abbia preferito ricorrere all’aiuto di Ennodio. Non possiamo, naturalmente, disporre di alcuna risposta sufficientemente attendibile; può darsi, tuttavia, che un eventuale aggravarsi della malattia agli occhi che affliggeva il grammatico abbia potuto giocare nella vicenda un qualche ruolo.

Si procederà ora a un’analisi del carne sezione per sezione (il testo è quello di Vogel, che differisce dall’edizione di Hartel solo in cinque casi per la punteggiatura)<sup>24</sup>:

I. vv. 1-4: esordio

*Gaudia transcendunt vires, vox laeta superbit,  
ingeniū maciem prospera non metuunt.  
Dulcia temporibus famulantur fila secundis.  
Quod felix meruit, nobile carmen erit.*

Nonostante la gioia sia tale che le forze non le possono stare dietro, la voce in-superbisce per l’occasione e accetta la provocazione a comporre, senza più curarsi della pochezza dei mezzi a disposizione. Il canto meritato da un uomo felice non potrà che essere degno di fama. Sviluppando gli stessi concetti con cui ha esordito, Ennodio qui sembra voler dire, fra *topos modestiae* e consapevolezza del valore del proprio canto, che, anche se le sue forze sono mediocri, il carne che nasce dalla gioia e dalla celebrazione di un uomo così fortunato non potrà che risultare *nobile*, cioè tale da essere adeguatamente conosciuto e apprezzato.

La dimensione enfatica dell’intero componimento ben autorizza questo tipo di esordio. Ci si chiede tuttavia se tanta insistenza su una situazione felice dipenda dalla gioia di poter cantare un tema nobile, come sostenuto da Polara<sup>25</sup>, o non piuttosto

<sup>21</sup> B.-J. SCHRÖDER, *Bildung und Briefe im 6. Jabrbundert. Studien zum Mailänder Diakon Magnus Felix Ennodius*, Berlin-New York 2007, pp. 33-34. Su questa linea è anche il brevissimo cenno di V. ZARINI, che cito dalla traduzione italiana di un suo precedente contributo del 2013: *Appunti sulla poetica ennodiana: nuove declinazioni della silva nella latinità tardoantica*, in P.F. MORETTI, R. RICCI, C. TORRE (eds.), *Culture and Literature in Latin late Antiquity: Continuities and Discontinuities*, Turnhout 2015, pp. 111-127: p. 114.

<sup>22</sup> C. URLACHER-BECHT, *Ennode de Pavie, chantré officiel de l’Église de Milan*, Paris 2014, pp. 69-70.

<sup>23</sup> LÓPEZ KINDLER, *Ennodio, Poemas*, cit., n. 25, posizione 1766: «Como se deduce del texto, en esta composición, Ennodio pide a Eugeneto una parte de un huerto para Deuterio».

<sup>24</sup> Sulla costruzione del carne vd. anche le osservazioni di POLARA, *I distici di Ennodio*, cit., pp. 237-238. Per la precisione, rispetto alla citata edizione di Hartel, quella di Vogel inserisce virgola anziché due punti dopo *superbit* (v. 1); punto fermo anziché due punti dopo *secundis* (v. 3); punto esclamativo anziché punto fermo dopo *vale* (v. 12); due punti anziché punto fermo dopo *elicui* (v. 24); punto e virgola anziché due punti dopo *honorum* (v. 29); e una virgola dopo *pectine* al v. 33.

<sup>25</sup> POLARA, *I distici di Ennodio*, cit., p. 237.

dalla situazione proposta nei versi in cui, più avanti, Ennodio segnala che, a causa di una malattia, Eugenete era stato quasi reciso come un fiore, ma poi si è salvato. Alla luce del prosiegua del carme, sembrerebbe più probabile che si tratti di una manifestazione di gioia per la ripristinata salute di Eugenete.

Ennodianamente enigmatici rimangono i *fila* del v. 3, che Hartel presenta come metonimia per «sors, fatum», citando, oltre a questo verso, *carm.* 1, 8, 27 V, 36: *Oblitus linguae, quam mihi fila dabant*<sup>26</sup>. Sulla scorta di Hartel, López Kindler traduce: «Hilos propicios se ponen al servicio de tiempos felices»; e annota: «Alude a los hilos que tejen las Parcas, que determinan la vida del hombre»<sup>27</sup>. Hartel cita subito dopo anche *carm.* 2, 90, 208 V, 2. Quest'ultimo è un epigramma di otto esametri, inserito proprio in una *dictio* (la n. 24) legata all'insegnamento di Deuterio<sup>28</sup>; Ennodio vi si rivolge al maestro con queste parole (vv. 1-3):

*Imperii custos, vocali pollice cordas  
per numeros animans tibi fila loquentia carmen  
verberibus plectri, doctor, servire coegi.*

Ma nella sua traduzione commentata del c. 1, 8, 27 V, Vandone – in calce ai vv. 35-36 *quidquid Apollineo loquebamur pectine, cessi/ oblitus linguae, quam mihi fila dabant* –, chiosando *fila* specifica: «Hartel, p. 667 s. v. ritiene erroneamente che qui (come pure in *carm.* 1, 2 = 213V, 3: *dulcia temporibus famulantur fila secundis* e 2,90 = 208V, 2-3: *tibi fila loquentia carmen / verberibus plectri [...] servire coegi*) il vocabolo indichi i fili delle parche – quindi la *sors*, il *fatum* (“dimentico della lingua che la sorte mi concedeva”; per *fila* = *sors* cf. *ThLL* VI/1, 761, 3-32; 763, 54-65 e, in Ennodio, *epist.* 5, 7 = 219V, 2 *fila sororum / ultima* e *carm.* 2, 2 = 50V, 6: *fila legunt Parcae quae dederant miseris*, dove c'è un più sensato piuccheperfetto), mentre in realtà in tutte queste tre occorrenze si tratta delle corde della *lyra* (per *filum* = *fides* cf. *ThLL* VI/1, 762, 50-66): lo provano, nel nostro caso, sia la menzione dell'*Apollineum pecten* nell'esametro sia quelle *cordae* nel distico successivo dalla struttura speculare a questo»<sup>29</sup>. Di Rienzo, analogamente, interpreta i *fila* di 2, 90, 2 come «corde» e sviluppa interessanti paralleli fra quel carme a Deuterio e quest'altro, che pure coinvolge Deuterio<sup>30</sup>. Sebbene, come segnalato nella citazione appena riportata, altre occorrenze di *fila* in Ennodio riguardino i fili tessuti dalle Parche, mi sembra che nel nostro componimento il significato sia quello indicato da Vandone e Di Rienzo.

<sup>26</sup> HARTEL, *Ennodii Opera*, cit., p. 667, s.v. *fila*.

<sup>27</sup> LÓPEZ KINDLER, *Ennodio, Poemas*, cit., posizione 842 e n. 26 (alla posizione 1768).

<sup>28</sup> Vd. D. DI RIENZO, *Gli Epigrammi*, cit., pp. 214-215, con n. 397, che così traduce i tre versi: «Custode del potere, con melodioso pollice le corde/ di ritmi animando, per te i fili armoniosi di canto/ con i pizzichi del plectro, Maestro, ho costretto a obbedire».

<sup>29</sup> G. VANDONE, *Appunti su una poetica tardoantica: Ennodio, carm. 1,7-8 = 26-27 V*. Introduzione, traduzione e commento, Pisa 2004, pp. 156-157. Il distico successivo, 37-38, è *rustica per teneras errat mihi dextera cordas, / confringunt dulces barbara plectra modos*. Dei quattro versi, Vandone dà questa traduzione (p. 127): «Qualsiasi cosa noi dicevamo col plectro di Apollo, l'ho tralasciata, dimentico della lingua che la lira mi concedeva. Rustica tra flessibili corde vaga la mia destra, rozzi plettri infrangono dolci melodie».

<sup>30</sup> DI RIENZO, *Gli Epigrammi*, cit., p. 215 (vd. sopra, n. 28).

II. vv. 5-10: transizione

*Vox iusti quaestor, legum substantia, nobis* 5  
*ceu Phoebus mittet tympana plectra lyram.*  
*Docta Camenarum coeat pia turba sororum,*  
*offerat arguto pollice quod loquitur.*  
*Turgida fatidici vix possint pectora vatis*  
*virtutum species enumerare tuas.* 10

Sull'onda della gioia, sarà Eugenete stesso a fare da Febo ispiratore e a offrire materia del canto anche alle Camene. Ennodio avvia così il vero e proprio microparagone di Eugenete (vv. 5-18).

A divenire un Apollo per sostenere le scarse forze poetiche di Ennodio è quello stesso personaggio che con la sua *felicitas* renderà il carne degno di gloria (v. 4) e che ora si specifica come *vox* – sebbene si tratti di una *vox* che si è manifestata soprattutto nell'esercizio del diritto e nel campo della pubblica amministrazione, in quanto *vox iusti* e addirittura *legum substantia*<sup>31</sup>. López Kindler traduce *vox iusti quaestor, legum substantia* con «La voz que busca la justicia, el alma intérprete de las leyes»<sup>32</sup>. Difficilmente tuttavia il vocabolo *quaestor* andrà inteso senza chiamare direttamente in causa la vera e propria carica di *quaestor palatii* rivestita da Eugenete nel 506<sup>33</sup>.

Nel distico successivo si segnala l'espressione *arguto pollice*. A proposito del sopra citato *incipit* del *carm.* 2, 90 (e specificamente della *iunctura* al v. 1 *vocali pollice*) Di Rienzo scrive: «il traslato *vocalis pollex* è, come notava già Polara [*scil.* p. 228], uno dei preferiti di Ennodio, e ha il suo ascendente in Tibullo [*scil.* 2, 5, 3 *nunc te vocales impellere pollice chordas*], poeta che Ennodio ha presente in rare occasioni, ma sempre in contesti il cui livello di compenetrazione biografica e simbolica con la materia trattata è alto». Su *argutus*, con cui è definito il *pollex* nel nostro componimento, lo studioso aggiunge: «aggettivo che presuppone sempre a monte una connotazione poetologica nella scia del λεπτόν callimacheo-properziano»<sup>34</sup>.

Quanto a *fatidicus*, si tratta di un aggettivo che, naturalmente, spesso accompagna *vates* con riferimento a personaggi profetici: è il caso, per esempio, di Carmenta, *vatis fatidica*, in Verg. *Aen.* 8, 339-341, o di Tiresia, *fatidicus vates*, in Ovidio *met.* 3, 348<sup>35</sup>. Nel nostro passo si unisce a *vatis* nel senso di «poeta», ma il fatto stesso che si accenni a *turgida pectora* lascia pensare che Ennodio abbia voluto mantenere in stretta contiguità le due figure del poeta-cantore e del profeta ispirato. López Kindler intende quei *turgida pectora* in prospettiva metaforica e traduce «los versos floridos de un poeta, cantor de tu suerte»<sup>36</sup>. A mio giudizio Ennodio pensava precisamente a un poeta-

<sup>31</sup> Per quest'uso astratto di *substantia* nell'accezione di sintesi essenziale di un determinato ambito cfr. l'espressione ennodiana *substantia lucida veri* nell'epigramma per Teodoro citato poco oltre (contesto di nn. 38-40). In altra e più concreta accezione vd. il v. 1 del *De Boethio spatba cincto, carm.* 2, 132, 339 V, *Languescit rigidi tecum substantia ferri*.

<sup>32</sup> LÓPEZ KINDLER, *Ennodio, Poemas*, cit., posizione 844.

<sup>33</sup> Così anche MARTINDALE, *The Prosopography*, cit., p. 415. Vd. sopra, al contesto di nn. 13-14.

<sup>34</sup> DI RIENZO, *Gli Epigrammi*, cit., pp. 215-216.

<sup>35</sup> Per altre occorrenze vd. *ThLL* 6, 1, 343, 48-63.

<sup>36</sup> LÓPEZ KINDLER, *Ennodio, Poemas*, cit., posizione 847.



profeta posseduto dal dio, secondo il grande archetipo della Sibilla virgiliana: si notino le vistose tangenze del nostro passo con *sed pectus anhelum, / et rabie fera corda tument* (*Aen.* 6, 48-49). E questo dio non sarà, naturalmente, altri se non il *Phoebus-Eugenete* del v. 6. Per questo, l'aggettivo *fatidicus* presenta particolari difficoltà di traduzione, in quanto si mantiene probabilmente in una zona intermedia fra una qualifica generale del poeta come capace di attingere, tramite l'ispirazione, ad aspetti del futuro, e colui che – nella specifica circostanza – saprà cantare il destino legato al celebrato. In questa seconda direzione si muove la traduzione di López Kindler, che, come si è appena visto, rende la *iunctura* con «cantor de tu suerte». Magani traduceva: «il robusto petto d'un fatidico vate»<sup>37</sup>.

Ennodio presenta un'altra occorrenza di *fatidicus* nell'epigramma che – prima del monoverso dedicato a Lorenzo – chiude la serie dedicata ai vescovi di Milano, quello per Teodoro (*carm.* 2, 88, 206 V). Ai vv. 7-8 ne vengono così cantate le virtù profetiche: *fatidicus, semper tibi conscia corda futuri, / deprensus fluxit te reserante malum*. Colpisce peraltro riscontrare, pur nel quadro di motivi encomiastici di natura generica e topica, vari altri paralleli fra l'epigramma per Teodoro e il nostro *carm.* 1, 2, 213 V. L'*incipit* del carme per Teodoro, oltre a lodare il vescovo in termini di «duce sicura» per i suoi (cfr. quanto avviene anche per Eugenete ai vv. 12-14), lo celebra con un'allusione allo stesso verso dell'*Eneide* sotto riportato che troviamo imitato per Eugenete nel carme di cui ci stiamo occupando: al v. 1 dell'epigramma per Teodoro, *Tu lux certa tuis, spes tu fidissima rerum*, fa riscontro *carm.* 1, 2, 213 V, 11: *Tu decus Italiae, spes tu fidissima recti*. Inoltre il v. 3 dell'epigramma per Teodoro definisce il vescovo *substantia lucida veri*, mentre in *carm.* 1, 2, 213 V, 5, come si è appena visto, Eugenete viene definito *legum substantia*. E alla Roma... *celsa* di *carm.* 1, 2, 213 V, 13-14 fa infine riscontro la designazione dell'impero romano come *culmina mundi* al v. 9 dell'epigramma per Teodoro<sup>38</sup>.

### III. vv. 11-18: lodi di Eugenete

*Tu decus Italiae, spes tu fidissima recti,  
fax, tuba causarum, purpura nostra, vale!  
Luminibus locuples solem te Roma vocavit  
celsa, Quirinali suscipiens gremio.  
Eloquio lyncem, tu subdis voce leonem. 15  
Melle tuo serpens gutturis arma premit.  
Fetibus orbatae ferrent tibi munera tigres,  
quae dolor et feritas aure pavente daret.*

Rivolgendosi ora direttamente a Eugenete, Ennodio ricorre a un vero e proprio montaggio di riferimenti a celeberrime espressioni virgiliane<sup>39</sup>: *Aen.* 11, 508, dove Turno apostrofa Camilla con le parole *O decus Italiae virgo*, e 2, 281, dove Enea si rivolge a Ettore definendolo *spes o fidissima Teucrum*. Tuttavia, l'eclatante parallelismo di questo secondo caso non deve impedire di scorgere una collaterale finezza lungo

<sup>37</sup> MAGANI, *Ennodio*, cit., vol. I, p. 155.

<sup>38</sup> Vd. DI RIENZO, *Gli Epigrammi*, cit., p. 76.

<sup>39</sup> Cfr. VOGEL, *Ennodii Opera*, cit., p. 170, nel margine della sua edizione e a p. 333.

la quale Ennodio si è incamminato, sia nel caso di questo specifico recupero, sia in quello dell'altro analogo recupero di queste parole nel ricordato epigramma per Teodoro. Il primo emistichio di quel verso virgiliano suona infatti *O lux Dardaniae*: e questo non può essere senza collegamento con il fatto che, sia per il vescovo Teodoro (vd. sopra) sia per Eugenete, Ennodio abbia poi sviluppato il proprio ricamo encomiastico lavorando sul tema della luce, peraltro a lui caro quando debba illustrare l'eccellenza di qualcuno o qualcosa<sup>40</sup>.

Nella fattispecie, come si è visto, scrive per Teodoro: *Tu lux certa tuis, [...] / virtutum cumulus, substantia lucida veri* (carm. 2, 88, 206 V, 1-3). Per Eugenete la prima parola che segue all'allusione è *fax*, e il motivo trova poi ripresa e sviluppo in *purpura nostra* e nell'intero distico 13-14.

Ma, con un subitaneo spostamento in una diversa area di percezioni, la parola *fax* viene immediatamente ricalzata da *tuba causarum*. Come ha sottolineato Polara, si tratta di un'espressione ricercata<sup>41</sup>, a proposito della quale López Kindler chiosa: «Ennodio espone esta idea, como tantas veces, de una manera intraducible: pompa causarum, algo así como “trompeta — es decir, declamador sonoro — de causas judiciales”»<sup>42</sup>. In un artistico intreccio con la linea della luce e dunque della vista, anche questo spostamento in ambito acustico è destinato a essere prontamente ripreso ai vv. 15-18.

Quanto a *purpura nostra*, l'espressione va qui a mio parere intesa in senso figurato, con il valore di «nostro splendore». Una simile esegesi appare abbondantemente legittimata dagli usi ennodiani (solo in piccola parte registrati negli indici delle due edizioni di Vogel e Hartel<sup>43</sup>) e mi sembra che in tal senso possa deporre soprattutto l'intero carm. 2, 44, 173 (ma 163) V, *In ingressu horti*, con i suoi ricami su *lux* (v. 2), *ostrum* (v. 3) e *murex* (v. 6), culminanti al v. 7: *Omnibus in rebus sermonum purpura regnat*<sup>44</sup>. Essendo poi la *purpura* notoriamente legata anche a simboli di potere sia temporale sia spirituale<sup>45</sup>, che sono certamente ben presenti a Ennodio<sup>46</sup>, non va del tutto esclusa la possibilità che, in questo specifico riferimento laudativo, il luminoso splendore si arricchisca anche di un riferimento al rilievo del personaggio nell'ambito politico-sociale. Il saluto che chiude il distico può ben essere una semplice allocuzione beneaugurante, con la funzione di chiamare il destinatario a una più viva e immediata presenza nel corpo del carne. Ma, in considerazione dei vv. 19-20, il *vale* può qui assumere una maggiore pregnanza proprio in relazione allo scampato pericolo.

<sup>40</sup> Cfr. per es. la stessa ep. 1, 19, 24 V, diretta a Deuterio, con le relative note di GIOANNI, *Ennode de Pavia, Lettres*, cit., pp. 139-140; e ancora carm. 1, 9, 43 V, 99 ss.; 2, 32, 140 V, 2; 2, 44, 173 (ma 163) V (su cui vd. oltre, n. 44 e contesto); cfr. anche F.E. CONSOLINO, *L'eredità dei classici nella poesia del VI secolo*, in G. MAZZOLI, F. GASTI (a cura di), *Prospettive sul tardoantico*. Atti del Convegno di Pavia (27-28 novembre 1997), Como 1999, pp. 69-90: p. 77, con n. 50, in relazione a carm. 1, 4, 388 V, 13-15, con la rapida «descrizione del rigoglio primaverile, encomiasticamente fatto dipendere da Massimo, sole a cui sboccia quella primavera»; cfr. anche *Magno Felice Ennodio, Epitalamio per Massimo Vir spectabilis*, a cura di M. NERI, testo latino a fronte, Milano 2020, pp. 81-83.

<sup>41</sup> POLARA, *I distici di Ennodio*, cit., p. 237.

<sup>42</sup> LÓPEZ KINDLER, *Ennodio, Poemas*, cit., n. 30 (posizione 1774).

<sup>43</sup> VOGEL, *Ennodii Opera*, cit., p. 406 e HARTEL, *Ennodii Opera*, cit., p. 700.

<sup>44</sup> DI RIENZO, *Gli Epigrammi*, cit., pp. 108-110.

<sup>45</sup> DI RIENZO, *Gli Epigrammi*, cit., p. 66.

<sup>46</sup> Oltre al citato lemma *purpura* (con l'aggiunta di *purpuratus*) dell'*Index rerum et vocabulorum* di VOGEL, *Ennodii Opera*, cit., p. 406, vd. per es. carm. 2, 32, 140 V, con DI RIENZO, *Gli Epigrammi*, cit., pp. 197-198.

A coronare questo discorso è il distico successivo, aperto dal sostantivo *lumina*, che credo qui valga in senso traslato, così come la stessa qualifica di «sole» attribuita a Eugenete. Sulla base dei dati prosopografici, verrebbe da supporre che il riferimento sia alla carica di *magister officiorum*<sup>47</sup>. Facendo ricorso al già ricordato motivo encomiastico della luminosità del celebrato, Ennodio sembra infatti accennare a un soggiorno romano di Eugenete, evidentemente legato alla sua carriera amministrativa, e, sull'onda del linguaggio figurato, fa del celebrato un «sole» nella città che già aveva brillato e brillava di tante passate e presenti «luci». Particolarmente vicino a questo stesso spunto panegiristico è quello elaborato da Ennodio per il vescovo Senatore in *carm.* 2, 87, 205 V, 9-10, prendendo spunto da una sua missione in Oriente, avvenuta quando era ancora presbitero, nel 450: *Tunc oriens victum peregrino lumine fassus, / haesit ad aspectum lampadis alterius*, «allora l'oriente, confessando di essere soggiogato da una luce straniera, / rimase incantato alla vista di un secondo sole»<sup>48</sup>. Il motivo del celebrato allineabile al Sole-Febo è inoltre centrale nella lunga e complessa variazione sul tema messa in opera da Ennodio per Olibrio – che fu, a quanto si ritiene, il fratello di Eugenete<sup>49</sup> –, variazione costituita dal *carm.* 1, 8, 27 V, tradotto ed esaurientemente introdotto e commentato da Vandone. Poiché al v. 29 comparirà poi ancora un'espressione ascrivibile a questo stesso campo semantico, *lumen honorum*, ci si chiede se tanta insistenza su immagini di luce non miri anche a circonfondere Eugenete di un'aura di splendore che confini, per lo meno sul piano delle associazioni di immagini e di idee, con la santità, anche per meglio legittimare il successivo spunto encomiastico secondo il quale il dono richiesto giungerebbe da una concessione quasi divina. Spicca infine in questo contesto anche *celsus*: un altro aggettivo caro a Ennodio, che vi fa ricorso nella sua produzione poetica dodici volte, due delle quali in questo carme (vv. 14 e 31).

Recuperando lo spunto acustico proposto da *tuba caesarum* del v. 10, la parte successiva del breve panegirico sviluppa il motivo dell'eccezionale abilità oratoria di Eugenete attraverso una trovata iperbolica che allinea le sue capacità di fascinazione a quelle tradizionalmente assegnate a personaggi del mito quali Orfeo e Anfione, ovvero la facoltà di ammansire e avvincere perfino le fiere. Entrano in scena, in una curiosa sequenza di animali, uno dopo l'altro la lince (unica occorrenza nei carmi ennodiani), il leone, il serpente e le tigri. Quanto al serpente, un analogo spunto compare nell'epigramma *In ingressu horti*, già ricordato proprio per le contestuali variazioni sul motivo della luce, *carm.* 2, 44, 173 V (ma 163 V), 7-8: *Omnibus in rebus sermonum purpura regnat: / oris ad imperium summittunt colla chelydri*.

Non del tutto agevole è l'interpretazione dei vv. 17-18, in cui Ennodio sembra asserire che perfino le tigri, e in una situazione di esasperazione come quella cui sono indotte da un'eventuale sottrazione dei piccoli, pur nella loro ferocia esaltata dal dolore, finirebbero per porgere doni. L'eccentrico particolare della privazione dei piccoli induce il dubbio che, per Ennodio, nei *mumera* comunque offerti dalle tigri di fronte a Eugenete dovessero identificarsi quei medesimi cuccioli: la soggezione di simili belve giungerebbe al punto che, iperbolicamente, sarebbero disposte perfino a rinunciare ai loro figli e a concederli in tributo. Ma l'incertezza maggiore riguarda

<sup>47</sup> Vd. sopra, n. 15 e contesto.

<sup>48</sup> DI RIENZO, *Gli Epigrammi*, cit., pp. 73-75, da cui anche la traduzione.

<sup>49</sup> Vd. per es. MARTINDALE, *The Prosopography*, cit., pp. 414-415.

l'ablativo assoluto *aure pavente*, che secondo López Kindler si riferisce al terrore che le tigri istillano con il loro ruggito. Si tratterebbe dunque di una sorta di espansione della sottolineatura della loro *feritas* esacerbata dal *dolor*: «los tigres, que privados de sus cachorros, expresarían su dolor y su fiereza para terror del oído, estarían prestos a ofrecerte presentes»<sup>50</sup>. Qualcosa del genere doveva intendere Magani, quando traduceva liberamente «le tigri che, private de' tigrotti, per il dolore e la ferocia spaventerebbero l'aria, a te invece recherebbero doni»<sup>51</sup>. Tuttavia, la linea di pensiero che attraversa l'intero passaggio mi sembra schiudere l'alternativa che, a provare timore, siano le orecchie (abbassate?) delle tigri di fronte al potere dell'oratoria di Eugenete. L'impatto delle sue parole, evocato per la lince e i leoni dal punto di vista del locutore, e per il serpente anche in parte dal punto di vista del recettore, verrebbe così, per completamento di *variatio*, qui presentato interamente nella prospettiva del recettore.

IV. vv. 19-22: Eugenete risanato

*Te pene demessum ceu florem dextera fati*  
*dum lacerat, Christus perculit exitium.* 20  
*Reddita se melius nunc vincit vita beati,*  
*actibus adseritur quod venit a superis.*

Con questi versi si giunge a quello che si può definire il cuore del carme. I due distici in questione da un lato – a mio avviso – motivano le manifestazioni di gioia in apertura del componimento, dall'altro introducono il motivo della protezione divina nei riguardi di Eugenete e della sua santa vita, cui a sua volta si collega (v. 23 *bis fretus*) la successiva contingente richiesta di un generoso dono 'nello stile di un dio' (v. 26). È appunto il passaggio per il quale Polara parla di un «accenno, sia pur non chiarissimo, ad un intervento divino in favore di Eugenete e della sua salute»<sup>52</sup>. Rispetto alla resa di López Kindler («mientras la fuerza del destino te acosa, como a una flor arrancada de cuajo, Cristo te ha librado de la muerte»<sup>53</sup>), ritengo opportuna una traduzione più letterale che, oltre a restituire l'attenuazione comportata dall'avverbio *pene*, valorizzi, con una maggiore adesione al *perculit* del testo di partenza, la specifica azione del Cristo. In questo modo troverebbe più adeguato risalto l'antitesi che contrappone da un lato la maligna mano del fato, intento a logorare e ridurre a morte Eugenete, dall'altro l'intervento salvifico di Cristo, il quale colpisce la morte che ormai incombeva.

Siamo qui in presenza di un'evidente variazione del *topos* classico del fiore reciso, e di una variazione del suo recupero rispetto al ricorso che, all'interno dello stesso suo *corpus*, Ennodio vi fa in altri due casi<sup>54</sup>. Nel primo, *carm.* 1, 5, 245 V, il *topos* è riferito

<sup>50</sup> LÓPEZ KINDLER, *Ennodio, Poemas*, cit., posizione 853.

<sup>51</sup> MAGANI, *Ennodio*, cit., vol. I, p. 155.

<sup>52</sup> POLARA, *I distici di Ennodio*, cit., pp. 237-238.

<sup>53</sup> LÓPEZ KINDLER, *Ennodio, Poemas*, cit., posizione 854.

<sup>54</sup> Vd. F. GIANNOTTI, *Ceu flos succisus aratro. Metamorfosi di un topos classico in Ennodio (carm. II 86 = 204 Vogel)*, in A. BRUZZONE, A. FO, L. PIACENTE (a cura di), *Metamorfosi del Classico in età romanobarbarica*, Atti del Convegno online organizzato dalle Università di Sassari e Siena il 17 e 18 giugno 2021, Firenze, in corso di stampa, a cui si rimanda per l'intera questione del *topos* del fiore reciso in Ennodio. Su questo *topos* e sulla sua fortuna cfr. anche F. GIANNOTTI, *Sulla fortuna di due antiche 'saffiche': Saffo e Catullo in Enzo Mazza e Toti Scialoja*, in *Fontes* 11-12, 2003, pp. 63-92: pp. 63-76.

alla morte del figlio di una congiunta del poeta, il quale affronta un pericoloso viaggio sul Po in piena per consolarla: [germana] *cui natum Parcae demessum pollice diro / sustulerant* (vv. 23-24)<sup>55</sup>. In *carm.* 2, 86, 204 V, Ennodio lo utilizza per alludere alla morte del vescovo Benigno: *pollice sed diro ceu flos succisus aratro est* (v. 9). Da un confronto fra tutti e tre i carmi si può notare come nel nostro la *dextera* del fato svolga – o tenti di svolgere – nei confronti di Eugenete il ruolo che negli altri due componimenti era proprio del *dirus pollex* delle Parche: l'aver in questo stesso carme già sfruttato al v. 8 il termine *pollex*, in *iunctura* con *argutus*, potrebbe forse aver dissuaso Ennodio dal ricorrervi nuovamente, sebbene nell'ambito di una diversa immagine. Rispetto alle altre due modulazioni del *topos* gli elementi lessicali in comune si riducono al solo *flos* con il *carm.* 2, 86 e a *demessum* con il *carm.* 1, 5. Ma proprio l'uso di *demessum* è un evidente segnale di collegamento con uno dei principali archetipi del *topos*, la morte di Pallante: *hic iuvenem agresti sublimem stramine ponunt: / qualem virgineo demessum pollice florem* (*Aen.* 11, 67-68). Lo scarto rispetto al modello virgiliano si realizza, come nel caso dell'epigramma per il vescovo Benigno, attraverso una cristianizzazione del *topos*, impiegato per celebrare non più un eroe, ma un personaggio dalla santa vita. E per di più è Cristo a impedire che venga recisa la vita di Eugenete<sup>56</sup>. A questo particolare, che costituisce il massimo elemento di cristianizzazione del *topos*, è poi legata la principale differenza rispetto sia ai versi virgiliani sia agli altri due componimenti ennodiani: il fatto che la morte, in tutti e tre questi casi indirettamente evocata attraverso la similitudine con il fiore reciso, nel caso di Eugenete poi non intervenga, grazie al salvifico intervento di Cristo. Conoscendo i preziosistici percorsi della poesia ennodiana, e volgendosi a osservare lo snodarsi dei pensieri, viene infine da chiedersi se debba considerarsi del tutto casuale che il recupero del ricordato *topos* in quella immagine del fiore quasi reciso, ma poi salvo *in extremis* grazie al Cristo, ricorra qui in un carme che, come si vedrà, si risolve proprio nella richiesta relativa a un *hortulus* (v. 27).

Più enigmatico è il testo dei vv. 21-22. López Kindler traduce: «y ahora triunfa, tras haberse vuelto mejor, la vida de un hombre dichoso y añade a sus acciones todo aquello que viene de los cielos»<sup>57</sup>. Riesce tuttavia difficile capire perché l'emistichio *actibus adseritur* possa essere interpretato come «aggiunge alle proprie azioni». Dagli *indices* delle due fondamentali edizioni di Ennodio si ricava agevolmente l'ambito semantico con cui lo scrittore usa *adserere*: «i. q. confermare, affermare, provare» secondo Hartel; «= *affirmare, dicere*» secondo Vogel<sup>58</sup>. Appare dunque evidente che il senso del distico debba essere che la *vita beati, reddita* e migliore della precedente, testimonia con le opere la provenienza divina della sua conservazione. A questo punto quel *beatus* richiede un supplemento di attenzione: il suo valore può ben essere semplicemente quello di «felice»<sup>59</sup>, ma non si può fare a meno di notare che in Ennodio è prevalentemente impiegato nella specificazione religiosa, più o meno strettamente legata alla santità. Viene dunque il sospetto che in questi versi, che costituiscono il

<sup>55</sup> Su tutto il componimento vd. ora *Magno Felice Ennodio, La piena del Po*, a cura di F. GASTI, testo latino a fronte, Milano 2020.

<sup>56</sup> Vd. sopra, n. 17.

<sup>57</sup> LÓPEZ KINDLER, *Ennodio, Poemas*, cit., posizione 855.

<sup>58</sup> HARTEL, *Ennodii Opera*, cit., p. 640 (nell'*Index verborum et locutionum*); VOGEL, *Ennodii Opera*, cit., p. 366 (nell'*Index rerum et vocabulorum*).

<sup>59</sup> Cfr. per es. *carm.* 1, 21, 352 V, 14-15; 2, 9, 97 V, 1.

culmine della sezione panegiristica nei riguardi di Eugenete, la scelta di questo aggettivo abbia inteso per lo meno suggerire la possibilità che il suo profilo morale e carismatico si spinga fino alle soglie di una santità personale.

V. vv. 23-36: postulazione e chiusa

*His fretus non legatos neque verba precantum  
callida fucatis artibus elicui:*  
*ipse ego, mendicae transmittens verba Thaliae,* 25  
*donum more dei te precor ut tribuas.*  
*Hortulus exigua sociatus parte retardat  
spem solidam, fieri ne merear dominus.*  
*Hanc mihi largiri non spernas, lumen honorum;* 30  
*sic te regnantis sublimet celsa potestas,  
sic currant meritis aurea facta tuis.*  
*Amphion Dirceus tetigit quod pectine, vixit:*  
*nulla mori rerum tunc animata potest.*  
*Commoda de Musis numquam fluxere tot annis,* 35  
*affectu pretii quas mihi concilia.*

«Confidando» sulle qualità morali che ha finora magnificato, sul fatto stesso di averle magnificate e, soprattutto, sul livello quasi divino in cui si viene a collocare la personalità di Eugenete in virtù della vita, ancora più meritoria di quanto non fosse la precedente, e di quegli *acta* che ne provano la conservazione per mano divina (sembra essere questa l'interpretazione più plausibile di quell'*his fretus* che apre quest'ultima parte), la persona che dice *ego* nel carme può ora inoltrare la propria garbata ed elegante richiesta. In forza di questi punti e, in particolare, come ripeto, dell'ultimo, l'*ego* – Deuterio, ma in realtà tramite le parole composte da Ennodio – ha scelto di non avvalersi di intermediari, ma di rivolgersi direttamente a colui che non potrà mancare di manifestarsi come un munifico benefattore.

Se l'espressione *verba precantum*, per la quale Hartel annotava un altro parallelo con l'espressione virgiliana *verba precantia* (*Aen.* 7, 237)<sup>60</sup>, contribuisce a introdurre il lettore in un'atmosfera di postulazione, i vv. 25-26 sollevano qualche difficoltà. Colui che qui parla in prima persona è anche colui che chiede di ottenere l'*hortulus* per divenirne pienamente padrone: di conseguenza le parole *mendicae transmittens verba Thaliae* devono in sostanza significare «presentando una petizione in versi». Ma si resta incerti se *deus* debba valere genericamente «un dio» o direttamente «Dio» nel senso cristiano: la prima ipotesi – seguita da Polara e da Urlacher-Becht<sup>61</sup> –, sebbene ci si muova su un terreno vago e poetico, potrebbe urtare contro la fede cristiana assumibile per Deuterio ed Eugenete; la seconda – cui si attengono Magani e López Kindler<sup>62</sup> –, se pur in linea

<sup>60</sup> HARTEL, *Ennodii Opera*, cit., p. 510, ripreso da LÓPEZ KINDLER, *Ennodio, Poemas*, cit., n. 33 (posizione 1780).

<sup>61</sup> POLARA, *I distici di Ennodio*, cit., p. 238 e URLACHER-BECHT, *Ennode de Pavie*, cit., p. 70, n. 177 (riportata poco oltre nel testo).

<sup>62</sup> MAGANI, *Ennodio*, cit., vol. III, p. 390: «ma io stesso, trasmettendoti le parole della mendicante Talia, ti prego che, come Dio è solito a fare con noi, tu pure abbi a concedere il chiesto dono»; per LÓPEZ KINDLER, *Ennodio, Poemas*, cit., vd. la traduzione riportata poco oltre.

con la fede cristiana, rischia di apparire così esagerata da presentare risvolti imbarazzanti. Infine, *more dei* sembra doversi riferire al gesto, da parte di Eugenete, del concedere graziosamente in dono, come, sulla scia del citato Magani, intende López Kindler: «Yo mismo, transmitiéndote las palabras de la mendicante Talía, te ruego que, como es costumbre de Dios, nos concedas este don»<sup>63</sup>. Tuttavia la traduzione della Urlacher-Becht sembra ritenere possibile un collegamento dell'espressione *more dei* con l'atto del pregare da parte del richiedente (qualcosa come «ti prego, come si fa con un dio»<sup>64</sup>: «Γ'adressant moi-même les paroles mendiantes de Thalie, je te prie, à la manière d'un dieu, de me faire un don»).

Un certo margine di dubbio resta inoltre a proposito del vero e proprio oggetto della richiesta. Il postulante (a mio parere Deuterio) possiede un *bortulus*, ma quanto è al momento di sua proprietà non abbraccia l'intero terreno su cui questo *bortulus* di fatto si estende, perché una parte dell'appezzamento è invece di proprietà di Eugenete. Risulta tuttavia difficile comprendere con sicurezza cosa Ennodio abbia inteso precisamente dire con l'espressione *exigua parte sociatus*. L'interpretazione di Magani e la sua traduzione prevedono che all'*bortulus* di Deuterio risulti contiguo, per breve tratto di confine, l'*bortulus* di Eugenete, e che il desiderio di Deuterio sia appunto quello di poter inglobare questo piccolo tratto nella sua proprietà: «Un giardinetto per poca parte congiunto col mio, tien in sospenso la mia speranza, che è pur ferma, di poter diventarne io il padrone. Questo frastaglio, o luminare d'ogni onore, non farti rincrescere di donamelo»<sup>65</sup>. Su questa linea pure López Kindler: «un jardincito, unido en una pequeña parte con el mío, mantiene en suspenso mi firme esperanza de que un día merezca convertirme en su dueño»<sup>66</sup>. In questa prospettiva sembra muoversi anche Polara, perché, sebbene non offra una traduzione del passo (e ritenga, come si è detto, che Ennodio chieda il terreno per sé), evoca il parallelo con Orazio, *Sat.* 2, 6, 8-9, scrivendo: «Orazio si vantava di non aver mai infastidito gli dei con preghiere come *o si angulus ille/ proximus accedat, qui nunc denormat agellum*»<sup>67</sup>. Penso a mia volta che possa essere questa la corretta interpretazione del passo. Ma va sottolineato che in altra direzione si è mossa Urlacher-Becht, la quale ha immaginato che qui Deuterio, sollecitando l'integrazione di un *bortulus* che gli sarebbe stato già in precedenza concesso, ma solo in parte, traduce: «Le jardinet d'ont m'a été concédée une toute petite partie retarde l'espoir que je nourris de le posséder tout entier»<sup>68</sup>. Quanto al pronome *hanc* del successivo v. 29, esso sembra riferirsi a *spem solidam*, quindi, secondo la mia interpretazione, alla speranza dell'interezza (del possesso), e diventa difficile renderlo nella traduzione.

Riprendendo un motivo su cui ha calibrato gran parte del suo elogio del destinatario, al v. 29 Ennodio ricorre di nuovo a un'immagine di luminosità (*lumen honorum*). Segue quindi, sottolineata dalla triplice anafora di *sic*, una triplice forma di augurio di ogni successo per Eugenete a titolo di ricompensa per la sollecitata generosità.

Innanzitutto, che Eugenete possa attraversare la propria epoca come *voti compos*, ovvero nella piena realizzazione di tutto ciò che egli possa desiderare. Qualche diffi-

<sup>63</sup> LÓPEZ KINDLER, *Ennodio, Poemas*, cit., posizione 858.

<sup>64</sup> URLACHER-BECHT, *Ennode de Pavie*, cit., p. 70, n. 177.

<sup>65</sup> MAGANI, *Ennodio*, cit., vol. III, pp. 390-391; cfr. vol. I, p. 155.

<sup>66</sup> LÓPEZ KINDLER, *Ennodio, Poemas*, cit., posizione 859.

<sup>67</sup> POLARA, *I distici di Ennodio*, cit., p. 238.

<sup>68</sup> URLACHER-BECHT, *Ennode de Pavie*, cit., p. 70, n. 177.

coltà solleva qui l'esegesi di *colere*. López Kindler spinge marcatamente la resa di *colas* nella direzione del «servire»: «Así sirvas a nuestro siglo, de acuerdo con tu deseo»<sup>69</sup>. A mio avviso *saecula nostra colere* presenta qui più propriamente il significato di «vivere il nostro tempo», con una sfumatura semantica di applicazione a viverlo nel migliore dei modi<sup>70</sup>, parzialmente affine all'accezione che si riscontra nell'arguto epigramma rivolto ad Aratore per il suo compleanno (2, 105, 237 V): *Iure colis proprium natalem, pulcer Arator, / qui si non coleres, numquid arator eras?* («giustamente coltivi il tuo compleanno, mio ottimo Aratore: / se non lo coltivassi, che razza di aratore saresti?»<sup>71</sup>).

Nel secondo dei tre versi anaforici, in cui il *regnans* è naturalmente Teoderico, torna l'impiego di *celsus*, a cui si è già accennato sopra: al v. 14 il riferimento è a Roma, qui è alla *potestas* di Teoderico, oggetti di canto entrambi certo ritenuti da Ennodio particolarmente nobili.

Nel terzo auspicio (v. 32), risulta d'uso corrente *aureus* per «ricco, prezioso, prospero, favorevole». Fra le occorrenze si segnalano il v. 7 dell'epigramma dedicato al vescovo Venerio *aurea fluxerunt locupletis schemata linguae*<sup>72</sup>; e ancora il carme per il trentesimo di sacerdozio di Epifanio, 1, 9, 43 V, 162: *vitae lux aurea nostrae*; infine il v. 14 di uno dei due epigrammi per il giardino dell'episcopio, il *carm.* 2, 45, 164 V: *aurea terra*.

Il distico *Amphion Dirceus tetigit quod pectine, vixit: / nulla mori rerum tunc animata potest* si presenta come il consueto rompicapo ennodiano. Ne è protagonista uno dei leggendari musici e cantori del mito, Anfione (*Dirceus* vale naturalmente «tebano»), la cui lira aveva potere magico: come è noto, grazie al suo semplice suono mosse e sistemò le pietre che andarono a costruire le mura di Tebe<sup>73</sup>. La traduzione di López Kindler presuppone una costruzione dell'esametro *Amphion Dirceus tetigit pectine (id) quod vixit*: «Anfión, el tebano, entonó con la cítara lo que había vivido; desde entonces, no puede caer en el olvido ningún suceso venturoso que haya acaecido»<sup>74</sup>. A mio parere invece la ricordata circostanza relativa alla miracolosa edificazione delle mura di Tebe basta a spingere la fantasia di Ennodio nella direzione di un potere «vivificante» della lira di Anfione, e l'esametro va costruito (*Id) quod Dirceus Amphion tetigit pectine, vixit* (la virgola prima di *vixit*, assente nell'edizione di Hartel, e introdotta da Vogel, invita a ritenere che almeno anche Vogel si muova in questa direzione). È decisamente stilematica, in Ennodio, l'anticipazione di una subordinata introdotta da *quod* (relativo o circostanziale), rispetto alla sua principale.

<sup>69</sup> LÓPEZ KINDLER, *Ennodio, Poemas*, cit., posizione 861. HARTEL, *Ennodii Opera*, cit., e VOGEL, *Ennodii Opera*, cit., non lemmatizzano nei loro *indices* né *compos* (di cui questa è l'unica occorrenza nei versi, e per il quale vd. *TbIL* 3, 2136, 19 - 2137, 83; per il sintagma *compos voti*: 2137, 29-38), né *colere*, per il quale verbo vd. *TbIL* 3, 1670, 17 - 1693, 59.

<sup>70</sup> Cfr. *TbIL* 3, 1678, 39-58 (II. *i. q. curare, tractare, diligere sim.*; C. *res incorporeas*; 2. *notiones temporales*; *ferre i. q. agere, degere, sustentare*).

<sup>71</sup> Traduzione di DI RIENZO, *Gli Epigrammi*, cit., p. 198. Per una diversa accezione metaforica, può risultare interessante un confronto con *carm.* 2, 96, 216 V, 2, a proposito di un ignorante che si impanca a maestro: *littera nulla colit brutae commercia linguae* («la cultura non coltiva rapporti con una lingua abbruttita»: traduzione di DI RIENZO, *Gli Epigrammi*, cit., p. 204).

<sup>72</sup> *Carm.* 2, 79, 197 V; da notare anche il verbo *fluxerunt* che ricorrerà nel finale del nostro componimento: più oltre, alla n. 80, si riporta la traduzione di DI RIENZO, *Gli Epigrammi*, cit., p. 58.

<sup>73</sup> Su Anfione vd. W.H. ROSCHER (Hrsg.), *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Leipzig 1886-1937, vol. I, coll. 308-316, in particolare 312-313. Ennodio potrebbe avere qui presenti, in particolare, Stat. *Theb.* 8, 232-233 e 10, 873-877; ma cfr. anche Hor. *ars* 394-396.

<sup>74</sup> LÓPEZ KINDLER, *Ennodio, Poemas*, cit., posizione 862.



Valga per tutti l'esempio, in questo stesso carme, del v. 4: *quod felix meruit, nobile carmen erit*. Mi sembra evidente che, per facile traslato, il plettro di Anfione intenda qui evocare «quelle donne [...] / ch'aiutaro Anfione a chiuder Tebe» (Dante, *Inf.* 32, 10-11), e che l'intero distico di prefinale abbia lo scopo di introdurre il motivo dell'eternità e immortalità di ciò che viene toccato dal canto – dunque anche un'imperitura memoria di Eugenete. È una simile gloria la 'moneta' con cui quel *lumen bonorum* e *sol* di Roma potrà essere ripagato del generoso dono che da lui si auspica, ma che, a sua volta, potrà essere visto come compenso dell'eternante celebrazione. In questa prospettiva va secondo me inteso il non facile pentametro, che risulterebbe di fatto – come da consolidata tradizione – una 'variazione' dell'idea introdotta dall'esametro, orchestrata intorno a una sostanziale antitesi fra assenza di vita e impossibilità di morire: ciò che era senza vita, ma è stato vivificato dalle Muse, una volta che sia stato così animato non potrà più perire.

Ed ecco appunto le Muse, evocate nel distico precedente attraverso Anfione, entrare esplicitamente in gioco in un altro distico di non facile interpretazione (soprattutto a motivo dell'enigmatico sintagma *affectu pretii*). López Kindler rende così il distico: «Nunca, a través de los años, me han venido tantos auxilios de las Musas, a las que te pido reconcilies conmigo, en prueba de afecto»<sup>75</sup>. Fatico tuttavia a cogliere il senso ultimo della sua interpretazione, nella quale, in particolar modo, non vedo come *tot* possa collegarsi – in aspra anastrofe e forte iperbatò – con *commoda*, anziché con l'ablativo *annis* cui è contiguo, in un sintagma del tutto lineare. Né aiuta più di tanto il riassunto del carme che lo studioso prepone alla sua traduzione: «Concluye con dos dísticos en los que, después de citar a Anfión, confiesa que las Musas le han ayudado de un modo extraordinario y pide a Eugenete que le reconcilie con ellas»<sup>76</sup>: se le Muse hanno in questa circostanza aiutato il postulante in modo tanto eccezionale, che bisogno c'è di pregare perché se ne ottenga una riconciliazione? A me sembra che l'unica via per dare un senso attendibile a questa *pointe* finale debba essere la seguente: *quas* può riprendere solo *Musae*, e *conciliare* può allora voler dire qui solo «rendere benevole, unendole alla causa dell'*ego*». In altre parole Ennodio sta chiedendo a Eugenete – sempre per conto di Deuterio – di rendere le Muse ben disposte nei suoi confronti in modo che il loro canto ottenga una ricompensa nata dal suo affetto.

Rimane però arduo comprendere quale senso possa qui avere esattamente *numquam fluxere*: «mai scorsero», ovvero «vennero a fluire in (mia/nostra) presenza», e dunque «mai vennero a presentarsi», «mai si presentarono»; oppure, all'opposto, «mai fluirono via» e dunque «non mancarono mai»? Si allude al fatto che mai, sull'arco di tanti anni che separano Anfione dal presente, è venuta meno una ricompensa ai canti delle Muse? Oppure – con López Kindler – ci si riferisce alla 'carriera' dell'*ego*? In quest'ultimo caso il poeta vorrebbe forse dire che, in tanti anni di servizio alle Muse da parte dell'*ego* (Deuterio? Ennodio?), una ricompensa non è mai mancata, e dunque si augura che se ne aggiunga un'altra? Oppure, tutto al contrario, che una ricompensa non è mai intervenuta, e allora si augura che infine giunga una adeguata remunerazione?

*Fluo* (con i suoi derivati), oltre che nel generale senso di «scorrere», viene usato da Ennodio sia nell'accezione di «scorrere affluendo», e dunque «intervenire, verificarsi, accadere, svolgersi», sia in quella di «scorrere via» e quindi «defluire, cessare». Per il primo

<sup>75</sup> LÓPEZ KINDLER, *Ennodio, Poemas*, cit., posizione 864.

<sup>76</sup> LÓPEZ KINDLER, *Ennodio, Poemas*, cit., posizione 839.

significato si possono citare casi come il dilagare dei doni del Cristo<sup>77</sup> e il flusso dell'eloquio degli amici Fausto<sup>78</sup> e Avieno<sup>79</sup>. O ancora l'epigramma per il vescovo Venerio<sup>80</sup>. Si trova poi *fluxit* nel senso di «derivare da» e dunque «nascere» e «sussistere»<sup>81</sup>. E sostanzialmente di un «afflusso» si tratta nel caso del *fluxus* dell'acqua Castalia diffuso da Orfeo nel cosiddetto *Itinerarium Padi*<sup>82</sup>. Meno frequentemente sfruttata da Ennodio appare la seconda accezione, che tuttavia è chiara nel già ricordato epigramma per Teodoro<sup>83</sup>. Sembra di poter dire che, per lo meno nei versi, quando intende accentuare l'idea dello svanire, Ennodio preferisca sfruttare i più chiari ed espressivi composti *effluo*<sup>84</sup> e *defluo*<sup>85</sup>.

Tutto ciò rende ancora più rilevante la vicinanza del distico in esame con un epigramma il cui esame ho di proposito mantenuto in sospeso, perché richiede più attenta considerazione: si tratta del *carm.* 2, 109. Indirizzando all'amico Agnello alcuni scritti, probabilmente dei versi, Ennodio li accompagnò con un biglietto in prosa, in cui lo pregava di non copiarli né divulgarli, coronato da due componimenti: un monodistico (*carm.* 2, 108) e un epigramma (*carm.* 2, 109 che Sirmond, e sulla sua scia Hartel, intitolarono *De versibus suis*): il tutto viene da Vogel accorpato sotto l'unico numero 257. Il secondo epigramma, mentre introduce il motivo di Pegaso, ha tutta l'aria di giocare anche sulla richiesta ad Agnello del dono di un cavallo, sulla quale ci ragguaglia una lettera che nell'ordine pervenutoci degli scritti ennodiani si colloca più avanti (cosa che potrebbe comportare una seriorità<sup>86</sup>): *ep.* 7, 2, 359 V. Sappiamo che poi il cavallo gli fu concesso (*ep.* 8, 20, 397 V) «e forse in onore del quadrupede Ennodio compose il *carm.*

<sup>77</sup> In *ep.* 3, 12, 79 V, 1: *largis meatibus caelestium munerum unda procurrit, transeunt haurientis ambitum quae a Christo veniunt fluentia donorum.*

<sup>78</sup> *Ep.* 1, 3, 6 V, 6: *ego subductis alloqui vestri fluentis interimor.*

<sup>79</sup> *Ep.* 1, 12, 17 V, 4: *ariditatem meam conloquiū fluentis infunde.*

<sup>80</sup> *Carm.* 2, 79, 197 V, 7-8: *aurea fluxerunt locupletis schemata linguae. / Sol vitae nitidum reddidit eloquium* («gli aurei tropi di una lingua ubertosa fluirono. / Il sole della vita rese l'eloquio splendente»: traduzione di DI RIENZO, *Gli Epigrammi*, cit., p. 58).

<sup>81</sup> Al v. 12 di *carm.* 2, 117, 325 V: *moribus hoc fluxit iure datum propriis* («questo nome, datomi a buon diritto, scaturisce dai miei costumi»: traduzione di DI RIENZO, *Gli Epigrammi*, cit., p. 45).

<sup>82</sup> Così lo intitolò Sirmond, *Ennodii... Opera*, cit., aggiungendo *Padi* al titolo (peraltro non pienamente proprio) *Itinerarium* testimoniato dai codici: è il *carm.* 1, 5, 173 V, e nel testo ne ho evocato l'*incipit* (vv. 1-4); vd. GASTI, cit., pp. 28, 60-61 e 67-71.

<sup>83</sup> *Carm.* 2, 88, 206 V, 8: *depremsum fluxit te reserante malum* («fugge via il male, scoperto, quando tu lo rilevi»: traduzione di DI RIENZO, *Gli Epigrammi*, cit., p. 76).

<sup>84</sup> Nel monodistico *carm.* 2, 41, 162d V: *Nulla penum laxat mentis pressura sinistrae. / effluit expensis quod spatii latitat* («Nessuna afflizione di mente malvagia diminuisce la dispensa: / a sparire sono le cose nascoste in larghi spazi»: traduzione di DI RIENZO, *Gli Epigrammi*, cit., p. 106).

<sup>85</sup> Nel monodistico *carm.* 2, 118, 326 V, *De quodam stulto qui Virgilius dicebatur. In tantum prisci defluxit fama Maronis. / ut te Vergiliū saecula nostra darent* («Un cretino che si chiamava Virgilio. / È talmente in declino la fama dell'antico Marone / che la nostra epoca ti ha dato il nome Virgilio»: traduzione di DI RIENZO, *Gli Epigrammi*, cit., p. 193).

<sup>86</sup> È un punto molto dibattuto della critica ennodiana se – secondo un'idea sviluppata soprattutto da VOGEL, *Ennodii Opera*, cit., pp. LIII-LIV e SUNDWALL, *Abhandlungen*, cit. – la caotica successione delle opere nella collezione a noi pervenuta possa o meno rispecchiare almeno sostanzialmente una qualche successione cronologica: per una prima informazione e i principali ragguagli bibliografici vd. G. VANDONE, *Appunti*, cit., pp. 13 n. 4 e 101; D. DI RIENZO, *Gli studi ennodiani dal 1983 al 2003*, in *BStudLat* 34, 1, 2004, pp. 130-168: pp. 143-144; ID., *Gli Epigrammi*, cit., pp. 11-12; S. GIOANNI, *Nouvelle hypothèse sur la collection des oeuvres de Ennode*, in F. GASTI (a cura di), *Atti della terza Giornata Ennodiana* (Pavia 10-11 novembre 2004), Pisa 2006, pp. 59-76 (che ipotizza una origine medievale della silloge) e GIOANNI, *Ennode de Pavie, Lettres*, cit., pp. CXXXVII-CLIV (vd. sopra, n. 12).

2,136 = 355 Vogel “De equo badio et balane”, in cui magnifica le qualità del *Padanus sonipes*»<sup>87</sup>. A proposito del *carm.* 2, 109, Di Rienzo scrive: «Ennodio invoca la Musa, chiedendole ispirazione e il supporto del cavallo alato; ma non si perde in lacrimevoli lamentazioni: se la Musa non è disposta a concedergli quanto chiede, allora può anche andarsene [...]. Il rivestimento mitologico cela la richiesta del cavallo, ed Ennodio compone una *recusatio* fittizia per chiedere in dono il quadrupede: mai il *poeticus fons* asperse le labbra del poeta, e dunque è vana la speranza di cantare altro che tristi versi: è inutile chiedergli il dono di una poesia. Se tuttavia la Musa, cioè Agnello, vuol cambiare la sorte data dalle Parche, gli conceda il cavallo alato, che potrà innalzare la qualità del canto»<sup>88</sup>. Quindi aggiunge: «Simili lamenti anche in *carm.* 1, 2 = 213, 35 s. Vogel *commoda de Musis numquam fluxere tot annis*»<sup>89</sup>. Ai fini di un confronto con il distico finale di *carm.* 1, 2, colpiscono in *carm.* 2, 109 il sintagma *fluxerunt commoda* del v. 2 e, al v. 1, la determinazione temporale *per saecula longa*, in questo caso con ogni evidenza da connettersi con l’esperienza personale del poeta: o Ennodio intende dire che, pur lungo una tradizione di secoli, la poesia non è venuta a raggiungere lui, oppure il sintagma va inteso invece come una generica espressione metaforica e iperbolica per indicare un lungo lasso di tempo. Questo il carme, nel testo di Vogel, con la traduzione di Di Rienzo<sup>90</sup>:

*Numquam frugiferis per saecula longa thyrambis  
in me fluxerunt commoda Castalii.  
Tristia ieiunis pangentem carmina labris,  
spes nova, quid stimulas, gurgitis Aonii?*  
*Sed si mutato Parcarum stamine gaudes,* 5  
*exhibe cornipedem nunc, Pegasea, mihi,  
qui ferat aligerum per gramina roscida corpus  
nec teneras flectat vestigiis segetes,  
sublimem validum formosum passibus aptum:*  
*qui si contingat, mox mihi, Musa, places.* 10  
*Mitteris ad largum locupletem poscere parva.  
Ni gaudens redeas, dic mihi, Musa, vale.*

Mai, per lunghi secoli, con fruttuosi ditirambi  
su di me si riversarono i favori della fonte Castalia.  
Mentre canto tristi versi con assetate labbra  
perché, nuova speranza dell’aonio gorgo, mi tormenti?  
Ma se ti piace veder cambiare la sorte data dalle Parche, 5  
concedimi ora, Pegasea, il cornipede  
perché porti l’alato corpo per rugiadosi prati  
senza premere con gli zoccoli le tenere messi,  
sublime forte bello dall’elegante andatura:  
se mi tocca, Musa, allora subito mi piaci. 10  
Sei mandata a chiedere un piccolo prestito al riccone.  
Se non torni contenta, Musa, dimmi addio.

<sup>87</sup> DI RIENZO, *Gli Epigrammi*, cit., p. 200. Il *De equo badio et balane* è edito, tradotto e commentato da DI RIENZO, *ibid.*, pp. 147-148.

<sup>88</sup> DI RIENZO, *Gli Epigrammi*, cit., pp. 201-202.

<sup>89</sup> DI RIENZO, *Gli Epigrammi*, cit., pp. 201-202, n. 366.

<sup>90</sup> VOGEL, *Ennodii Opera*, cit., p. 199; DI RIENZO, *Gli Epigrammi*, cit., p. 201.

Tornando al nostro *carm.* 1, 2, 203 V, sembrerebbe a tutta prima sollevare meno difficoltà intendere il *tot annis* del v. 35 come riferimento ai secoli che separano Anfione dal presente, e optare per un'osservazione generica circa il fatto che alle Muse non sia mai mancata, su quell'arco, una messe di remunerazioni. Ma l'*usus* ennodiano di *fluo*, e in particolare il raffronto con *carm.* 2, 109 pare invece raccomandare la soluzione che va ad ancorare sia il lasso di tempo sia la questione delle ricompense alla pregressa esperienza dell'*ego* – ovvero, in apparenza, Deuterio, nel cui nome Ennodio sta poetando. Dovremmo in tal caso concludere che, al momento del carne, Deuterio non ritenesse di aver riscosso ancora dalle Muse adeguate ricompense, o che comunque Ennodio – anche in funzione della specifica richiesta relativa all'*bortulus* – abbia voluto fingere per lui una simile condizione. Il grammatico doveva avere una sua posizione e una certa rinomanza, ma non è detto che avesse ottenuto sufficienti soddisfazioni nell'ambito di quella produzione in versi che Ennodio loda nell'*epist.* 1, 19, 24 V, a lui stesso diretta<sup>91</sup>.

Si potrebbe forse immaginare che il vero e proprio carne a nome e per conto di Deuterio debba considerarsi terminato con il v. 32, e che gli ultimi quattro versi siano pronunciati da Ennodio a proprio titolo personale. In questo caso, alla richiesta circa l'*bortulus* affacciata a nome di Deuterio si aggiungerebbe però una sorta di coperta sollecitazione a compensarne in qualche modo anche il portavoce: uno scenario non del tutto impossibile, ma con il quale ci si chiede se le pressioni esercitate su Eugenete non rischino di assumere dimensioni eccessive.

In conclusione di questa disamina dei non pochi problemi posti all'interpretazione del carne dal consueto stile denso e complesso di Ennodio, e a titolo di sintetica ricapitolazione, ne propongo una mia traduzione:

*Discorso consegnato al grammatico Deuterio vir spectabilis,  
in modo che sia poi mandato a suo personale nome a Eugenete, vir industris.*

Supera la gioia le mie forze, lieta la voce insuperbisce,  
la prospera situazione fa cadere il timore per l'esiguità dell'ingegno.  
Dolci corde si pongono al servizio di un momento così favorevole.  
Quello che un uomo felice ha meritato, non potrà che essere un canto degno di fama.  
Il questore voce della giustizia, sostanza delle leggi, a noi 5  
come fosse Febo renderà disponibili i timpani, i plettri, la lira.  
Si aduni la dotta pia schiera delle sorelle Camene,  
offra con pollice arguto quello che intende esprimere.  
Gonfio, a stento potrà il petto del poeta profetico  
enumerare le varie forme delle tue virtù. 10  
A te, o gloria d'Italia, a te, fidatissima speranza del bene,  
fiaccola, tuba di cause, porpora nostra, salute!  
Ricca di lumi, ti ha chiamato a sé come suo sole Roma  
l'altissima, accogliendoti nel grembo di Quirino.  
Con l'eloquenza sottometti la lince, con la voce il leone. 15  
Al tuo miele, il serpente abbassa le armi della sua gola.  
Anche tigri private dei piccoli, pur esacerbate e feroci,  
porgerebbero a te tributi, offerti per il timore all'udirli.

<sup>91</sup> Vd. sopra, n. 12 e contesto.

Mentre, quasi mietuto come un fiore, la destra del fato  
ti lacerava, Cristo abbatté la morte. 20

Restituì in meglio, la vita di quest'uomo felice ora vince se stessa,  
coi fatti testimonia ciò che viene dalla divinità.

Confidando su tutto ciò, non ambasciatori o parole  
di intercessori, astute per manovre imbellettate, ho mandato avanti:  
io stesso, le parole di una Talia mendicante inoltrando, 25  
ti prego di concedere un dono, come se fossi un dio.

L'esiguo giardino che per una piccola parte è contiguo al mio si oppone alla speranza  
che io meriti di divenirne signore nella sua interezza.

Non respingere l'idea di concedermela, luce di ogni onore:  
così possa tu coltivare i nostri tempi nella realizzazione di quanto desideri 30  
così l'innalzi l'altissimo potere del re,  
così si snodino in virtù dei tuoi meriti auree vicende.

Ciò che il dirceò Anfione toccò con la sua musica prese vita:  
nessuna fra le cose allora così animate può morire.

In tanti anni, mai scaturirono benefici dalle Muse, 35  
rendimele benigne allora tu con l'affetto di una ricompensa.

## ABSTRACT

Questo contributo analizza, in tutta la rosa dei numerosi problemi presentati dal difficile dettato ennodiano, il carme 1, 2 (= 213 Vogel), che costituisce una richiesta al nobile Eugenete perché conceda alla persona che dice *ego* nel carme un piccolo ritaglio di giardino. Il componimento ha sollevato complesse questioni di inquadramento. In particolare, si è rimasti incerti se Ennodio stia richiedendo questa piccola proprietà per sé, o invece presti la propria musa poetica all'amico Deuterio affinché questi presenti a proprio nome e titolo una garbata ed elegante richiesta in versi. Attualmente sembra dover prevalere la seconda interpretazione. Alla luce dell'esegesi dei vari difficili passi viene presentata la prima traduzione italiana completa del componimento. Le ragioni delle espressioni di gioia con cui inizia il carme sembrano doversi collegare all'insperato e quasi miracoloso risanamento del prestigioso destinatario in seguito a un evento che ne ha messa a repentaglio la vita: nel quadro di significativi recuperi virgiliani, Ennodio sfrutta in questo snodo il *topos* del fiore reciso, procurandone una cristianizzazione di taglio differente rispetto al recupero che del motivo si trova a operare nell'epigramma sul vescovo Benigno (*car. 2, 86 = 204 Vogel*). Nelle lodi di Eugenete hanno inoltre particolare rilevanza una gamma di riferimenti alla luce. Il carme si conclude con dei versi sul potere eternante della poesia, oltre che con un delicato cenno alla possibilità che l'affetto di un amico celebrato possa tradursi in concreta ricompensa.

From amongst the difficult poems written by Ennodius, this paper analyses *car. 1, 2* (= 213 Vogel), a request to the noble Eugenēs (or Eugenētēs) to grant to the person speaking in the poem a small piece of garden. The poem raises many complex framing issues. It remains especially uncertain whether Ennodius is writing as himself, or as a 'ghostwriter' for his friend Deuterius, and whether the poet is requesting this little piece of property for himself or for Deuterius. Perhaps he is lending his poetic voice to his friend, so Deuterius can present a polite and elegant request in verse in his own name. In light of the exegesis of the various difficult passages, the paper offers the first complete translation of the poem into Italian. The reasons for the expressions of joy with which the poem begins seem to be linked to the unexpected and almost miraculous recovery of the prestigious recipient, following an event that had endangered his life. Choosing from relevant Virgilian references, Ennodius resorts to, for this purpose, the classical *topos* of the severed flower, but christianizes it, as in the epigram to Bishop Benignus (*car. 2, 86 = 204 Vogel*). However compared to that epigram this poem presents a different use of the *topos*. Within Ennodius' praise of Eugenēs (or Eugenētēs), a series of references to the light have some relevance. The poem ends with a celebration of the eternal power of poetry, as well as with a subtle suggestion of the possibility that the affection of a celebrated friend might translate into a concrete reward.

KEYWORDS: Ennodius; Deuterius; Eugenēs (or Eugenētēs); Virgilian intertextuality; *topos* of the severed flower.

Filomena Giannotti  
 Università di Siena  
 filomena.giannotti@unisi.it

MIRABERE, LECTOR: ALCUNI LUSUS NEL DE REDITU SUO?<sup>1</sup>

Lo studio dei *lusus* nella letteratura latina<sup>2</sup> va arricchendosi di nuovi rilievi in autori che non erano ancora stati sottoposti a questo genere d'analisi interpretativa. Inoltre, l'adozione di sistemi automatici di riconoscimento ha agevolato – e di tanto – la ricerca, consentendo così di chiarire l'incidenza del fenomeno.

Nella presente nota vorrei discutere alcuni presunti casi di acrostici e telestici nel *De reditu suo* di Rutilio Namaziano. Infatti, partendo dall'assunto per cui la letteratura tardoantica conobbe una significativa ripresa di simili giochi di parole e affini<sup>3</sup> e tenuto conto dell'alto livello di preparazione culturale da parte del colto cenacolo di sodali<sup>4</sup> cui il poeta si rivolse in prima istanza, ho deciso di vedere se, procedendo con estrema cautela, fosse possibile individuarne alcuni anche in questa opera.

Specifico che tale indagine si è avvalsa di un sistema elettronico da me ideato e progettato<sup>5</sup>, che mi ha permesso di ispezionare più a fondo un versante del testo fi-

<sup>1</sup> Ringrazio il prof. E. Malaspina, per avermi accompagnato con la consueta disponibilità e competenza nella mia ricerca. Sono grato al prof. A. Fo per i preziosi spunti di riflessione che mi ha generosamente concesso e che mi hanno fatto ripensare a fondo al mio studio. La mia riconoscenza va anche al revisore anonimo e al prof. A. Casamento per aver accolto questo mio contributo. Un'ultima menzione va al prof. A. Balbo per la consulenza bibliografica, in particolare per avermi segnalato la raccolta di saggi di E. WOLFF (ed.), *Rutilius Namatianus, aristocrate païen en voyage et poète*, Bordeaux 2020, che ho tenuto presente nella stesura finale dell'articolo. Di ogni eventuale imprecisione residua resto io il solo responsabile.

<sup>2</sup> Sugli acrostici nella letteratura antica, senza alcuna pretesa di esaustività data la consistente mole di lavori sull'argomento, rinvio ai contributi che reputo più significativi, per cui cfr. E. COURTNEY, *Greek and Latin Acrostichs*, in *Philologus* 134, 1990, pp. 3-13; G. DAMSCHEN, *Das lateinische Akrostichon*, in *Philologus* 148, 2004, pp. 88-115; C. LUZ, *Technopaïgnia. Formspiele in der griechischen Dichtung*, Leiden-Boston 2010, pp. 1-77; J.T. KATZ, *The Muse at Play: An Introduction*, in J. KWAPISZ, D. PETRAIN, M. SZYMANSKI (eds.), *The Muse at Play: Riddles and Wordplay in Greek and Latin Poetry*, Berlin 2013, pp. 1-30; J. DANIELEWICZ, *ASTER, ASTER, ASTER: A Triple Transliterated Greek Acrostic in Vergil's Eclogue 4*, in *Philologus*, 163, 2019, pp. 361-366; P. MITSIS, I. ZIOGAS (eds.), *Wordplay and Powerplay in Latin Poetry*, Berlin 2016; J. KWAPISZ, *The Techné of Aratus' Lepte Acrostich*, in *Enthymema* 23, 2019, pp. 374-389; M. ROBINSON, *Looking Edgeways: Pursuing Acrostics in Ovid and Vergil*, in *CQ* 69, 2019, pp. 290-308; M. ROBINSON, *Arms and a Mouse: Approaching Acrostics in Ovid and Vergil*, in *MD* 82, 2019, pp. 23-73, con ulteriore bibliografia.

<sup>3</sup> Cfr. da ultimo G. AGOSTI, *Giochi letterari nelle iscrizioni metriche tardoantiche e bizantine*, in L. CRISTANTE, T. MAZZOLI (a cura di), *Il calamo della memoria. Riuso di testi e mestiere letterario nella tarda antichità*, Trieste 2019, pp. 305-326. Ritengo utile anche la consultazione di M. ROBERTS, *The Jeweled Style: Poetry and Poetics in Late Antiquity*, Ithaca 1989, pp. 38-66.

<sup>4</sup> Sul tema cfr. R. PICHON, *Les derniers écrivains profanes*, Paris 1906, pp. 253 ss.; A.T. LAUGESSEN, *Deux récits de voyage du début du V<sup>e</sup> siècle*, in *Class. et médiévalia* 22, 1961, p. 57; A. FO, *Ritorno a Claudio Rutilio Namaziano*, in *MD* 22, 1989, pp. 60 ss. Cfr. anche M. SQUILLANTE, *Il viaggio, la memoria, il ritorno. Rutilio Namaziano e le trasformazioni del tema odepico*, Napoli 2005, pp. 166 ss.

<sup>5</sup> Un particolare aiuto nell'ideazione del progetto mi giunge da G. MILANESE, *Filologia, letteratura e computer. Idee e strumenti per l'informatica umanistica*, Milano 2020. Ho progettato ed è attualmente in fase di aggiornamento un sistema automatico di riconoscimento che, tramite una comparazione vero-falso tra le entrate di un vocabolario lemmatizzato e le stringhe del testo in esame variamente componibili

nora esplorato solo in minima parte<sup>6</sup>; ho così riflettuto su un tratto stilistico dell'autore che reputo importante, al fine di ricostruirne il profilo compositivo.

Su un ammontare complessivo di 712 versi, il mio programma ha evidenziato alcune sequenze dotate di senso, ma tra esse solo tre casi, un acrostico e due telestici, sembrano consoni al contesto in cui si trovano, in accordo alle convenzioni poetiche che regolano simili *calembour*, in assenza tuttavia di prove incontrovertibili sulla loro non casualità<sup>7</sup>. Per tali ragioni, come è prassi in articoli che indagano simili fenomeni, l'uso del condizionale resta d'obbligo, trattandosi di questioni tanto suscettibili della discrezione e della sensibilità del singolo interprete che è davvero arduo distinguere con esattezza matematica dove terminino l'effettiva intenzione autoriale e inizi la libera riflessione esegetica del commentatore. La mia vuole pertanto essere una proposta di lettura più che una constatazione assertiva<sup>8</sup>.

Passando al presunto acrostico, si legga I, vv. 533-538<sup>9</sup>:

*Mira loci facies: pelago pulsantur aperto*  
*inque omnes ventos litora nuda patent;*  
*non ullus tegitur per braccia tuta recessus,* 535  
*aeolias possit qui prohibere minas;*  
*sed proceras suo praetexitur alga profundo*  
*molliter offensae non nocitura rati.*

I protagonisti della vicenda, raggiunta Triturrita, transitano per il Porto Pisano che, all'epoca dei fatti, nonostante il declino dei commerci e le ripetute razzie nell'entroterra, continua a mantenere una discreta vitalità come sito d'attracco tra quelli ancora attivi nel bacino tirrenico. L'occasione si rivela propizia per una breve ma particolareggiata

in intervalli personalizzati, consente di procedere più spediti nella raccolta e catalogazione dei *lusus*. Sul tema mi permetto di rimandare a A. CROTTO, *Acrostici petroniani e altri technopaignia: indagine preliminare su alcuni lusur letterari nel Satyricon*, in *BStudLat* 51.1, 2021, pp. 39-51, A. CROTTO, *Le lettere e le stelle: un nuovo lusur negli Aratea* (fr. 34 *Soubiran*, vv. 1-6), in *Ciceroniana on Line* 5, 2, 2021, pp. 29-40.

<sup>6</sup> Cfr. A. FO, *Da una breve distanza: Rutilio fra Roma e il suo lido*, in AA.VV., *Arma virumque. Studi di poesia e storiografia in onore di Luca Canali*, Pisa-Roma 2002, pp. 173 ss., a proposito dell'inversione di ROMA (AMOR) nella chiusa del passo I, vv. 179-204, e poi ancora A. FO, *Crittografie per amici e nemici in Rutilio Namaziano: la questione del 'quinto Lepido' e il cognomen di Rufio Volusiano*, in *Paideia* 59, 2005, pp. 177 ss. sui giochi onomastici che coinvolgono i nomi di alcuni personaggi citati dal poeta attraverso richiami occultati nelle diverse opzioni lessicali.

<sup>7</sup> Per completezza, riporto qui gli acrostici (*icio*, vv. 42-45; *ira*, vv. 152-153) e i telestici (*est*, vv. 143-145; *tres*, vv. 324-327; *usus*, vv. 241-244) che ritengo del tutto casuali, facendoli dunque confluire nel novero degli eventi accidentali su cui già I. HILBERG, *Ist die Ilias Latina von einem Italicus verfasst oder einem Italicus genidmet?*, in *WS* 21, 1899, pp. 264-305 invitava a meditare. Sulla scorta di ROBINSON, *Looking Edgeway's*, cit., p. 307, però, indico pure le sequenze inferiori a quattro lettere, indice che si ritiene generalmente il *target* minimo per parlare di acrostici o telestici: infatti, anche le stringhe costituite da un numero minore di lettere potrebbero essere, in linea teorica, intenzionali. Pur se formanti termini di senso compiuto, le parole segnalate in questa nota non instaurano forti legami di senso con il contesto in cui sono inserite e, per giunta, sono del tutto assenti gli elementi segnaletici che sogliono accompagnarsi a simili giochi.

<sup>8</sup> A proposito della casualità dei *lusus*, cfr. J. HEJDUCK, *Was Vergil reading the Bible? Original sin and an astonishing acrostic in the Orpheus and Eurydice*, in *Vergilius* 64, 2018, p. 80 n. 9: «The question of randomness is always hanging over the acrostic-hunter. Probabilities of random phrases or clauses occurring are especially hard to determine, given the difficulty of determining what constitutes a meaningful phrase or clause in Latin».

<sup>9</sup> Tutti i passi seguono il testo edito da É. WOLFF, *Rutilius Namatianus, Sur son retour*, Paris 2007.



descrizione del luogo, che lascia stupefatto e meravigliato<sup>10</sup> il poeta: egli osserva incredulo il paesaggio circostante, prodigiosa sintesi degli elementi naturali che coesistono tra loro in perfetta simbiosi. Più nel dettaglio, egli è colpito dai contrafforti portuali che sbarrano la strada alle mareggiate, cui è precluso l'ingresso nella rada, che si ritrova al riparo dalle minacce delle acque. Si tratta infatti di una barriera ambientale costituita da una fitta tessitura di alghe, che cingono il porto come in un abbraccio protettivo.

Il contrasto operato dalla vegetazione marittima all'azione corrosiva del mare e, in generale, alla devastazione degli agenti atmosferici è bene confermato dal nesso *prohibere minas* (v. 536); partendo proprio da qui, se proviamo a spostarci sull'orlo esterno del testo, possiamo imbatterci in una parola in forma di acrostico, *minae* (vv. 533-536), che sono tentato di intendere come le "minacce" contro le quali lo scalo stesso resiste con tenacia. Concorrerebbero, a mio avviso, a isolare visivamente il presunto *lusus* un'opposizione significativa tra sintagmi con funzione segnaletica<sup>11</sup>, che tipicamente rivelano simili giochi di parole (in questo caso, *aperto* e *patent*), congiunti ad espressioni di segno opposto, con valore antifrasticamente rivelatore (come *non ullus tegitur ... recessus*, e il richiamo, sul filo del poliptoto, del *praetexitur* al v. 537)<sup>12</sup>. È comunque indubbio che più di tutti questi elementi, che sono indizi puramente circostanziali, quello che instaura un rapporto di maggior pregnanza con il *lusus* è *minas* (v. 536), enfaticamente esibito dall'iperbato a cornice che lo relega in sede esposta del verso, in dialogo ideale con l'acrostico, estensione dell'immagine e del concetto di resistenza al cieco infuriare delle calamità del tempo.

Insomma, in virtù del rimando interno tra *minas* e *minae*, il gioco mi pare decisamente convincente; ammetto, tuttavia, che non si contano nell'opera altri casi altrettanto forti (anche se è estremamente raro che sussista un rimando tanto robusto tra una parola interna al testo e un'altra in guisa di *lusus*)<sup>13</sup>. Comunque, come dicevo all'inizio, vi sono almeno due ulteriori *calembour* che, benché non abbiano la stessa rilevanza del primo, possono comunque essere aggiunti a corollario e conferma dell'acrostico.

Mi concentro ora sulla seguente pericope testuale (I, vv. 432 ss.):

*Currere curamus velis Aquilone reverso  
cum primum roseo fulsit Eous equo.  
Incipit obscuros ostendere Corsica montes  
nubiferumque caput concolor umbra levat;* 435  
*sic dubitanda solet gracili vanescere cornu  
defessisque oculis luna reperta latet.  
Haec ponti brevitatis auxit mendacia fama*

<sup>10</sup> Cfr. vv. 531-532 *Contiguum stupui portum, quem fama frequentat / Pisarum emporio divitisque maris.*

<sup>11</sup> Cfr. A. PELTARI, *The Space that remains. Reading Latin Poetry in Late Antiquity*, Ithaca 2014, p. 113: «Because the textual layers compel the reader to look for connections and significance beneath the surface ("aliud verbis, aliud sensu"), they draw the reader into the text so that she may participate in making the poem's words and lines mean in some way».

<sup>12</sup> Si tenga presente il *tectus* del v. 617 in relazione al presunto telesatico *sors*, di cui si dirà più avanti.

<sup>13</sup> Come elemento di riflessione ulteriore aggiungerei anche l'espressione *mira loci facies* (v. 533), accentuata dalla cesura semiquinaria, perché, a mio parere, è suscettibile di un'interpretazione polisemica, non troppo peregrina. Infatti, il genitivo *loci* rievoca, oltre al regolare valore di "luogo" fisico, anche quello traslato di "luogo" letterario, ossia "passo" poetico, lasciando così intuire non solo la meraviglia che coglie il viandante alla vista del porto, ma anche la sorpresa suscitata dallo stesso scorcio nel lettore, che si compiace dell'aspetto stilistico (*facies*) e della raffinatezza compositiva che ne consegue.

Al sesto giorno di navigazione, la flotta scivola fluida<sup>14</sup> sul mare finalmente tranquillo, non più sferzato dalle raffiche impetuose della tramontana (*Aquilone reverso*, v. 433); la nave avanza sotto un cielo rischiarato dai tenui bagliori delle stelle mattutine (*fulsit Eous*, v. 434), mentre il profilo montuoso della Corsica si intravede appena all'orizzonte. L'atmosfera rasserenante di questa tappa del viaggio pare riflettersi in una tessera esornativa in guisa di teletico che sembra sottolineare proprio tale aspetto. Infatti, se ci lasciamo suggestionare dai rapporti tra forma e contenuto del brano, come a voler estendere l'immagine di tranquillità distesa qui descritta, osserviamo, ai vv. 435-438, la composizione dell'avverbio *tute*<sup>15</sup>, che riverbera – idealmente si intende – il sereno incedere narrativo del poeta-viaggiatore. Affidandoci ai criteri di riconoscimento dei *lusus* elaborati dalla critica, guardiamo allora al contesto in cui esso è inserito, per reperire in tal modo quei possibili sintagmi indiziari che sogliono accompagnarsi ad essi, pur non comprovandone, lo ribadisco, l'automatica intenzionalità<sup>16</sup>. Ritroviamo così alcuni sintagmi verbali la cui presenza in concomitanza di *lusus* è piuttosto standardizzata: da un lato, *ostendere*, che occupa peraltro un posizione centrata nel verso, in linea con la cifra stilistica di Rutilio<sup>17</sup>, è il verbo tipico della rivelazione: captando lo sguardo del lettore dotto, gli insinua il sospetto che nelle immediate vicinanze possa annidarsi un gioco di parole. Inoltre, a corredo del primo elemento, anche la collocazione *reperta latet* (v. 437) lascia presagire che in effetti qualcosa si celi in questo spazio e che possa visivamente trasparire, a condizione di affinare lo sguardo. Infine, se continuiamo a leggere il passo alla luce delle indicazioni degli studiosi di *lusus* letterari, anche il participio *reverso* (v. 432), verbo cardine dell'opera<sup>18</sup>, parrebbe una spia testuale che aiuterebbe nella decifrazione del supposto teletico<sup>19</sup>.

Ipotizzerei infine, sulla base di una considerazione complessiva, un ultimo teletico nel brano seguente (I, vv. 615-618):

<sup>14</sup> Come sottolineato, anche a livello fonico, dall'allitterazione della vibrante nella *iunctura* isosillabica *currere curamus* (v. 432).

<sup>15</sup> Non deve sorprendere che la coda del teletico sfrutti solo una delle vocali del dittongo che forma la sillaba finale di *famae* (v. 618), dato che, come si constata anche nella pratica rutiliana, c'è assoluta libertà da parte del lettore nell'usare le componenti grafiche per formare una parola di senso compiuto, come ricordano C. FAKAS, *Ein unbeachtetes Teletichon bei Arat*, in *Philologus* 143, 1999, p. 358; E.P. RICK, *Cicero belts Aratus: The bilingual acrostic at Aratea 317-320*, in *CQ* 69, 2019, p. 225.

<sup>16</sup> Sul tema cfr. S. STEWART, *'Apollo Of The Shore': Apollonius Of Rhodes and The Acrostic Phenomenon*, in *CQ* 60, 2010, pp. 401-405.

<sup>17</sup> Cfr. FO, *Ritorno a Claudio*, cit., p. 59.

<sup>18</sup> Sui valori del verbo cfr. A. FO, *Rutilio Namaziano, Il ritorno*, intr., testo, trad. e comm., Torino 1994<sup>2</sup> (1992<sup>1</sup>), *ad loc.* pp. 221-224, anche *revertor*, che peraltro è termine di fondamentale importanza nell'impianto ideologico del *De reditu*, rientra nel novero di quei verbi che implicano una direzionalità dello sguardo che il lettore è invitato a seguire per rintracciare il gioco di parole, naturalmente leggendo il passo nell'ottica del *lusus*. Nel caso specifico, esso può valere il monito a "riprendere" il passo nel senso di "ritornare" sui versi appena scorsi, rileggendoli con maggiore attenzione in modo tale da trovare il *lusus* magari sfuggito di primo acchito, ma può altresì significare "tornare indietro", cioè alla fine dei versi, laddove, come si diceva, si colloca il *paignion*.

<sup>19</sup> Sull'uso di questi verbi cfr. D. NELIS, D. FEENEY, *Two Virgilian acrostics: certissima signa?*, in *CQ* 55, 2005, pp. 644-646 e C. CASTELLETTI, *Riflessioni sugli acrostici di Valerio Flacco*, in *GIF* 60, 2008, pp. 219-234.

615

*Iamque Triturritam Pisaeva ex urbe reversus  
 aptabam nitido pendula vela Noto,  
 cum subitis tectus nimbis insorduit aether;  
 sparserunt radios nubila rupta vago.*

Anche in questo scorcio, il racconto prende le mosse dall'inizio di una nuova giornata di viaggio, la settima, inaugurata da una mattinata placida e serena. Dopo essersi lasciato alle spalle *Vada Volaterrana*, Rutilio si dirige alla volta del Porto Pisano<sup>20</sup>, nei pressi di Villa Turrita.

Si ravvisa però un brusco passaggio da una situazione di relativa quiete ad una più perturbata aria di tempesta, segnata dal *cum* inverso (v. 617), che finisce per coincidere con la scelta prudenziale di fermarsi (*subsistimus*, v. 619), in attesa che la minaccia del fortunale improvviso passi senza strascichi deleteri<sup>21</sup>. Pare dunque profilarsi, nell'intervallo dei distici sopra riportati, la parola *sors*, ideale prosecuzione del concetto delineato dal poeta.

È legittimo immaginare che Rutilio, aduso, da navigato viaggiatore, a decrittare i segni del destino, rivolgesse l'invito, a sé e virtualmente al lettore, ad obbedire sempre alla *Sors* che, intimatogli di attraccare senza più tentare il mare, gli avrebbe permesso di giungere incolume alla vera meta del suo viaggio, là dove proprio una Sorte fatale lo stava guidando<sup>22</sup>. Suggestiscono implicitamente la presenza del *lusus*, pur se non in modo dirimente, alcune voci sintagmatiche: innanzitutto *aptabam* (v. 616), che potrebbe indicare in senso traslato un'azione di adattamento e relativo posizionamento nello spazio poetico del gioco di parole. Come nei casi summenzionati, in linea con le convenzioni in materia di teistici e affini, osserviamo poi la compresenza di espressioni che, ad un tempo, svelerebbero e maschererebbero il *calembour*. Nel dettaglio, si tratta dell'aggettivo *nitido* (v. 619), che alluderebbe alla perspicuità con cui si auspicherebbe che il lettore si avvedesse dell'artificio, e *tectus* (v. 617), che per converso implicherebbe un'idea, volutamente antifrastica, di copertura, di occultamento del *lusus*. Da ultimo, reputo che anche il contesto generale presenti, dal punto di vista teorico, quella condizione metapoetica che influenza la formazione di un gioco di parole: se confrontato con l'esempio precedente, si rinviene infatti una certa affinità tematica tra le due scene, ambedue inquadrata in uno stato di quiete, in assenza di venti contrari (*Aquilone reverso*, v. 453)<sup>23</sup> o in presenza di leggere brezze favorevoli (*candido ... Noto*, v. 616). Si noti per giunta come ritorna il verbo fondante nell'intera opera e di cui si è già detto, *revertor*, qui flesso al

<sup>20</sup> Sull'esatta localizzazione non v'è ancora accordo fra i critici, per cui cfr. I. LANA, *Rutilio Namaziano*, Torino 1961, pp. 133 ss.; E. DOBLHOFFER, *Rutilius Claudius Namatianus, De reditu suo sive Iter Gallicum*, hrsg., eingel. und erklärt, 2 voll., Heidelberg 1977, p. 230; A. MOSCA, *Aspetti topografici del viaggio di ritorno in Rutilio Namaziano*, in F. ROSA, F. ZAMBON (a cura di), *Pothos. Il viaggio, la nostalgia*, Trento 1995, p. 147; S. DUCCI, *Livorno. Risultati delle prime ricerche nell'area del Portus Pisanus*, in *Notiziario delle Soprintendenze per i Beni Archeologici della Toscana* 1, 2008, pp. 234-236.

<sup>21</sup> Cfr. LANA, *Rutilio*, cit., pp. 140 ss.; E. CASTORINA, *Claudio Rutilio Namaziano, De reditu*, intr., testo critico, trad. e comm., Firenze 1967 (rist. 1975), pp. 230 ss.

<sup>22</sup> Cfr. FO, *Ritorno a Claudio*, cit., p. 89.

<sup>23</sup> Leggo il passo sotto una luce positiva, pur conscio delle complesse interpretazioni del verso in questione, specie per quanto riguarda l'esatto valore da attribuire a *reverso*, che può voler anche significare un ritorno del vento, e non una sua sospensione, per cui cfr. FO, *Rutilio Namaziano*, cit., *ad loc.*

participio (*reversus*, v. 615), a ripresa concettuale e sintattica del precedente *reverso* (v. 429), peraltro nella stessa sede metrica, a introduzione dell'altro telestico.

Pare dunque che in frangenti specifici del viaggio, quando il resoconto diaristico sosta in scorci più distesi e in quadri narrativi più placidi, si diano i presupposti teorici per esaminare i passi con uno sguardo predisposto ai *lusus*, pur presentati con tutta la prudenza che l'argomento richiede.

Infine, tenuto conto dello stato mutilo dell'opera, che pregiudica comunque una visione d'insieme più ampia, mi auguro che le ipotesi avanzate contribuiscano all'indagine sulle peculiarità dell'*usus scribendi* del poeta che, alla luce dei presenti spunti di riflessione, manifesterebbe, almeno ai miei occhi, attitudini stilistiche interpretabili anche grazie ai criteri in uso nell'analisi degli inserti crittografici<sup>24</sup>, contribuendo così a qualificare Rutilio come letterato di altissima statura, al di là di ogni giudizio limitativo<sup>25</sup>.

#### ABSTRACT

L'articolo presenta alcuni *lusus* (un acrostico e due telestichi), non ancora scoperti, nel *De reditu suo* di Rutilio Namaziano, applicando a questo testo i criteri di riconoscimento e i metodi di analisi dei *wordplays* impiegati nella disamina dei giochi di parole presenti nelle opere poetiche della letteratura antica. Tale nota consente così di approfondire, in una prospettiva inedita, il profilo stilistico dell'autore.

This paper focuses on some *lusus* (one acrostic and two telestichs), so far unexplored, in Rutilius Namatianus' *De reditu suo*, applying to the text both recognition criteria and methods of literary analysis used in the study of wordplays in ancient literature. In this way, with a new perspective, the article aims to deepen the stylistic profile of the author.

KEYWORDS: Rutilius Namatianus; *De reditu suo*; wordplays; acrostics; telestichs.

Alberto Crotto  
Università di Torino  
alcrotto@gmail.com  
alberto.crotto@unito.it

<sup>24</sup> Sul tema delle crittografie in Rutilio si veda per intero il contributo di FO, *Crittografie*, cit.

<sup>25</sup> Cfr. LANA, *Rutilio*, cit., pp. 144 ss.; reputo non condivisibili i giudizi troppo negativi sul *De reditu* formulati da R. SCARCIA, *Una lettura di Rutilio Namaziano*, in AA.VV., *Cultura latina pagana fra terzo e quinto secolo dopo Cristo*, Firenze 1998, pp. 145-146, che non esita a parlare di «esemplarità della sua sostanziale insignificanza poetica» e di «banalità dei procedimenti tecnici e della cultura media dell'ambiente ristretto dei corrispondenti suoi pari, a favore dei quali era stato verosimilmente progettato come "opera da camera"».

MEL ~ FEL: IL DOLCE E L'AMARO DELLA DOPPIEZZA  
IN ALCUNI TESTI POETICI MEDIOLATINI DEI SECOLI XI-XIII

1. All'interno del variegato ed eterogeneo *corpus* delle commedie latine del XII e XIII secolo<sup>1</sup>, l'anonimo *De nuntio sagaci* si configura come un testo senz'altro "fondativo"<sup>2</sup>, e ciò soprattutto perché esso rappresenta, con ogni verosimiglianza, il più antico fra i componimenti che, in vario modo, possono essere accolti nel *corpus* comico-elegiaco mediolatino. Composto, infatti, assai probabilmente verso il 1080 (e, fra l'altro, sicuro modello del *Pamphilus*, scritto intorno al 1100 e, com'è noto, una delle più significative commedie elegiache)<sup>3</sup>, il *De nuntio sagaci* palesa anche un'altra distintiva caratteristica, che fa di esso un *unicum*: la "commedia", infatti, non è redatta in distici elegiaci – come tutte le altre – bensì in esametri leonini<sup>4</sup>.

Esemplato – alla stregua della stragrande maggioranza delle commedie del XII e XIII secolo – sui precetti erotici ovidiani veicolati dagli *Amores*, dalle *Heroides*, soprattutto dall'*Ars amatoria* e dai *Remedia amoris* (tant'è vero che esso è anche noto,

<sup>1</sup> Per le cosiddette "commedie elegiache" del XII e XIII secolo, dopo l'edizione – storica e senz'altro benemerita, benché ormai largamente superata – coordinata e diretta da G. COHEN, *La "Comédie" latine en France au XII<sup>e</sup> siècle*, 2 voll. Paris 1931, ormai da oltre un ventennio disponiamo della ben più attendibile edizione complessiva allestita a Genova fra il 1976 e il 1998, sotto la supervisione di Ferruccio Bertini: *Comedie latine del XII e XIII secolo*, 6 voll., Genova 1976-1998 (più due voll. di *Concordanze*, a cura di G. ROSSETTI, G. LA PLACA, Genova 2000). La celebre definizione del *corpus* comico-elegiaco come «coacervo eterogeneo» si deve a G. VINAY, *La commedia latina del secolo XII (Discussioni e interpretazioni)*, in *Studi Medievali* s. II, 18, 1, 1952, pp. 209-271 (poi, col titolo *Comedie o "fabliaux"*, in ID., *Peccato che non leggessero Lucrezio*, a cura di C. LEONARDI, Spoleto [PG] 1989, pp. 173-241 (da cui cito, a p. 211).

<sup>2</sup> Edizioni principali: A. DAIN, *Ovidius puellarum (De nuntio sagaci)*, in *La "Comédie" latine en France*, cit., vol. II, pp. 105-165; H. ALTON, *De nuntio sagaci*, in *Hermathena* 46, 1931, pp. 61-79; G. ROSSETTI, *De nuntio sagaci*, in *Comedie latine del XII e XIII secolo*, vol. II, Genova 1980, pp. 11-125 (è l'edizione da me utilizzata); G. LIEBERZ, *Ovidius puellarum (De nuntio sagaci)*, Frankfurt am Main 1980. Fra gli studi più significativi (ma vd. anche *infra*, note 3-4), cfr. A. PASTORINO, *Note critiche al testo del «De nuntio sagaci»*, in *Dioniso*, 3-4, 1961, pp. 106-117; ROSSETTI, *A proposito del «De nuntio sagaci»*, in *Sandalion* 4, 1981, pp. 201-211; K. SMOLAK, «*Note e giorno faticar»* – «*Il catalogo è questo*». Die «*Leporello-Arien*» und die pseudo-ovidische Komödie «*De nuntio sagaci*», in A. CZEGLÉDY [et alii] (a cura di), «*Pietas non sola Romana*». *Studia memoriae Stephani Borzák dedicata*, Budapest 2010, pp. 648-659.

<sup>3</sup> Cfr., soprattutto, P. DRONKE, *A Note on «Pamphilus»*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 42, 1979, pp. 225-230 (poi in ID., *Latin and Vernacular Poets of the Middle Ages*, Aldershot 1991, pp. 225-230); S. PITTALUGA, «*De nuntio sagaci*» e «*Pamphilus*»: studio parallelo, in F. DOGLIO (a cura di), *L'eredità classica nel Medioevo: il linguaggio comico. Atti del Convegno Internazionale (Viterbo, 26-28 maggio 1978)*, Viterbo 1979, pp. 291-300 (poi in ID., *La scena interdetta. Teatro e letteratura fra Medioevo e Rinascimento*, Napoli 2002, pp. 13-22); e l'introduzione dello stesso Pittaluga alla sua edizione del *Pamphilus* (in *Comedie latine del XII e XIII secolo*, vol. III, Genova 1980, pp. 13-57).

<sup>4</sup> Sull'argomento, vd. l'intervento specifico di A.M. MOURE CASAS, *Aprovechando otros versos: una forma de versificar. Comentarios sobre aspectos de la métrica del «De nuntio sagaci»*, in J. LUQUE MORENO, P.R. DÍAZ Y DÍAZ (a cura di), *Estudios de métrica latina*, vol. II, Granada 1999, pp. 705-718.

nella tradizione manoscritta, nelle edizioni e negli studi, con l'apocrifo titolo di *Ovidius puellarum*<sup>5</sup>, il *De nuntio sagaci* può, inoltre, essere considerato come una sorta di “monologo giullaresco” (o, se si vuole, un “racconto drammatico”)<sup>6</sup>, in quanto tutta l'azione della breve *pièce* – non priva, com'è evidente già a una prima lettura, di vistose incongruenze – si immagina raccontata, in prima persona, dal giovane innamorato di turno, invaghitosi di una bella fanciulla e affranto per la *maladie d'amour* che lo consuma, poiché teme che il suo desiderio possa rimanere insoddisfatto<sup>7</sup>. Dopo aver descritto la bellezza della fanciulla utilizzando il consueto *tópos* retorico della *descriptio pulchritudinis*<sup>8</sup>, egli decide, onde cercare di piegarla ai propri desideri, di inviarle dei doni tramite un suo servo, che funge da intermediario fra il giovane e la ragazza (e si tratta appunto del *nuntius sagax*, l'astuto messaggero d'amore, il “go-between” che dà il titolo all'opera e che, in effetti, ne è il vero e proprio protagonista, il cui nome, Davo, viene reso noto al lettore – e all'eventuale spettatore – soltanto alla fine del testo)<sup>10</sup>. La fanciulla, scoperte le intenzioni amorose di chi le ha fatto recapitare quei

<sup>5</sup> Esso, infatti, è così intitolato nell'edizione del Dain del 1931 e, ancora nel 1980, in quella del Lieberz (sulla quale vd. la recens. di E. CECCHINI, in *Maia* n.s., 34, 1, 1982, pp. 77-78, poi in ID., *Scritti minori di filologia testuale*, a cura di S. LANCIOTTI [et alii], Urbino [PS] 2008, pp. 144-146). Sulla tradizione ms. del testo, vd. ROSSETTI, *De nuntio sagaci*, cit., pp. 51-54.

<sup>6</sup> Per quest'interpretazione – che, comunque, necessiterebbe di maggiori approfondimenti – cfr. A. BISANTI, *La voce, il gesto, la scena. Elementi teatrali nelle commedie latine del XII e XIII secolo*, Parma 2019, pp. 50-51.

<sup>7</sup> Sul *tópos*, il suo sviluppo e la sua fortuna letteraria, vd. M. CIAVOLELLA, *La tradizione dell'“aegritudo amoris” nel «Decameron»*, in *Giornale Storico della Letteratura Italiana* 147, 1970, pp. 496-551; ID., *La “malattia d'amore” dall'Antichità al Medioevo*, Roma 1976; ID., *La stanza della memoria: amore e malattia nel «Secretum» e nei «Rerum vulgarium fragmenta»*, in *Quaderns d'Italià* 11, 2006, pp. 55-63.

<sup>8</sup> La bibliografia sul motivo è amplissima. Fra i contributi più significativi – e anche per una breve storia del *tópos* – cfr. P.D. STEWART, *Considerazioni sulla tecnica della “descriptio superficialis” nel «Decameron»*, in *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca. II. Boccaccio e dintorni*, Firenze 1983, pp. 111-121 (poi in EAD., *Retorica e mimica nel «Decameron» e nella commedia del Cinquecento*, Firenze 1986, pp. 39-54); L. ARENAL LÓPEZ, *El uso de la “descriptio pulchritudinis” en las comedias elegiacas latinas*, in M.C. DÍAZ Y DÍAZ, J.M. DÍAZ DE BUSTAMANTE (a cura di), *Poesía latina medieval (siglos V-XV). Actas del IV Congreso del “Internationales Mittellateinerkomitee” (Santiago de Compostela, 12-15 de septiembre de 2002)*, Firenze 2005, pp. 437-449; F. SIVO, *Il ritratto della bella donna. Parole e immagini di un canone*, in A. PARAVICINI BAGLIANI [et alii] (a cura di), *Le portrait. La représentation de l'invidu*, Firenze 2009, pp. 35-55; e il recente vol. di M. DE LAS NIEVES MUNIZ MUNIZ, *La “descriptio puellae” nel Rinascimento. Percorsi del tópos fra Italia e Spagna con un'appendice sul “locus amoenus”*, Firenze 2018 (preceduto da EAD., *La “descriptio puellae” dans la poésie italienne de la Renaissance: quelques notes pour une nouvelle approche, on line in Itaque*, 18, 2015, pp. 189-218).

<sup>9</sup> *The Go-Between* è, per l'appunto, il titolo di un bellissimo film inglese del 1971, sceneggiato da Harold Pinter e diretto da Joseph Losey, liberamente ispirato all'omonimo romanzo di L.P. Hartley (in italiano *L'età incerta*), distribuito in Italia col titolo *Messaggero d'amore*.

<sup>10</sup> *De nunt. sag.* 382-386: *Qui tunc adstant, postquam bene percipiebant / que Davus dixit, credunt quod seria res sit, / festinant capere, ne vitam perderet ille. / Illa reluctatur, Davus retinere precatur. / Illa ferit pugno, Davus ferit inde secundo* (p. 124 Rossetti). Che l'astuto messaggero si chiami – terenzianamente e orazianamente – Davo (cfr., in generale, BISANTI, *L'“interpretatio nominis” nelle commedie elegiache latine del XII e XIII secolo*, Spoleto [PG] 2009, pp. 285-286 e *passim*), e che soltanto alla fine del testo compaia il suo nome (egli, come tutti gli altri personaggi della *pièce*, è rimasto rigorosamente anonimo fino a questo momento), è reso più problematico dal fatto che la denominazione figura all'interno di quella sezione (gli ultimi 80 versi – vv. 307-386 –, fra l'altro probabilmente incompleta), che ci è stata tramandata esclusivamente da tre mss. (K = London, Add. 49368, ex Holkhamicus 322, della prima metà del sec. XIII; R = Vat. Lat. 1602, inizio o metà del sec. XIV; e Q = Vat. Pal. Lat. 910, datato al 1467), e della cui originalità non si ha assoluta certezza: vd. CECCHINI, *A proposito di “commedie” medioevali: stemmi, problemi testuali, questioni at-*

regali, in un primo tempo si adira e chiede al messaggero di andarsene, ma egli le consiglia di incontrare il suo padrone e, dopo averla assicurata che non la lascerà sola con lui, riesce a convincerla a un *rendez-vous* (che, come in ogni testo di questo genere, avrà puntualmente luogo)<sup>11</sup>. L'azione prosegue quindi con alterne vicende – che qui non mette conto di narrare – fino alla scena finale – parodica e ridanciana sì, ma anche poco coerente con quanto è precedentemente successo – nella quale la fanciulla e l'astuto messaggero si prendono malamente a pugni.

Orbene, nel corso del primo dialogo fra l'astuto messaggero e la fanciulla, tutto fondato sulle sottili schermaglie dei due personaggi e intimamente nutrito della pre-cettistica e dalla casistica erotica ovidiana, si legge il seguente scambio di battute fra il *nuntius* e la *puella* (vv. 155-158):

N. – *Si vulpes stares, catulos fortasse fugares;* 155

*Nam multis verbis tibi diverticula queris.*

P. – *Si vulpes starem, te fallere posse probarem:*

*Mel portas in ore, sed fel latitat tibi corde*<sup>12</sup>.

Quello che qui ci interessa da vicino è il v. 158 (*Mel portas in ore, sed fel latitat tibi corde*), pronunciato dalla fanciulla e tutto giocato sull'utilizzo paronomastico della coppia oppositiva *mel ~ fel*, per stigmatizzare la doppiezza dell'astuto messaggero, che porta il miele sulle labbra, ma tiene il fiele nascosto in fondo al cuore (cioè, fuor di metafora, ciò che dice non corrisponde affatto a ciò che pensa e serve a dissimulare e a mascherare la realtà delle cose). L'opposizione metaforica e ossimorica (nonché paronomastica) *mel ~ fel* risale a Plauto, *Cas.* 223 (*Fel quod amarumst, id mel faciet, hominem ex tristi lepidum et lenem*) e *Cist.* 69 (*Namque ecaster amor et melle et felle est fecundissimus*), benché sia abbastanza difficile che l'autore del *De nuntio sagaci* possa aver tratto il *tópos* direttamente dal Sarsinate (ma è comunque vero che sia la *Casina* che la *Cistellaria* appartengono al novero delle "otto commedie" plautine delle quali il Medioevo, in qualche modo, ebbe una certa contezza)<sup>13</sup>. Il poeta mediolatino avrà invece forse tenuto presente Giovenale, *sat.* VI 181 (*plus aloes quam mellis habet*), passo in cui non è esplicitamente espressa la coppia *mel ~ fel*, ma che, per il contesto, risulta assai vicino

*tributive*, in *Maia* n.s. 37, 1, 1985, pp. 59-77 (poi in ID., *Scritti minori di filologia testuale*, cit., pp. 153-181, da cui cito), il quale osservava che, per la parte attestata solo da *KRQ*, «non si può escludere perentoriamente che si tratti di una superfetazione, e qualche motivo di perplessità sussiste, ma solo un minutissimo esame comparativo di lingua, stile e tecnica versificatoria potrà forse fornire lumi ulteriori» (p. 165).

<sup>11</sup> Si osservi che, anche in questo, il *De nuntio sagaci* si configura come un testo "fondativo", in quanto la funzione di mezzano ricoperta dal protagonista anticipa, "al maschile", quella svolta dalle numerose figure femminili di mezzane (o di vere e proprie ruffiane) che si incontreranno nella successiva produzione comico-elegiaca (si pensi agli analoghi personaggi del *Pamphilus*, della *Lidia*, del *Baucis et Traso*, del *De uxore cerdonis* di Iacopo da Benevento, e così via), anticipando la ricca fioritura di personaggi di tal genere all'interno della produzione fabliolistica e del teatro umanistico e rinascimentale, fino all'immortale figura di Celestina nella commedia di Fernando de Rojas: cfr. almeno M. FEO, *Nascite e rinascite del comico. A proposito della «Celestina» di Fernando de Rojas*, in *Aufidus* 10, 1990, pp. 163-193; e A. MOURE CASAS, *Comedias elegiacas en «La Celestina»*, in *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* 15, 1998 (= *Homenaje al profesor Marcelo Martínez Pastor*), pp. 443-473.

<sup>12</sup> *De nunt. sag.* 155-158 (p. 94 Rossetti).

<sup>13</sup> Esse, com'è noto, sono *Amphitruo*, *Asinaria*, *Aulularia*, *Captivi*, *Casina*, *Cistellaria*, *Curculio* ed *Epidicus*.

alla situazione della commedia<sup>14</sup>; e, soprattutto, avrà risentito della ricca fioritura di *proverbia* e *sententiae* dell'epoca: 2576 Walther (*Cedat adulantis mel, fel delectat amantis*)<sup>15</sup>, 9242a W. (*Femina sub mellis specie, dat pocula fellis*); 32057 W. (*Ubi mel, ibi fel*); e soprattutto 11843a W. (*In melle sunt lingue site lacteque, / corda in felle sunt sita atque acerbo*): *sententia*, quest'ultima, largamente sovrapponibile al passo del *De nuntio sagaci* oggetto di questa disamina, per il doppio rapporto, presente in entrambi i testi, *mel ~ lingua / fel ~ cor*.

2. L'opposizione tra *mel* e *fel* (né si dimentichi il valore simbolico di quest'ultimo, in rapporto alla passione di Cristo, giusta quanto narra Matteo)<sup>16</sup>, e insieme il contrasto fra ciò che si dice e ciò che si pensa (vistoso esempio di doppiezza, di inganno e di finzione), ricorrono con frequenza e insistenza nella letteratura (e soprattutto nella poesia) mediolatina fra i secoli XII e XIII. Per es., si legga l'*epimythion* moralistico della favola, di origine fedriana, delle due cagne, nella redazione accolta nell'*Esopus* attribuito al cosiddetto Gualtiero Anglico (IX. *De duabus canibus*, vv. 11-12): *Non satis est tutum mellitis credere verbis; / ex hoc melle solet pestis amara sequi*<sup>17</sup>. Oppure, si osservino i seguenti passi dei *Carmina Burana*: CB 42 (*Utar contra vitia carmine rebeli*, di Gualtiero di Châtillon), str. 2, 1-2 (*Disputat cum animo facies rebellis, / mel ab ore profluit, mens est plena fellis*); CB 87 (*Amor tenet omnia*), str. 1, 4-5 (*Amor est melle dulcior / felle fit amarior*); CB 88 (*Amor habet superos*), str. 5, 1-6 (*Gratus super omnia / ludus est puelle, / et eius precordia / omni carent felle; / sunt, que prestat, basia / dulciora melle*)<sup>18</sup>; CB 92 (*Anni parte florida, celo puriore*), str. 34, 1 (*Mel pro felle deseris et pro falso verum*)<sup>19</sup>, laddove, in quest'ultimo caso, si riscontra la doppia equazione *mel ~ verum / fel ~ falsum* (peraltro accertamente disposti, all'interno del verso, secondo una struttura chiasmica).

<sup>14</sup> Sulla fortuna medievale di Giovenale, cfr. il recente vol. di V. MATTALONI, *I commentatori di Giovenale nel Medioevo (secoli VI-XVI)*, Firenze 2018.

<sup>15</sup> Traggo questo e i successivi proverbi dalla classica silloge di H. WALTHER, *Proverbia Sententiaeque Latinitatis Medii Aevi. Lateinische Sprichwörter und Sentenzen des Mittelalters in alphabetischer Anordnung*, 6 voll., Göttingen 1963-1969.

<sup>16</sup> Mt XXVII 34: *Et dederunt ei vinum bibere cum fellis mixtum. Et cum gustasset, noluit bibere.*

<sup>17</sup> L'«*Esopus*» attribuito a Gualtiero Anglico, a cura di P. BUSDRAGHI, Genova 2005, p. 62. I modelli della favola in questione sono Phaedr. I 19; Rom. I 9; Wiss. I 10; Adem. fab. 54. Sulla problematica attribuzione dell'*Esopus* (o *Aesopus*), cfr. l'ultimo studio – apparso postumo – di C. ROCCARO, *Sull'autore dell'«Aesopus» comunemente attribuito a Gualtiero Anglico*, in Pan 15-16, 1998, pp. 195-207 (poi in T. GUARDÌ, G. PETRONE [a cura di], *Scritti minori di Cataldo Roccaro*, Palermo 1999, pp. 241-253); e inoltre BISANTI, *Edizioni e studi sulla favolistica mediolatina*, in *Schede Medievali* 40, 2002, pp. 93-142 (alle pp. 105-111); ID., *Sull'edizione critica dell'«Esopus» attribuito al cosiddetto Gualtiero Anglico*, in *Schede Medievali* 45, 2007, pp. 223-249.

<sup>18</sup> Per una lettura del carne, vd. S. TUZZO, «*Vincit Amor quemque, sed numquam vincitur ipse*» (CB 120a), in *BStudLat* 40, 2, 2010, pp. 509-522 (poi in EAD., *La poesia dei «clerici vagantes». Studi sui «Carmina Burana»*, Cesena [FO] 2015, pp. 147-164, in partic. pp. 156-164); e BISANTI, «*Res utriusque placuit*» (CB 72, str. 5a, 1). *Il desiderio d'amore e la sua realizzazione nei «Carmina Burana»*, Palermo 2019, pp. 113-122.

<sup>19</sup> Il componimento – la cosiddetta *Altercatio Phyllidis et Flore* – è giustamente uno dei più noti e studiati fra i CB: cfr. almeno R.S. HALLER, *The «Altercatio Phyllidis et Flore» as an Ovidian Satire*, in *Mediaeval Studies* 30, 1968, pp. 119-133; BISANTI, *Il mulo di Fillide e il cavallo di Flora («Carmina Burana» 92, str. 44-59)*, in *Studi Medievali* n.s., 34, 2, 1993, pp. 805-813; ID., *La figura di Sileno nell'«Altercatio Phyllidis et Flore» («Carmina Burana» 92, str. 70-71)*, in *Studi Medievali* n.s., 38, 2, 1997, pp. 845-849; ID., *L'«Altercatio Phyllidis et Flore» (CB 92) fra tradizione e innovazione*, in Pan 24, 2008, pp. 197-222 (i tre studi, variamente ricomposti e aggiornati e col titolo *L'«Altercatio Phyllidis et Flore» (CB 92)*, sono poi stati ripubblicati in ID., *La poesia d'amore nei «Carmina Burana»*, Napoli 2011, pp. 45-82); TUZZO, *Echi classici nell'«Altercatio Phyllidis et Flore»*, in M. MARANGIO [et alii] (a cura di), *Filosofia e storiografia. Studi in onore di Giovanni Papuli. I. Dall'Antichità al Rinascimento*, Galatina [LE] 2008, pp. 587-602 (poi in EAD., *La poesia dei «clerici vagantes»*, cit., pp. 73-89).



Un più ampio sviluppo del *tópos* contrastivo è poi quello offerto da Arrigo da Settimello nella sezione d'apertura della sua *Elegia* (1, 27-34):

*O mala dulcedo, subito que sumpta venenas,  
 Queve recompensas mellea fellea gravi!  
 O felix qui non est usus prosperitate!  
 Nam venit ex sola prosperitate dolor.  
 Non sine felle suo dulcet fortuna nec albet  
 Absque nigredine, nec mons sine valle fuit.  
 Cum multum mellis, multum dedit ipsa veneni;  
 Mel vomuit primum felleus ille sapor<sup>20</sup>.*

Ancora, in una satira latina sulla corruzione del clero dubbiosamente attribuita a Pier della Vigna e già pubblicata, fra l'altro, da Édelstand Du Ménil nel lontano 1847, subito dopo l'inizio del componimento si leggono, alla str. 3, 1-2, i versi: *Est abominabilis praelatorum vita, / quibus est cor felleum linguaque mellita* (anche in tal caso nella canonica, doppia opposizione *mel ~ lingua / fel ~ cor*, già rilevata nel brano del *De nuntio sagaci* dal quale abbiamo preso le mosse per questa rassegna)<sup>21</sup>. E l'accostamento contrastivo fra *mel* e *fel* ricorre, e per due volte, anche nella *Vita scolastica* di Bonvesin da la Riva, ai vv. 280 (*Trade manum, mel, fel, consule, profer opem*) e 668 (*Que fel salvificat, sepe mel egra fovet*)<sup>22</sup>.

All'interno del *corpus* delle commedie latine del XII e XIII secolo, poi, il contrasto fra ciò che si dice e ciò che si pensa (benché non sempre espresso direttamente mediante la coppia *mel ~ fel*) ricorre, per es., nel *Miles gloriosus* dubbiosamente attribuito ad Arnolfo d'Orléans, ai vv. 249-250: *Mente cicuta latet, in lingua flagrat amomum: / mens aloem celat, manat ab ore favus* (dove *cicuta* e *aloes* corrispondono a *fel*, *amomum* e *favus* a *mel*, ferma restando l'opposizione fra *lingua* e *mens*, in sostituzione di *cor*)<sup>23</sup>; e nel più tardo *De Paulino et Polla* di Riccardo da Venosa, ai vv. 565-568: *Cuius non vultum mutavit causa sinistra; / intimus affectus sepius ore latet. / Corde licet doleat, risum simulavit in ore; / non veniens animo, risus inanis erit* (dove la terminologia complessiva è, in effetti, un po' differente, pur nel mantenimento dell'opposizione fra *os* e *cor*)<sup>24</sup>.

Più significativi, in tal direzione, sono senz'altro due brani della *Lidia* attribuita – ma con maggior fondamento dell'or ora ricordato *Miles gloriosus* – ad Arnolfo d'Orléans e dell'anonimo *De more medicorum*.

<sup>20</sup> Arrigo da Settimello, *Elegia*, ed. critica a cura di C. FOSSATI, Firenze 2011, p. 6. Si osservi che il v. 30 (*Nam venit ex sola prosperitate dolor*) è identico a Guill. Bles. *Alda* 48 (Guglielmo di Blois, *Alda*, a cura di F. BERTINI, in *Commedie latine del XII e XIII secolo*, vol. VI, Genova 1998, pp. 11-109, a p. 54). Per la fortuna del motivo, vd. M. MARTELLI, *Zapping di varia letteratura. Verifica filologica. Definizione critica. Teoria estetica*, Prato [FI] 2007, pp. 566-571.

<sup>21</sup> É. DU MÉNIL, *Poésies populaires du Moyen Age*, Paris 1847 (rist. anast., Bologna 1969<sup>2</sup>), p. 164.

<sup>22</sup> *Quinque claves sapientiae - Incerti auctoris Rudium doctrina* - Bonvicini de Ripa *Vita scolastica*, rec. A. VIDMANOVÁ-SCHMIDTOVÁ, Leipzig 1969, pp. 37-113 (i versi citati risp. alle pp. 59 e 83).

<sup>23</sup> «Arnolfo d'Orléans», *Miles gloriosus*, a cura di S. PARETO, in *Commedie latine del XII e XIII secolo*, vol. IV, Genova 1983, pp. 11-93 (a p. 80). Per la problematica attribuzione del *Miles gloriosus* al maestro orleanense, vd. soprattutto G. ORLANDI, *Metrica "mediievale" e metrica "antibizzante" nella commedia elegiaca: la tecnica versificatoria del «Miles gloriosus» e della «Lidia»*, in R. CARDINI [et alii] (a cura di), *Tradizione classica e letteratura umanistica. Per Alessandro Perosa*, vol. I, Roma 1985, pp. 1-16 (poi in ID., *Scritti di filologia mediolatina*, a cura di P. CHIESA [et alii], Firenze 2008, pp. 331-343); nonché l'introduzione della Pareto, in «Arnolfo d'Orléans», *Miles gloriosus*, cit., pp. 13-56.

<sup>24</sup> Riccardo da Venosa, *De Paulino et Polla*, a cura di S. PITTALUGA, in *Commedie latine del XII e XIII secolo*, vol. V, Genova 1986, pp. 81-227 (a p. 166).

Sulle prime battute della *Lidia*<sup>25</sup>, il giovane Pirro – anch’egli, come spesso avviene in questo genere di composizioni, innamorato non ricambiato, almeno in un primo tempo – medita, fra sé e sé, sulla doppiezza e sulla falsità del genere femminile, in linea di massima e, in particolare, su quelle della protagonista Lidia, moglie insoddisfatta, che inganna a suo piacimento l’ignaro marito, lo sciocco duca Decio<sup>26</sup>: *Lidia* 83-84: *Mel sibi propinat verbis rebusque venenum: / quam fido lateri vipera nexa iacet*<sup>27</sup>. In nota al distico, Giovanni Orlandi (editore della commedia nel sesto e ultimo volume della serie genovese delle *Commedie latine del XII e XIII secolo*) allegava un nutrito mannello di esempi classici e, soprattutto, mediolatini:<sup>28</sup> Ovidio, *am.* I 8, 104 (*in pia sub dulci melle venena latent*), immagine, questa, ripresa poi da san Gerolamo, *epist.* 15, 4, 5, e 128, 2, 3; e da Marbodo di Rennes, *lib. dec. capit.* III 26-27 (passo, questo di Marbodo, che qui non trascrivo, perché su di esso ritornerò fra breve); e, riguardo al motivo dell’adulazione, da Giovanni di Salisbury, *Poligr.* III 10 (*et venena propinantur melle circumlita quo citius noccat*), e da Walter Map, *de nug. cur.* IV 3 (*propinant tibi mellitum toxicum*).

La contrapposizione fra ciò che si pensa e ciò che si dice (oppure fra ciò che si ha sulla bocca e ciò che si possiede nell’intimo del cuore) veniva fatta inoltre risalire, da Orlandi, al testo biblico: *Prov.* V 3-4 (*favus enim stillans labia meretricis [...]; novissima autem illius amara quasi absinthium et acuta quasi gladium biceps*), donde il distico proverbiale 9476 Walther (*Fili, distillans favus est meretricis ab ore; / verba favum sapiunt, corde venena latent*). Alla ricca esemplificazione proposta da Orlandi mi permetto di aggiungere un paio di passi plautini (riscontri, in questo caso, puramente esemplificativi), e cioè *Poen.* 394 (*mel huius*,

<sup>25</sup> «Arnolfo d’Orléans», *Lidia*, a cura di I. GUALANDRI, G. ORLANDI, in *Commedie latine del XII e XIII secolo*, vol. VI, cit., pp. 111-318. L’edizione della commedia, lungamente preparata, è stata preceduta da due importanti saggi: GUALANDRI, ORLANDI, *Contributi sulla commedia elegiaca «Lidia». Questioni letterarie e testuali*, in G. SCARPAT (a cura di), *Scritti in onore di Alberto Grilli*, Brescia 1990 (= *Paideia*, 45, 1990), pp. 199-238; ORLANDI, *Problemi testuali nella commedia elegiaca «Lidia»*, in A. AMBROSIONI [et alii] (a cura di), *Medioevo e latinità in memoria di Ezio Franceschini*, Milano 1993, pp. 325-385. Altri studi sulla *Lidia* e sulla problematica identificazione del suo autore: B. ROY, *Arnulf of Orleans and the Latin «Comedy»*, in *Speculum*, 49, 1974, pp. 258-266; F. BERTINI, *Riflessi di polemiche fra letterati nel prologo della «Lidia» di Arnolfo di Orléans*, in *Sandalion* 1 (1978), pp. 193-209; PITTALUGA, *Prologhi di commedie medievali e prologhi di commedie umanistiche*, in *Schede Medievali* 24-25, 1993, pp. 102-117 (poi in ID., *La scena interdetta*, cit., pp. 101-117, alle pp. 106-112). Una nutrita serie di osservazioni testuali hanno poi proposto CECCHINI, *A proposito di «commedie» medioevali*, cit., pp. 172-181; ID., *Su alcuni luoghi della commedia «Lidia»*, in *Filologia Mediolatina* 5, 1995, pp. 267-285 (poi in ID., *Scritti minori di filologia testuale*, cit., pp. 193-203); e, assai più di recente, P. CHIESA, *L’imbarazzo della scelta. Procedure di «selectio» nella «Lidia»*, in ID., *Venticinque lezioni di filologia mediolatina*, Firenze 2016, pp. 36-41.

<sup>26</sup> Giovanni Boccaccio, che conobbe la *Lidia* e la trascrisse di suo pugno nel cosiddetto *Zibaldone Laurenziano* (ms. Laur. Plut. XXXIII 31), la rielaborò poi – com’è noto – nella novella VII 9 del *Decameron*, mutando però il nome del marito della protagonista (Decio, nella commedia latina) in Nicostrato. Questa la rubrica della novella in questione: «Lidia moglie di Nicostrato ama Pirro, il quale, acciò che credere il possa, le chiede tre cose, le quali ella gli fa tutte; e oltre questo in presenza di Nicostrato si sollazza con lui, e a Nicostrato fa credere che non sia vero quello che ha veduto». Sui modi della rielaborazione boccacciana esistono molti studi (ma non sempre pienamente riusciti): cfr. D. GOLDIN, *Il Boccaccio e la poesia latina francese del XII secolo*, in *Studi sul Boccaccio* 13, 1981-1982, pp. 327-362; J.E. GERMANO, *Matthieu de Vendôme e Boccaccio: la «Comœdia Lydiæ» (ms. Laur. XXXIII, 31) e la novella di Lidia (Dec. VII, 9). Studio, trascrizione e traduzione del ms. Laurenziano con una storia della critica di fonti essenziali del «Decameron»*, New Brunswick [NJ] 1982 (assolutamente censurabile perché, ancora nel 1982, attribuisce la *Lidia* a Matteo di Vendôme, assegnazione, questa, già da gran tempo dimostrata come insussistente e improponibile); J. USHER, *Rhetorical and Narrative Strategies in Boccaccio’s Translation of the «Comœdia Lydiæ»*, in *The Modern Language Review* 84, 2, 1989, pp. 337-344.

<sup>27</sup> «Arnolfo d’Orléans», *Lidia*, cit., p. 214.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 269.

*fel meum*) e *Truc.* 178-179 (*In melle sunt linguae sitae vestrae atque orationes, / facta atque corda in felle sunt sita atque acerbo aceto*)<sup>29</sup>; nonché l'incipit di un carme di Ausonio, *commem. profess. Burdigal.* 15 (*Nepotiano grammatico eidem rhetori*), vv. 1-3: *Facete, comis, animo iuvenali senex, / cui felle nullo, melle multo mens madens, / aevum per omne nil amarum miscuit*<sup>30</sup>; e un verso dell'*Anticlaudianus* di Alano di Lilla (III 27: *Mel sapit ista manus, fellis gerit illa saporem*)<sup>31</sup>.

Leggiamo ora un passo dell'anonimo *De more medicorum*, breve pezzo in distici elegiaci (complessivamente 346 versi) del XIII secolo e di area, probabilmente, italiana (più specificamente meridionale e federiciana), nel quale si narra «come, dopo ripetute visite a un malato e attraverso frequenti dialoghi col malato stesso e col suo servitore, un medico riesca finalmente, in seguito alla martellante somministrazione di medicine d'ogni sorta, a guarire l'ostinata stipsi intestinale del suo malcapitato cliente»<sup>32</sup>. Il paziente, a un certo punto dell'opera, si lamenta della doppiezza del proprio medico e, in genere, di tutti i medici (ed è proprio questo il motivo portante del componimento), con queste parole (vv. 231-234):

*Heu michi, sunt medicorum  
Mellea verba quidem factaque virus habent!  
Credere quis verbis nam posset dulcibus horum?  
Ore favum mellis, corde venena gerunt*<sup>33</sup>;

dove, soprattutto nell'ultimo verso, occorre mettere in risalto ancora una volta l'opposizione fra ciò che si dice (metaforicamente, il miele) e ciò che, invece, si pensa (altrettanto metaforicamente, il veleno)<sup>34</sup>.

<sup>29</sup> Si tratta, per l'appunto, di riscontri puramente esemplificativi, dal momento che risulta chiaro come l'autore della *Lidia* non potesse certo conoscere tali commedie plautine. Infatti, anche a voler prescindere dalla questione concernente la scarsa o nulla conoscenza di Plauto da parte degli autori di commedie elegiache, è noto che sia il *Poenulus*, sia il *Truculentus* appartengono al novero delle "dodici commedie" scoperte da Niccolò Cusano solo nel 1429, in quello che ora è il ms. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 3870 (detto codice Orsiniano), sulla cui scoperta e sulle cui vicende cfr. C. QUESTA, *Per la storia del testo di Plauto nell'Umanesimo*. I. La "recensio" di Poggio Bracciolini, Roma 1968, pp. 6-32 (poi in ID., *Parerga plautina*, Urbino [PS] 1985, pp. 169-242); G. RESTA, *Un'ignota lettera di Giovanni Aurispa. Aspetti delle vicende del codice Orsiniano di Plauto*, in S. BOLDRINI [et alii] (a cura di), *Filologia e forme letterarie. Studi per Francesco Della Corte*, vol. V, Urbino [PS] 1987, pp. 395-416; R. CAPPELLETTI, *La "lectura Plauti" del Pontano*, Urbino [PS] 1988.

<sup>30</sup> Decimo Magno Ausonio, *Professori a Bordeaux: (Commemoratio professorum Burdigalensium)*, a cura di M.G. BAJONI, Firenze 1996, p. 60. Per la *inunctura felle madere*, cfr. Tib. II 4, 12 (*omnia nunc tristi tempora felle madent*). Nel passo ora citato si noti, fra l'altro, l'emergere incipitario di un altro diffusissimo *tópos* classico e medievale, quello del *senex ~ puer* (opposto e complementare rispetto al motivo, diffusissimo anch'esso soprattutto nella tradizione agiografica, del *puer ~ senex*).

<sup>31</sup> Alain de Lille, *Anticlaudianus*, texte critique avec une introduction et des tables, publié par R. BOSSUAT, Paris 1955 (testo consultato *on line*, sul sito della Bibliotheca Augustana).

<sup>32</sup> BERTINI, *Le "commedie elegiache" del XIII secolo*, in G. CATANZARO, F. SANTUCCI (a cura di), *Tredici secoli di elegia latina. Atti del Convegno Internazionale (Assisi, 22-24 aprile 1988)*, Assisi [PG] 1989, pp. 249-263 (a p. 256).

<sup>33</sup> *De more medicorum*, a cura di P. GATTI, in *Commedie latine del XII e XIII secolo*, vol. VI, cit., pp. 379-427 (alle pp. 416-418). Prima che da Gatti, la commedia era stata pubblicata nel 1955 da F. BRUNHÖLZL, «*De more medicorum*». Ein parodistisch-satirisches Gedichts des 13. Jahrhunderts, in *Sudboffs Archiv für Geschichte der Medizin und der Naturwissenschaften*, 39, 1955, pp. 289-315.

<sup>34</sup> In nota al v. 234, Gatti rinvia al testo biblico (*prov. V 3*), dove *favus* è metafora per indicare i *labia meretricis* (*favus enim distillans labia meretricis, et nitidius oleo guttur ejus*).

Lo stesso concetto viene ripreso, con alcune varianti, in un passo del *Rapularius II*, commedia mediolatina di area germanica di impianto spiccatamente fiabesco e risalente anch'essa al XIII secolo, in un brano narrativo in cui si racconta che il fratello del fortunato protagonista, invidioso della di lui buona sorte e disposto a qualsiasi nequizia pur di sbarazzarsene una volta per tutte, si reca da lui per tendergli una trappola (dalla quale, comunque, il protagonista uscirà sano e salvo, grazie a un astuto espediente) e lo saluta con atteggiamento falsamente pacifico e benevolo, esprimendo parole subdole e ingannevoli, come un medico che desse al paziente del miele condito con del veleno (vv. 267-270): *Frater adit fratrem, ficta quoque pace salutatur / verbaque depromit dulcia, plena dolis, / ac si det mella medicus condita veneno, / in quibus ignaro portio mortis erit*<sup>35</sup>.

3. Il genere nell'ambito del quale l'opposizione metaforica *mel ~ fel (et similia)* trova forse la sua più ampia applicazione è, comunque, quello della poesia misogina mediolatina dei secoli XI-XIII<sup>36</sup>. Nel carme *Arbore sub quadam dictavit clericus Adam*, in 51 esametri leonini, della fine dell'XI o dell'inizio del XII secolo, si legge, per es. (v. 32): *Femina, mors iuvenum, portat sub melle venenum*<sup>37</sup>. Nella celebre "tirata" antifemminista inserita da Bernardo di Morlas nel secondo libro del suo *De contemptu mundi*,

<sup>35</sup> *Rapularius II*, a cura di P. GATTI, in *Commedie latine del XII e XIII secolo*, vol. VI, cit., pp. 319-378 (a p. 358: noto che al v. 267 l'editore stampa *Fratrem adit fratrem*, ma si tratta certamente di un refuso tipografico per *Frater adit fratrem*, come osservano anche la Rossetti e la La Placa in *Commedie latine del XII e XIII secolo. Concordanze*, cit., vol. I, p. 8). Sui problemi relativi ai rapporti fra il *Rapularius I* (edito dallo stesso Gatti in *Commedie latine del XII e XIII secolo*, vol. V, cit., pp. 13-79) e il *Rapularius II*, rinvio senz'altro all'introduzione di Gatti alla sua edizione (pp. 322-325), nonché a BISANTI, *Il «Rapularius II»: note di lettura*, in *Pan* 18-19, 2001, pp. 43-51. Cfr. inoltre GATTI, *Elementi favolistici nell'«Asinarius» e nel «Rapularius»*, in CATANZARO, SANTUCCI (a cura di), *La favolistica latina in distici elegiaci. Atti del Convegno Internazionale (Assisi, 26-28 ottobre 1990)*, Assisi [PG] 1991, pp. 149-160 (ma, a proposito del *Rapularius* e dell'*Asinarius*, sarebbe stato più corretto parlare di elementi "fiabeschi", piuttosto che "favolistici"); J.M. ZIOLKOWSKI, *The «Rapularius» and «The Turnip» in Grimm's Fairy Tales. A Comparative Study with Translations*, in *The Journal of Medieval Latin* 13, 2003, pp. 61-126.

<sup>36</sup> In generale, si vd. l'antologia curata da M. PUIG RODRÍGUEZ ESCALONA, *Poesía misógina en la Edad Media Latina (ss. XI-XIII)*, Barcelona 1995 (dalla quale traggio la stragrande maggioranza degli esempi qui appresso citati, e allo stesso vol. rinvio per la bibliografia generale e specifica). Per un primo inquadramento complessivo su questa tematica, si può rimandare a F. NOVATI, *Carmina Medii Aevi*, Firenze 1883 (rist. anast., Torino 1961<sup>2</sup>), pp. 15-25; BISANTI, *Nota a Bernardo di Morlas, «De contemptu mundi» II 552*, in *Studi Medievali* n.s. 38, 2, 1997, pp. 837-844; e soprattutto agli studi della PUIG RODRÍGUEZ-ESCALONA, *Poemas misóginos proverbiales en la Edad Media latina: «Arbore sub quadam dictavit clericus Adam», «Femina formosa scelus et pestis vitiosa» y «De artificiosa malitia mulieris»*, in *Faventia* 15, 1994, pp. 111-127; EAD., *Versos misógins llatins en arts poètiques medievals: el poema «Non est persona muliebris digna corona»*, in *Faventia* 16, 1995, pp. 99-101; EAD., *Canticum alphabeticum de mala muliere*, in *Mittellateinisches Jahrbuch* 33, 2, 1998, pp. 119-127; EAD., *Poesia de debat pro i antifeminista en l'Edat Mitjana llatina*, in *Anuari de Filologia* 21, 1998-1999, pp. 131-142; e di A. PLACANICA, *Ioannis Gersonii carmen de viro et uxore*, in *Studi Medievali* n.s. 31, 1, 1990, pp. 435-453; ID., *Cum de latrina lapsus Salomona ruina (Walther, Initia, 3580 e 4852)*, in *Maia* n.s. 42, 2, 1990, pp. 273-286; ID., *Arbore sub quadam dictavit clericus Adam (Walther, Initia, nn. 1409 et 1410)*, in M. GIOVINI, C. MORDEGLIA (a cura di), *«Tenuis scientiae guttula». Studi in onore di Ferruccio Bertini in occasione del suo 65° compleanno*, Genova 2006, pp. 149-214. Vd. infine BISANTI, *Un "falso" ovidiano del XIII secolo: gli «Pseudo-Remedia amoris»*, in L. SCALABRONI (a cura di), *Falso e falsi. Prospettive teoriche e proposte di analisi. Atti del Convegno (Palermo, 26-28 febbraio 2009)*, Pisa 2011, pp. 261-270; ID., *Gli «Pseudo-Remedia amoris» fra riscrittura ovidiana e tematica misogina*, in *Studi Medievali* n.s. 54, 2, 2013, pp. 851-903.

<sup>37</sup> PUIG RODRÍGUEZ ESCALONA, *Poesía misógina en la Edad Media Latina*, cit., p. 34. Il verso corrisponde al *proverbium* n. 9109 Walther.

la donna, fra l'altro, è definita (II 461): *Horrida noctua, publica ianua, dulce venenum*<sup>38</sup>. Pietro Pittore, nel suo *De matronis*, a proposito della donna, con una ricorrente metafora scrive (v. 54): *Audi serpentem virus sub melle vomentem*<sup>39</sup>. Nel breve carme *De artificiosa malitia mulieris*, di soli sette distici elegiaci, composto probabilmente durante il XII secolo, la donna, con una serie metaforica (e ossimorica) largamente attestata in questo genere di composizioni, viene così apostrofata (vv. 3-4): *Femina, dulce malum, mel fellitum, rosa fetens, / balsama sero serit, mane venena meti*<sup>40</sup>.

Senz'altro interessante, all'interno di questo corpus di testi misogini mediolatini, è il poemetto *Hugo de deceptione mulieris*, posteriore al XII secolo, composto da 119 esametri variamente rimati e nettamente suddiviso in due sezioni: la prima (vv. 1-75) di carattere spiccatamente narrativo (una sorta di breve novella in versi), nella quale si racconta l'inganno subito, a opera di una perfida donna, dal presbitero Ugo (o, meglio, Ugone); la seconda (vv. 76-119) di tono proverbiale e sentenzioso, interamente strutturata mediante l'accumulo, in una serie continua di tipo centonario, di *proverbia* e *sententiae* antimuliebri (la maggior parte dei quali, peraltro, a noi ben noti da altre fonti e da altre composizioni misogine mediolatine, soprattutto dal poema di Bernardo di Morlas)<sup>41</sup>. Orbene, nella seconda parte del poemetto leggiamo, per l'appunto, due versi di sapore sentenzioso che riguardano la tematica che qui si sta sviluppando, il primo dei quali, per la verità, risulta un po' generico (v. 97: *Femina fax Sathanae, rosa fetens, dulce venenum*), mentre perfettamente rispondente all'opposizione metaforica e os-

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 80. Il poema, in 2966 esametri *tripertiti dactylici* in tre libri, composto intorno al quarto decennio del sec. XII e dedicato nel 1140 a Pietro il Venerabile, è stato pubblicato da H.C. HOSKIER, *De contemptu mundi. A Bitter Satirical Poem of 3000 Lines upon the Morals of the XII<sup>th</sup> Century by Bernard of Morval, Monk of Cluny (fl. 1150)*, London 1959; una nuova edizione con trad. inglese – che però non sostituisce la precedente – è stata approntata da R.E. PEPIN, *Scorn of the World. Bernard of Cluny's «De contemptu mundi»*, East Lansing [Mich.] 1991.

<sup>39</sup> PUIG RODRÍGUEZ ESCALONA, *Poesía misógina en la Edad Media Latina*, cit., p. 120. Pietro Pittore è autore anche di un altro celebre poemetto antimuliebri (di argomento incestuoso), il *De muliere mala. De illa quae impudenter filium suum adamavit*: cfr. PETRI PICTORIS *Carmina nec non Petri de Sancto Audemaro Librum de coloribus faciendis*, hrsg. L. VAN ACKER, Turnhout 1972, pp. 105-116. Si tratta del *carm.* 14 della raccolta, su cui cfr. M. DONNINI, *Il "racconto" sull'amore incestuoso in Pietro Pittore*, in L. PEPE (a cura di), *Semiotica della novella latina. Atti del seminario interdisciplinare «La novella latina» (Perugia, 11-13 aprile 1985)*, Roma 1986, pp. 237-246 (poi in ID., «*Humanae ac divinae litterae*». *Scritti di cultura medievale e umanistica*, Spoleto [PG] 2013, pp. 801-810); cfr. anche J. STOHLMANN, *Zur Überlieferung und Nachwirkung der «Carmina» des Petrus Pictor*, in *Mittellateinisches Jahrbuch* 11, 1976, pp. 51-91. Il poemetto è edito, con trad. spagnola, anche dalla PUIG RODRÍGUEZ-ESCALONA, *Poesía misógina en la Edad Media latina*, cit., pp. 178-201.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 130. Il distico corrisponde alla *sententia* n. 9034 Walther.

<sup>41</sup> Il carme è edito *ibid.*, pp. 204-213. Su di esso, cfr. il vecchio studio di H. WALTHER, *Eine Misogyne Versnovelle des ausgehenden Mittelalters*, in *Beiträge zur Forschung. Studien aus dem Antiquariat J. Rosenthal* n.s. 4, 1932, pp. 34-40. Una struttura consimile – laddove a una prima sezione narrativa segue un lungo elenco di sentenze e proverbi – presenterà, agli inizi del sec. XIV, il *Doligamus*, componimento latino in 342 distici elegiaci conclusi da sette esametri leonini, comprendente, per l'appunto, nove *fabulae* (o, come nel caso del poemetto *Hugo de deceptione mulieris*, brevi novelle in versi) di estensione variabile (vv. 19-482), precedute da un prologo di nove distici (vv. 1-18) e completate da un'ampia e topica tirata antifemminista di oltre 200 versi (vv. 483-684). Composto da Adolfo di Vienna nel 1315, il poemetto è stato edito nel 1997 da Paola Casali (ADOLFO DI VIENNA, *Doligamus. Gli inganni delle donne*, a cura di P. CASALI, Firenze 1997). Su di esso, vd. almeno i recenti studi di BISANTI, A. MARTORANA, *Per il «Doligamus» di Adolfo di Vienna: le «fabulae» VIII e IX, ovvero alcune variazioni sul tema*, in *Schede Medievali* 56, 2018, pp. 1-57; e di F. CASTRONOVO, *Le furberie e gli inganni delle donne dalla «Disciplina clericalis» al «Doligamus»*, in *Schede Medievali* 57, 2019, pp. 93-118.

simorica che stiamo esemplificando e insieme improntato al contrasto fra ciò che si dice e ciò che si pensa è il secondo (v. 104: *sub cuius verbis latitant mellita venena*)<sup>42</sup>.

Ma, insieme al *De tribus vitiis* (*muliebri amore, avaritia, ambitione*) di Ildeberto di Lardin<sup>43</sup>, la composizione forse più rappresentativa di questo genere letterario (anche per la sua eccellenza poetica e per l'abilità metrica e retorica che la contraddistingue), è il cap. III (*De muliere mala*) del *Liber decem capitulorum* di Marbodo di Rennes, il grande poeta francese e maestro di Angers, vissuto fra l'XI e il XII secolo<sup>44</sup>. Anche in questo poemetto ricompare il *tópos* oppositivo di cui qui stiamo discorrendo, in due distinti passi, ai vv. 25-26 (*Femina, dulce malum, pariter favus atque venenum, / melle linens gladium cor confodit et sapientum*)<sup>45</sup> e al v. 71 (*O genus humanum, mellita venena caveto*).

4. Concludo questa rassegna – puramente esemplificativa e ovviamente scevra da qualsiasi pur lontana velleità di completezza – con un distico di un'opera un po' più tarda, il *Liber legum moralium* del poeta milanese Bellino Bissolo. Attivo nella seconda metà del secolo XIII, in stretti rapporti con Lovato Lovati e con l'ambiente preumanistico padovano, noto a Geremia da Montagnone che più volte, sullo scorcio del secolo, lo utilizza e lo cita nel suo *Compendium moralium notabilium*, Ardighino (più noto col soprannome di Bellino) Bissolo fu maestro nel capoluogo lombardo e autore di tre operette di stampo moralistico-esemplare in distici elegiaci: lo *Speculum vite* (databile fra il 1260 e il 1277), diviso in due parti (ciascuna delle quali preceduta da un prologo e conclusa da un epilogo), che constano rispettivamente di 10 e di 11 novelle in versi di varia ampiezza che risentono, nella forma, sia delle commedie elegiache (per es., per la frequenza dei discorsi diretti e per la mescolanza di dialogo e narrazione), sia della letteratura degli *exempla*; il *De regimine vite et sanitatis*, breve trattatello di 96 distici nel quale vengono forniti vari insegnamenti su come lavarsi, vestirsi e, soprattutto, sulla dieta da seguire nei diversi periodi dell'anno; e, appunto, il *Liber legum moralium*,

<sup>42</sup> PUIG RODRÍGUEZ-ESCALONA, *Poesía misógina en la Edad Media latina*, cit., p. 210. Il v. 97 corrisponde al *proverbium* n. 9049 Walther.

<sup>43</sup> Hild. Cenom. *carmin. min.* 50 (in Hildeberti Cenomannensis *Carmina minora*, rec. A.B. SCOTT, Leipzig 1969, pp. 40-43). La prima sezione del carme si legge anche, con trad. spagnola a fronte, in PUIG RODRÍGUEZ-ESCALONA, *Poesía misógina en la Edad Media latina*, cit., pp. 158-159.

<sup>44</sup> Marbodo di Rennes, *De ornamentis verborum. Liber decem capitulorum. Retorica, mitologia e moralità di un vescovo poeta* (secc. XI-XII), a cura di R. LEOTTA, ediz. postuma a cura di C. CRIMI, con un ricordo di N. SCIVOLETTO, Firenze 1998 (il capitolo in questione si legge alle pp. 38-40, con commento alle pp. 103-111). Leotta aveva precedentemente pubblicato Marbodi Redonensis *Liber decem capitulorum*, Roma 1984, in cui aveva esaminato accuratamente, e per la prima volta, la tradizione ms. dell'opera (rappresentata da nove testimoni), fornendo quindi un'edizione che soppiantava definitivamente la precedente a cura di Walther Bulst (Heidelberg 1947), fondata, come tutte le altre, sulla *princeps* a stampa del 1524. Lo studioso catanese (morto prematuramente nel 1997, a soli 49 anni) era quindi tornato a più riprese sul suo autore prediletto: cfr., soprattutto, LEOTTA, *Il «De ornamentis verborum» di Marbodo di Rennes*, in *Studi Medievali* n.s. 29, 1, 1988, pp. 103-127 (poi confluito nel vol. postumo del 1998, alle pp. 1-25). Il *De muliere mala* di Marbodo si legge anche, con trad. spagnola a fronte, in PUIG RODRÍGUEZ-ESCALONA, *Poesía misógina en la Edad Media latina*, cit., pp. 104-111. Su di esso, vd. almeno lo studio di F. SANTI, *Marbodo di Rennes e lo sguardo sulle donne nel «Liber decem capitulorum»*, in LEONARDI, SANTI (a cura di), *Natura, scienze e società medievali. Studi in onore di Agostino Paravicini Bagliani*, Firenze 2008, pp. 245-270 (poi in ID., *L'età metaforica. Figure di Dio e letteratura latina medievale da Gregorio Magno a Dante*, Spoleto [PG] 2011, pp. 219-246).

<sup>45</sup> Non posso far altro, riguardo a questi due esametri, che rimandare all'ampia e dottissima nota di Leotta, in Marbodo di Rennes, *De ornamentis verborum. Liber decem capitulorum*, cit., pp. 105-106 (nella quale sono citati anche parecchi dei passi da me ricordati nelle pagine precedenti).

componimento moralistico-didascalico di 515 distici (affine, sotto certi aspetti, ai *Carmina moralia* di Iacopo da Benevento, a loro volta una rielaborazione latina dei *Proverbi* in volgare dello Schiavo di Bari)<sup>46</sup>, suddiviso in dieci capitoli di varia estensione, nei quali si discorre di diversi argomenti, della donna, del matrimonio, dell'educazione dei figli, della gestione della casa, dei rapporti da intrattenere coi vicini, della vita religiosa, delle gioie e dei dolori della vecchiaia, e così via<sup>47</sup>.

Dunque, nel primo capitolo dell'opera, di stampo tipicamente misogino, si legge il seguente distico (vv. 187-188): *Melle venenoso Veneris dulcescit amara / fex, et fine probat fetet ut eius ara*<sup>48</sup>.

Ancora una volta, il dolce e l'amaro dell'amore, il nettare dei sensi e il veleno della lussuria, il miele e il fiele, il contrasto fra lo splendore ingannevole di un magnifico aspetto (e/o di allettanti parole) e l'intima perfidia degli scopi, delle intenzioni, del pensiero, la medusea fascinazione di un'illusoria e pericolosa doppiezza<sup>49</sup>.

<sup>46</sup> Cfr. A. MARTORIELLO, *Iacopo da Benevento*, in *Archivum Romanicum* 23, 1939, pp. 62-78; A. ALTAMURA, I «*Carmina moralia*» di Iacopo da Benevento, in ID., *Studi di filologia medievale e umanistica*, Napoli 1954, pp. 47-80 (con disastrosa edizione del testo); F. BABUDRI, *Iacopo da Benevento e Schiavo da Bari*, in *Archivio Storico Pugliese*, 11, 1958, pp. 88-107 (come il precedente, del tutto insoddisfacente); e soprattutto Iacopo da Benevento, *De uxore cerdonis*, a cura di F. BERTINI, in *Commedie latine del XII e XIII secolo*, vol. VI, cit., pp. 429-503 (alle pp. 449-452).

<sup>47</sup> Sull'autore, in generale, vd. R. WEISS, *Bellino Bissolo, poeta milanese del Duecento*, in *Archivio Storico Lombardo* 74, 1947, pp. 33-47; e C. SEGRE, *Bissolo Ardighino (Bellino)*, *sub voc.*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 10, Roma 1968, pp. 703-704 (liberamente disponibile *on line*, sul sito dell'Istituto della Enciclopedia Italiana). Le tre opere di Bellino Bissolo sono state pubblicate – in edizioni senz'altro benemerite ma, purtroppo, non prive di mende – da V. LICITRA, *Il «Liber legum moralium» e il «De regimine vite et sanitatis» di Bellino Bissolo*, in *Studi Medievali* s. III, 6, 1, 1965, pp. 409-454; ID., *Lo «Speculum vite» di Bellino Bissolo*, in *Studi Medievali* s. III, 8, 2, 1967, pp. 1087-1146. Per le problematiche filologiche ed ecdottiche si vd. l'eccellente saggio di ORLANDI, *Contributo sul testo di Bellino Bissolo*, in F. WAGNER [et alii] (a cura di), *Kontinuität und Wandel. Lateinische Poesie von Naevius bis Baudelaire. Franco Munari zum 65. Geburtstag*, Hildesheim 1986, pp. 486-530 (poi in ID., *Scritti di filologia mediolatina*, cit., pp. 775-817). *Status quaestionis* sullo scrittore e bibliografia aggiornata e pressoché completa in BISANTI, *Reminiscenze e rielaborazioni avianee in due carmi di Bellino Bissolo (Spec. vite I 5; I 9)*, in P. COLLETTA [et alii] (a cura di), *Mito, favola, fiaba. Testimonianze linguistiche e tradizioni culturali a confronto*, Palermo 2020, pp. 69-107.

<sup>48</sup> LICITRA, *Il «Liber legum moralium» e il «De regimine vite et sanitatis»*, cit., p. 424.

<sup>49</sup> Aggiungo – su suggerimento del referee anonimo, che qui ringrazio – che la dicotomia *mel ~ fel* si legge anche in alcuni manuali didascalici, in prosa e poesia: per es., nel *Graecismus* di Eberardo di Béthune (VI 24), nella *Poetria Nova* di Goffredo di Vinsauf (v. 68 *fel modicum totum mel amaricat*: in *Les arts poétiques du XII<sup>e</sup> et du XIII<sup>e</sup> siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*, ed. E. FARAL, Paris 1924, p. 199), nel *Breviarium* di Alberico di Montecassino (VI, 6-9), e così via. Sarebbe poi certamente interessante studiare lo svolgimento del motivo nella letteratura italiana (anche soltanto in quella dei primi secoli), ma ovviamente ciò comporterebbe la redazione di un altro saggio (certamente ben più ampio di questo). Cfr., comunque, la ricca documentazione presentata nelle “voci” *fielle* e *miele*, nel *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, fondato da S. BATTAGLIA, vol. V, Torino 1968, pp. 948-949, e vol. X, Torino 1978, pp. 372-374 (da cui qui traggio soltanto i due seguenti proverbi, che riguardano assai da vicino la tematica di cui si è discusso: «Parole di méle spesse volte son piene di féle»; e «Volto di miele, cor di fiele»). Mi si consentano, infine, due piccole divagazioni, l'una operistica, l'altra cinematografica. Nel secondo atto de *La Bobème* di Giacomo Puccini, durante la grande scena concertante presso il Café Momus, Mimì, a un certo punto, esclama: «Amare è dolce ancora più del miele»; e a lei risponde, piccato e stizzito, il deluso e tradito Marcello: «Secondo il palato, è miele o fiele!» (G. GIACOSA, L. ILLICA, *La Bobème*, in C. DAPINO, F. PORTINARI [a cura di], *Il teatro italiano. V. Il libretto del melodramma dell'Ottocento*, vol. III, Torino 1985, pp. 217-287, a p. 251). Nel 1992 Roman Polański diresse un film (variamente giudicato dalla critica) dal titolo *Bitter Moon*, significativamente intitolato, nell'edizione italiana, *Luna di fiele*.

## ABSTRACT

In questa nota viene proposta una rassegna di testi poetici mediolatini dei secoli XI-XIII – in particolare le commedie elegiache e i componimenti misogini – nei quali compare l'opposizione metaforica, ossimorica e paronomastica *mel ~ fel*, volta a stigmatizzare la doppiezza che sovente caratterizza i comportamenti degli uomini e, soprattutto, delle donne.

This note proposes a review of Middle-Latin poetic texts of the 11<sup>th</sup>-13<sup>th</sup> centuries – in particular the elegiac comedies and the misogynistic compositions – in which the metaphorical, oxymorical and paronomastic opposition *mel ~ fel* appears, aimed at stigmatizing the duplicity that often characterizes the behavior of men and, above all, of women.

KEYWORDS: *Mel ~ Fel*; Medieval Latin Poetry (11<sup>th</sup>-13<sup>th</sup> Centuries); Classical Tradition; Elegiac Comedy; *De nuntio sagaci*; *Lidia*; *De more medicorum*; Medieval Misogynist Poetry; Bellino Bissolo.

Armando Bisanti  
Università di Palermo  
armando.bisanti@unipa.it



MATTIA ZANGARI

RAINGARDE, THE HOLY MOTHER  
THE REPRESENTATION OF RAINGARDE DE MONTBOISSIER (†1134)  
BY PETER THE VENERABLE

This article analyses the hagiographic representation of the mother of Peter the Venerable<sup>1</sup>, Raingarde de Montboissier<sup>2</sup> (†1134), whose portrait is delineated by the abbot of Cluny in a long letter from his well-known correspondence<sup>3</sup>. It is an extraordinarily dense and complex text – so much so that Peter von Moos called it ‘a masterpiece of medieval Latin literature’<sup>4</sup> – not only because of the various themes that are developed in it, but also for a series of aspects that we intend to investigate; in particular, we shall dwell on the *narratio* where, surrounded by a hagiographical frame, the profile of Raingarde develops – first as a mother and then as a nun – through which Peter offers a mirror of virtue, an exemplary picture of Christian life, placing particular emphasis on the woman’s ability to prepare for a holy death, one of the central concerns of Cluniac spirituality.

<sup>1</sup> For Peter the Venerable I restrict myself to citing the texts I consulted; extremely interesting is the study by Jean Leclercq, who offers a portrait of Peter as the *bonne agréable*, in accordance with the *hilaritas* he thought so much of, *Pierre le Vénérable*, Abbaye Saint-Wandrille 1946. See also: P. ZERBI, *Tra Milano e Cluny: momenti di vita e cultura ecclesiastica nel secolo XII*, Roma 1978; J.P. TORRELL, D. BOUTHILLIER, *Pierre le Vénérable et sa vision du monde. Sa vie – son œuvre, l’homme et le démon*, Leuven, *Spicilegium sacrum Iovaniense*, 1986; M.T. BROLIS, *La crociata per Pietro il Venerabile: guerra di armi o guerra di idee?*, in *Aevum* 61, 1987, pp. 327-354; D. IOGNA PRAT, *Ordonner et exclure: Cluny et la société chrétienne face à l’hérésie, au judaïsme et à l’islam, 1000-1500*, Paris 1998.

<sup>2</sup> The bibliography on Raingarde is very slim; we have an article, now dated, by P. LAMMA (*La madre di Pietro il Venerabile*, in *Studium* 11, 1958, pp. 740-751) and a vignette of her by BROLIS (*Storie di donne nel Medioevo*, Bologna 2019, pp. 31-35). We shall go gradually through the text of the *epistula*, but here I should like to anticipate that Lamma’s work is especially valuable, since he investigates the stylistic and rhetorical-formal dimension. In addition to the data recoverable from the critical edition (see *infra*), other information on the stylistic, thematic and lexicographic level can be found in the collection by P. VON MOOS devoted to the *Consolatio: Consolatio. Studien zur mittellateinischen Trostliteratur über den Tod und zum Problem christlichen Trauer*, München 1971-1972, 4 vols., see vol. II, pp. 224-260.

<sup>3</sup> This is II, XII, for which see Petrus Venerabilis, *Epistulae*, in *The Letters of Peter the Venerable. Edited, with an introduction and notes, by Giles Constable*, Cambridge, Massachusetts 1967, 2 vols., (= Ed. Constable), see vol. I, pp. 153-173. This is not the place to dilate on the importance of this work of editing, but I should like at least to record that the text is based on the authoritative manuscript A (Aquiciniensis) ms. Douai, Bibliothèque municipale, 381 (XII, Anchin), which was used to define the orthography of the edition.

<sup>4</sup> VON MOOS, *op. cit.*, p. 224.

## THE LETTER OF PETER THE VENERABLE AND ITS PORTRAIT OF HIS MOTHER RAINGARDE

As Paolo Lamma noted many years ago, in the long letter, as well as the portrait of the pious mother, what especially stands out against the background of the Auvergne lordship – where Peter’s family lived – is the world of the monastery of Marcigny. It was here – in the microcosm enclosed within the Benedictine abbey of Cluny – to which Peter belonged – that Raingarde was professed a nun after the death of her husband. Light is also shed on the events relating to the Church at the time, grappling as it was with the council of Pisa and with the Roman schism of 1130<sup>5</sup>.

Four themes can be identified in the letter: the reception by Peter of the epistle bearing news of his mother’s death and his journey to Marcigny to celebrate her funeral; the evocation of the life of Raingarde, first a devout wife who abounded in Christian charity, then a nun devoted not only to the monastic office but also to mutual spiritual assistance; then the intensely dramatic moment of the woman’s passing; and finally a reflection on death, which provides an opportunity to revisit the theme of eschatological waiting. Let us now look at this text more closely.

First it should be said that, at the time when the letter arrived with news of Raingarde’s death, Peter was returning from the council of Pisa and was in the vicinity of Cluny. Between the arrival of the news and the moment when the author wrote his text, addressed – let us remember – to his brothers<sup>6</sup>, time had passed and yet the sorrow of the event was still vivid, palpable, just as the memory of their pious lady was still present to the nuns of Marcigny, each of whom, as we shall see in the text, was accustomed to devote to Raingarde a prayer, a thought, a memory<sup>7</sup>. And speaking of the memory of the dead, so dear to the tradition of the monks of Cluny, it can be noted that the mother’s epitaph becomes a medium that allows the author to extend the discourse to the problem of the legitimacy of the mourning for the dead, a theme of historical value, apparently jarring with respect to Christian spirituality, based as it is on the concepts of redemption and resurrection<sup>8</sup>. The abbot of Cluny however affirms that mourning is not the result of a lack of faith, but a natural, legitimate outcome of the mechanisms that pertain to a ‘mutual brotherhood’ – *Non noster talis dolor, quem generat non fidei defectus, sed nulla lege prohibitus mutuae germanitatis affectus*<sup>9</sup> – so that the *planctus* ends up representing on the one hand a form of consolation and, on the other, a goad to seek the eternal after having verified the transience of earthly things<sup>10</sup>, a thesis corroborated by the Gospel and Old Testament examples adduced by Peter in his letter<sup>11</sup>.

Immediately after this disquisition on the cult of the dead, the author delineates the profile of Raingarde, like a brightly coloured portrait; after some observations

<sup>5</sup> LAMMA, *La madre di Pietro il Venerabile*, cit., p. 741.

<sup>6</sup> All three of Peter the Venerable’s brothers entered the religious life: Ponce became prior of Vézelay; Jordan, abbot of Chaise-Dieu; Armande, abbot of Manglieu.

<sup>7</sup> Ed. Constable, I, p. 155.

<sup>8</sup> LAMMA, *La madre di Pietro il Venerabile*, cit., p. 744.

<sup>9</sup> Ed. Constable, I, p. 156.

<sup>10</sup> LAMMA, *La madre di Pietro il Venerabile*, cit., p. 744.

<sup>11</sup> Ed. Constable, I, pp. 156-157.

on her becoming a nun<sup>12</sup>, the abbot takes a step back and speaks of the time when his mother was still living in the world, emphasising her hospitality and prodigality, since she was always ready to succour pilgrims and hermits:

*Ea de causa cum ciues civitatis illius cui inhiabat et ad quam suspirabat, forte occurrissent, adorabat, suscipiebat, colebat, et abiecta omni domestica et mundana cura, se totam in eorum affectus et obsequia transfundebat. Suscipiebantur monachi, trabebantur heremitae, et omnes habitu vel fama religionis ornati, passim ad hospitandum etiam cum resisterent cogebantur<sup>13</sup>.*

Mention is made of Raingarde's link with the preacher Robert d'Abrissel<sup>14</sup> and especially of the agreement she reached with her husband, an agreement that – according to the practice of *conversio coniugatorum* – envisaged the entry into a monastery of each of them after a suitable period of time<sup>15</sup>. After this the author recalls the moment when the woman assisted her dying husband, projecting her figure in a 'framing' that evokes both unstinting devotion and lucid pragmatism: Raingarde worked on favouring her husband's holy detachment from his own body, but at the same time took precautions to prepare his Will and settle his estate – *A qua ne vel in modico infirmantis intentio auocaretur, ab omni cura corporali eius primo animum absoluit, testamentum eo praesente composuit, lites diremit, heredes instituit, castra diuisit, et ad unguem uniuersa perfecit<sup>16</sup>.*

Having rejected the idea of a second marriage<sup>17</sup>, on the night before her entrance into the cloister, Raingarde – in the presence of a monk – went to Sauxillanges, to her husband's tomb, where she abandoned herself to a liberating lamentation, a singular effusion of sentiments sublimated in religious passion, so that this detail has been seen as the precursor of later literary treatments<sup>18</sup>:

*Nocte itaque diem mundi ultimam praecedente, Nichodemum emulans, nocturna aduenit, et o inaudita deuotio, sepulchrum coniugis adiit, et clam uniuersis praesente tantum iam dicto monacho, se supra illud proiecit, et lacrimarum fonte laxato, largis illud ymbribus inundauit<sup>19</sup>.*

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 158.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 158.

<sup>14</sup> *Ibid.*, pp. 158-159. It could be interesting to note Peter the Venerable's distrust of the new forms of religious life, at that time still in embryo and embodied by Robert d'Abrissel, a distrust highlighted by that 'famosus ille' referred to the founder of Fontevrault, who promoted a spirituality so different from the Cluniac one. This observation was made by LAMMA (*La madre di Pietro il Venerabile*, cit., p. 745) and was repeated by BROLIS (*Storie di donne nel Medioevo*, cit., pp. 32-33); for the analysis of the text, see the ed. Constable p. 158 ('famoso illi Roberto de Brussello'). For Robert d'Abrissel and his ability to 'attract' women, one may consult D. DUFASNE, *Donne moderne del Medioevo. Il movimento delle beghine: Hadewijch d'Amersa, Matilde di Magdeburgo, Margherita Porete*, Milano 2009, pp. 51-54. For an overview about Robert d'Abrissel: J. DALARUN, *Robert d'Abrissel, fondateur de Fontevrault*, Paris 1986; *Robert d'Abrissel et la vie religieuse dans l'ouest de la France*, Actes du colloque de Fontevraud, 13-16 decembre 2001, ed. par J. Dalarun, Turnhout 2004.

<sup>15</sup> Ed. Constable, I, p. 159.

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 160.

<sup>18</sup> LAMMA, *La madre di Pietro il Venerabile*, cit., p. 747: «Raingarde (...) abandoned herself to an effusion of sentiments so agitated and profound, even though expressed in the form of religious passion, as to suggest the sublimation (easily possible in that age of chivalry and of amatory poetry) of a more terrestrial and human passion and to constitute a precedent for literary treatment down to our own day».

<sup>19</sup> Ed. Constable, I, p. 161.

The account continues with the departure of the holy woman from Montboissier together with some followers; having broken her journey at Cluny<sup>20</sup>, she proceeded to the monastery of Marcigny, abandoning all the pomps of this world<sup>21</sup>. Only in the shadow of the cloister did she then meet, albeit several times, her son Peter<sup>22</sup>: *columba super riuulos aquarum*<sup>23</sup>, Raingarde now showed her son her own body sanctified by penitence, entrusting him to the safekeeping of the Holy Spirit and the Blessed Virgin<sup>24</sup>. Perfectly fulfilling the Benedictine ideal, the woman seemed to realise a perfect synthesis between the active and the contemplative life<sup>25</sup>, spiritually accompanying her son wherever he went, from the seas to the Alps, from Britain to Rome and to the mountains of the Apennines<sup>26</sup>. The narrative becomes more intense because the narrator speaks no longer in the third person but in the second – Peter addresses himself – and even if, further on, he resumes the third-person narrative, the tone remains unchanged because Raingarde, now at the end of her earthly pilgrimage, dies in odour of sanctity: not only does she have a vision of a maiden who preannounces her demise<sup>27</sup>, but, at the moment of death, she kisses with rapture the holy Cross, which Peter would exalt in his works against the heretics:

(...) *crucem cum domini imagine sibi deferri rogavit. Qua allata, totum ad iterandos gemitus concitat monasterium. Adhibet ori suo dominicam effigiem, et pedes eius lingua allambens, uultui suo tota uirtute corporis imprimit. Adorat saluatoris passionem, et eius mortem ac uulnera, sibi salutem conferre adiurat. Nullam sibi gloriam, nullam spem superesse salutis, nisi in cruce domini sui omnibus audientibus profitetur*<sup>28</sup>.

#### THE STRUCTURE OF THE NARRATIO

At least as complex as the matter dealt with is the structure of the *narratio*, subdivided into two macro-sections according to the scheme *de vita et obitu*, sandwiched between praise of the virtues. The life is narrated much less extensively than the death – in fact the author skips the customary account of the subject's origins and youth, and dwells on her *conversio* – and the narrative interval by which we pass from the *ortus* to the *obitus* (*Ad quae ut compediosum transitum faciam*)<sup>29</sup> could therefore be called 'abbreviated' (*verkürzend*)<sup>30</sup>. In general we can say that the *narratio* has a tripartite structure typical of hagiography and of ancient biography – where the *laudatio* was frequent – in which the praise of the virtues is 'framed' not by chance by two biographical parts, in as much as the spiritual life is ideally located in the transformation between life

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 161.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 166.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 164.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 166.

<sup>25</sup> *Ibid.*, pp. 164 e 167.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 168.

<sup>27</sup> *Ibid.*, pp. 168-169.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 169.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 158.

<sup>30</sup> VON MOOS, *op. cit.*, p. 237.

and death<sup>31</sup>. When he is about to begin the *narratio*, the author appears hesitant, in accordance with the rhetorical praxis of the dilemma between speaking and remaining silent, rendered by three antitheses; but it is his filial duty, evoked by the key word *natura*<sup>32</sup> – that finally gets the narrative going: *Sed quid agam? Ignorantia prohibet, amor impellit. Materia deterret, caritas adhortatur. Pondera premit, natura istigat*<sup>33</sup>. On the other hand, the context that sets the tone for the discussion of *conversio* is different, that is, the lamentation at the tomb of the deceased husband, which we mentioned above; everything takes place in the sign of the alternation between joy and sorrow<sup>34</sup> – the *hilaritas* arising for example from love for one's neighbour and the pain due to *celestium appetitus* – which represents an element of connection both with respect to the prologue of the letter, in which, as we have seen, there was talk of the need to justify and temper the pain, and with respect to the conclusion of the epistle, which is entirely consolatory<sup>35</sup>. Immediately after the *conversio* comes the *descriptio mortis*, permeated by the motif of the *trepidatio*, in which the pathos is increased by certain rhetorical devices, such as the apostrophe to one's own soul<sup>36</sup> (in the style of Jerome and Isidore) – the syntactic parallelism<sup>37</sup> and, more in general, the choice of the monologue: (...) *diem in noctem mutari formidas, cuius te dulcedo reficere, cuius te claritas solebat illustrare. Quae si de aliis tanta meretur, quanta de te eam aestimas promereri? Quid enim illa in terris adeo coluit? Quid ita dilexit? Quid in humanis affectibus tibi non dico praetulit, sed saltem aequavit*<sup>38</sup>.

The image of the multiple birth, of Augustinian derivation, helps to amplify this *laudatio*<sup>39</sup>:

*Et erant certe illi alii filii, sed in amore materno collati, uidebantur alieni. Fuerat illa tibi non semel tantum mater, quae multo cordis angore te parturiebat frequenter. Instabant inquam ei frequentes partus, et cotidiano ad omnes casus tuos pauore innouatis te rursus doloribus pariebat*<sup>40</sup>.

Compared with Augustine however, as can be gathered from the passage we have quoted, Peter is speaking of a mother who, as well as fearing for the salvation of her son's soul, fears also for his problems of 'practical' life<sup>41</sup>:

<sup>31</sup> *Ibid.*

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 238.

<sup>33</sup> Ed. Constable, I p. 159.

<sup>34</sup> See for example *ibid.*: *'Quare tristis es anima mea, et quare conturbas me? Et consolando subiciebat: Spera in deo, quoniam adhuc confitebor illi, salutare uultus mei et deus meus'*, p. 164.

<sup>35</sup> VON MOOS, *op. cit.*, p. 240.

<sup>36</sup> Ed. Constable, I, p. 167.

<sup>37</sup> *Ibid.*

<sup>38</sup> *Ibid.*, pp. 167-168.

<sup>39</sup> A. TRAPÈ, A.M. RAGGI, *Monica*, in *Bibliotheca Sanctorum*, IX, Roma 1967, coll. 548-561; B. JIMÉNEZ DUQUE, *Monica*, in C. LEONARDI, A. RICCARDI, G. ZARRI (a cura di), *Il grande libro dei santi. Dizionario enciclopedico*, Cinisello Balsamo (Milano) 1998, pp. 1459-1460. For the maternity of Monica, see also: M. MORE O' FERRALL, *Monica the mother of Augustine*, in *Recherches augustiniennes* 10, 1975, pp. 23-43; A. TRAPÈ (a cura di), *Sant'Agostino. Mia madre*, Milano 1975; C.W. ATKINSON, *Your Servant, My Mother: the Figure of St. Monica in the Ideology of Christian Motherhood*, in C.W. ATKINSON, C.H. BUCHANAN, R.R. MILES (eds.), *Immaculate and Powerful: the Female in Sacred Image and Social Reality*, Boston 1985, pp. 139-172.

<sup>40</sup> Ed. Constable, I, p. 168.

<sup>41</sup> VON MOOS, *op. cit.*, p. 242.

*Sollicitabatur assidua cura, et tibi totum cogitatum impediens, sui sepius obliuiscatur. Metuebat omnia tibi neque aliquid satis esse tutum putabat. Suspendebat animum ad omnes euentus rerum, et rumores etiam optimos formidabat<sup>42</sup>.*

We may note that, by means of the verbs *sollicitabatur*, *metuebat* and *suspendebat*, the abbot of Cluny draws attention to the typically female fears of his mother Raingarde, and thus develops a contrast to the *virilitas* of which we will speak shortly<sup>43</sup>. And notice how, immediately afterwards, the list of the voyages that Raingarde undertakes spiritually in order to accompany her son on his real *peregrinatio* – the spiritual voyage, as is well known, was dear to epistolography – allows Peter to compose one of the most beautiful ‘ecclesiastical poems’ (*altkirchlichen Gedichte*) on the theme of filial love<sup>44</sup>:

*Si ad Britannias transfretasti, si Italiam penetrasti, si Romam adisti, tecum Maria enauigauit, Alpium horrenda cacumina, Appennini profunda exsuperauit, pericula uniuersa subiuit, et ad omnes aspersos casus comes inremota permansit<sup>45</sup>.*

So at the end of the *narratio* the motif of *trepidatio* returns, which is replicated like a frame, emphasised by the rhetorical questions<sup>46</sup>: *Quomodo ergo hanc morientem uidebis? Qualiter hanc defecisse narrabis? Quo spiritu expirantem cernere, quibus uerbis salutare, quibus lacrimis ad deflendum tantum funus sufficere praeualebis?*<sup>47</sup>.

## THE THEMES

We can therefore affirm that, in this letter, by means of the sophisticated instruments of monastic rhetoric, the form, although highly controlled – Peter’s letters were in fact conceived to be read out loud<sup>48</sup> – is always modelled on the basis of the need to highlight certain content. But what are the salient motifs of the *narratio*? First of all, as we have anticipated, it should be said that Raingarde’s story serves to overcome *horror mortis*; as Peter von Moos noted, it can in fact be seen as a *speculum* intended to prepare one for an exemplary death, in accordance with the Cluniac tradition, which laid on the monks the duty of showing the faithful the royal road to a holy death<sup>49</sup>. Also present and structuring is the theme of *Charitas* – or of love, we may say – which in accordance with the medieval ideal was directed both to God and to men<sup>50</sup>. For example, Raingarde *exercebatur ardor dudum concaepae caritatis*<sup>51</sup>, or *nullo*

<sup>42</sup> Ed. Constable, I, p. 168.

<sup>43</sup> VON MOOS, *op. cit.*, p. 242.

<sup>44</sup> *Ibid.*

<sup>45</sup> Ed. Constable, I, p. 168.

<sup>46</sup> VON MOOS, *op. cit.*, p. 244.

<sup>47</sup> Ed. Constable, I, p. 168.

<sup>48</sup> Ed. Constable, vol. II, p. 92.

<sup>49</sup> VON MOOS, *op. cit.*, pp. 236 and 238.

<sup>50</sup> Innocent III, *De sacro altaris mysterio libri sex*, in *Patrologia latina*, 217, coll. 773-915, col. 795.

<sup>51</sup> Ed. Constable, I, p. 164.

*modo (...) hospitum et pauperum obliuiscatur*<sup>52</sup>, but above all *'abnegans semetipsam, tollens crucem suam et sequens Christum, quidquid sibi olim in saeculo uixerat, totum uiuens aliis expiabat*<sup>53</sup>. On the crest of this discourse on Raingarde's love for neighbour, it may be interesting to pause, at the same time, on the lexicographic analysis of some places in the text and to see, gradually, the subtlety with which Peter constructs his discourse, creating at times implicit games of meaning, not immediately understandable. For example, when the abbot of Cluny sketches the profile of his father, the prodigality of his mother is recalled through the expression *'hospitum indiscreta suscepcione'*<sup>54</sup>, by means of which the writer of the letter seems to underline the violated virtue of *discretio* in order to express solidarity with her husband, a man overshadowed by the strong personality of his very generous and strong-willed wife<sup>55</sup>. As Maria Teresa Broliss has noted<sup>56</sup>, the impulsiveness and the shattering affection of the holy woman are often emphasised in the text, as for example when we find expressions such as: *impulsa, uiolento aestu animi*<sup>57</sup>, *facibus ardebat*<sup>58</sup>, *feruens spiritu animus requiescere nesciebat*<sup>59</sup>, or *amoris stimulis agitata*<sup>60</sup>, which suggests the agitation aroused by love, so that the mother multiplied her pilgrimages and her alms-giving<sup>61</sup>.

Continuing with our analysis of the contents, at the death of Maurice, we recall, Raingarde went sorrowing to his grave and later entered the monastery of Marcigny: two cathartic gestures, but also narratively connected. The woman in fact bursts into tears in the presence of a monk, to whom she confesses the sins of her conjugal life (*et deinde propria peccata seu crimina coepit*)<sup>62</sup>; the monk imposes on her a penance, that she will spend the rest of her life in the monastery she will soon enter<sup>63</sup>; and it is this penance that represents the connecting link between the *planctus* and the *conversio*. From it we gather Peter's ideas about marriage, which in the medieval manner he sees as a form of contamination<sup>64</sup>.

Returning for a moment to the relation between form and content, we may note how, at the moment when the author speaks of his mother's sharing of his labours, her solicitude is emphasised by means of an epanodos which, with the triple repetition of the words, serves also to underline the three facets of unitive love: Christian love (directed to everyone), love for the cloister and affective love (of a 'personalist' nature)<sup>65</sup>:

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 166.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 167.

<sup>54</sup> Constable, I, p. 159.

<sup>55</sup> LAMMA, *La madre di Pietro il Venerabile*, cit., p. 745.

<sup>56</sup> BROLIS, *Storie di donne nel Medioevo*, cit., p. 33.

<sup>57</sup> Ed. Constable, I, p. 158.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 161.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 160.

<sup>61</sup> *Ibid.*

<sup>62</sup> Ed. Constable, I, p. 161.

<sup>63</sup> *Ibid.*

<sup>64</sup> Among the studies of marriage as contamination that are known to me are: R. CANTALAMESSA (a cura di), *Etica sessuale e matrimonio nel Cristianesimo delle origini*, Milano 1976; C. TIBILETTI, *Verginità e matrimonio in antichi scrittori cristiani*, in *Annali Facoltà Lettere e Filosofia di Macerata* 2, 1969, pp. 10-27. The observation about the connection between *planctus* and *conversio* is in VON MOOS, *op. cit.*, p. 239.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 243.

*Discurrerat, stagebat, orabat singulas,  
 orabat omnes,  
 ut pro te satagerent  
 pro te misericordis domini  
 misericordiam implorarent,  
 debere hoc eas caritati,  
 debere tibi,  
 debere sibi,  
 caritati ex mandato  
 tibi ex debito  
 sibi ex obsequio.*  
*Ho sororibus,  
 hoc fratribus,  
 hoc advenientibus indefesse dicebat,  
 et omnes absque discretione  
 longe amplius pro te  
 quam pro se exorabat<sup>66</sup>.*

Coming now to the concluding part of the *narratio*, of great interest is the figure of the young maiden who appears in a dream to the holy mother Raingarde shortly before her death (*Et ecce conspicit decori uultus feminam sibi asstare, et ut se sequeretur, nutu et signo manus uocare*)<sup>67</sup>; whether this girl represents death or not we do not know, but we can affirm that, as well as signifying the call to eternal life (the *signum vocationis*), she embodies the beatific side of death. We may note moreover that the fact that the maiden calls Raingarde thrice (*tertio a formosa uisitatrice est ut sequeretur uocata*)<sup>68</sup> refers both to the three days of the woman's illness and to the *triduum sacrum*<sup>69</sup>.

Contiguous with the previous one is the scene where Peter 'photographs' the lamentation of the nuns around the dying Raingarde. This is a scene constructed in contrast to the lamentation over Maurice de Montboissier, for whom – as the author said – the people shed useless tears (*populi fletibus inutiliter*)<sup>70</sup>. Having received news of Raingarde's imminent demise, the nuns abandon their ordered procession, as the monastic Rule prescribes in cases of death, and run from all directions, *velut ad matrem filiae. Fit statim uniuersarum concursus ad eam, et luctuoso gemitu illam ex omni parte circumdant. Concurrunt uelut ad matrem filiae, et quasi cum ea defungi deberent, dampnum ut dicebant irreparabile lamentatur*<sup>71</sup>. The desperation of her fellow nuns contrasts with the certain hope (*firma spe*) of the dying woman, which pours trust into the hearts of the nuns; the certainty of the things hoped for (Heb 11:1) evokes, automatically, the image of the mustard-seed that is not frozen with the arrival of winter; and the mention of the 'ardens fidei fervor' recalls the parable of the Wise Virgins<sup>72</sup>:

<sup>66</sup> Ed. Constable, I, p. 168.

<sup>67</sup> *Ibid.*, pp. 168-169.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 169.

<sup>69</sup> VON MOOS, *op. cit.*, p. 245.

<sup>70</sup> Ed. Constable, I, p. 160.

<sup>71</sup> Ed. Constable, I, p. 169.

<sup>72</sup> VON MOOS, *op. cit.*, p. 245.



*Colloquitur sororibus, confitetur peccata, petit absolui, absoluitur ab omnibus, expectat firma spe dominum suum quando reuertatur a nuptiis, nec aliquid sacrorum salutarium intermittit. Viguerat in ea ardens fidei feruor, ut pene secundum dominum grano sinapis potuisset aequari, qui nec longo uitae cursu ueterascere, nec gelidae mortis incursu potuit refrigescere<sup>73</sup>.*

Extremely moving, also for the eschatological dimension it contains, is the passage where Raingarde has the Crucifix brought to her, on which she bestows passionate kisses, imploring the nuns that it may not be taken away – *Quid uultis auferre dominum meum? Permittite eum michi quamdiu uiuo, ad quem statim sum moriens transitura<sup>74</sup>*. Even more moving is the place in the text where Peter, in anguish, describes his mother's solitude in the face of death: (...) *piissime redemptor, quo corpus hoc deferatur, nec quo anima sit transferenda ignoro. (...) Quis eam suscipiet? Quis occurret? Quis consolabitur? Quis a morte, doloribus, mereoribus liberabit? Quis locum, uitam, quietem, post tot mundi labores prouidebit<sup>75</sup>*. Raingarde's solitude, which is the *arcta solitudo* of the dying, implies a total abandonment to God and, by the same token, a distancing from her friends in the world<sup>76</sup> – as required by the Cluniac ideal. This distancing had been preannounced when the woman affirmed:

*Stultum est in homine ultra spem ponere, cum nec in amicissimis spem quilibet ualeat inuenire. Agendum michi est pro me ipsa, nec in alio spes salutis propriae reponenda, ne forte dum alienum ociosa praestolor auxilium, per meam culpam amittam diuinum. Laboret corpus dum uiuit, et pro se ipsa deum anima exoret, ne si prius defecerit, non sit qui pro mortua interpellat<sup>77</sup>.*

Now, on the threshold of death, Raingarde consigns herself to the Most High, and does so concluding with the words spoken by Christ on the Cross: *Tibi ego quod creasti committo, tibi me omnium malorum ream confiteor, a te misericordiam quamdiu expectaui nunc postulo, et in manus tuas corpus et animam meam commendo<sup>78</sup>*. Through the passage just cited, the Christomimesis of the holy mother Raingarde takes form, for she not only utters the same words as Jesus but – like Christ – dies at the sixth hour (Luke 23: 44) so that, by evoking the central moment in the history of salvation, Peter now seals, immediately before the *commendatio*<sup>79</sup>, the central moment in his soteriological biography<sup>80</sup>. The woman's *christiformitas*, looked at closely, is completed also because, once she has expired, her face shines with an intense light (*faciei miraculo*)<sup>81</sup>, analogous to the brightness of the face of Jesus both at the Transfiguration and at the Ascension<sup>82</sup>, but also to the lifeless face of the saint who was 'most exemplary in the whole

<sup>73</sup> Ed. Constable, I, p. 169.

<sup>74</sup> *Ibid.*

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 170.

<sup>76</sup> VON MOOS, *op. cit.*, p. 248.

<sup>77</sup> Ed. Constable, I, p. 163.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 170.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 171: *Inde post modicum hora illa qua prius redemptor pro mortuorum uita moriens, inclinato capite tradidit spiritum, mitis eius famula placido fine transiuit ad dominum.*

<sup>80</sup> VON MOOS, *op. cit.*, p. 249.

<sup>81</sup> Ed. Constable, I, p. 171.

<sup>82</sup> VON MOOS, *op. cit.*, p. 249.

of the West', Martin of Tours († 397), a sign of the 'gestation' of the nascent hagiographical genre<sup>83</sup>.

The *narratio* concludes with the so-called *descriptio funeris*, devoted to the nuns of the monastery of Marcigny, companions of the holy Raingarde. In this passage Peter the Venerable draws attention to some contents that at least deserve a mention. For instance, for example, he declares here, with repeated references, the importance of eternalising the deceased through the memory of the heart, which then redirects to the concept of the dead who rests safely in God<sup>84</sup>: *Recesserunt merentes, secum eam a tumulto cordibus referentes. Quam licet in sepulchro exanimem relinquerint, apud se eam uiuere dum uiuunt, perpetuo confitentur*<sup>85</sup>. The author's gratitude to the nuns is touching when he affirms: *Nam servastis animam meam michi eripuistis eam a morte, oculos meos a lacrimis, pedes meos a lapsu, liberastis me de laqueo uenantium, et a uerbo aspero, factae estis domus passeris, petra refugium erinacii*<sup>86</sup>. Thus Peter declares that the nuns, by eternalising the memory of Raingarde, have saved a part of him, indeed have saved his very soul. In this way he not only makes his *elogia* to the dead woman, but makes it also to her 'travelling companions', who have ensured that the holy Raingarde, in Christian fashion, bring to a conclusion her mission in this mortal life<sup>87</sup>. Finally it is worth mentioning the innovative *memento mori* constructed by means of a poetic and joyful *descriptio* of spring, larded with scriptural references<sup>88</sup>:

*Seruntur interim uelut in orto arborum semina, sic in sacro cimiterio uestra corpora, quae secundum apostolum uiuificari non possunt nisi prius moriantur, nec resurgere nisi occidant, nec reuiuere nisi putrescant. Oportet plane illa putrescere, ut possint reuiuere, arescere ut possint florere, occidit ut possint resurgere, mori ut possint uiuere. Toleranda est hyems praesentis uitae, et niuium ymbriumque magnanimiter asperitas sustinenda, quamdiu arborum fructuosa amenitas latet, quamdiu nondum apparuit quid eritis, quamdiu uita uestra abscondita est cum Christo in deo. Veniet tempus, quando aere serenato, gelidis tempestatibus uer aeternum succedet, cum sol nunquam occasurus exoriens splendore tenebras, calore frigora uniuersa propellet, et ingognito terris lumine mundum natura stupente profundens, ueteri nocte deturbata nouam et continuam diem adducet. Tunc tepore mirabili tellus faetata, in nouos flores ac fructus semina corporum uestrorum erumpere coget, cum corruptibile hoc incorruptionem, et mortale hoc induerit immortalitatem. Tunc affectu et re ipsa cantabitis, quod uoce ac fide cantatis, flores apparuerunt in terra uestra, quando sponso cum ardentibus lampadibus occurrentes, ad nuptias nunquam finiendas intrabitis*<sup>89</sup>.

So, the *propositum* addressed to the nuns is based on the example of Raingarde who, dead to the world from her *conuersio* and having entered the true life through her *transitus*, well illustrates the Paschal theme of 'dying and becoming'<sup>90</sup>. At the *con-*

<sup>83</sup> *Ibid.*

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 251.

<sup>85</sup> Ed. Constable, I, p. 172.

<sup>86</sup> *Ibid.*

<sup>87</sup> VON MOOS, *op. cit.*, p. 252.

<sup>88</sup> Ed. Constable, I, pp. 172-173; VON MOOS, *op. cit.*, p. 253. See, for example, the affinity between *uiuificari non possunt nisi prius moriantur* and I Cor. 15, 45; or the reference to Mt. 25, 1-13 in the phrase *Quando sponso cum ardentibus lampadibus occurrentes, ad nuptias nunquam finiendas intrabitis*.

<sup>89</sup> Ed. Constable, I, p. 173.

<sup>90</sup> In German 'Stirb und werde'; for all this, see VON MOOS, *op. cit.*, p. 253.

clusio of the epistle their mother's example is offered by Peter to his own brothers, who are exhorted to her *imitatio* in a substantially Christocentric context that, once again, guarantees the biography's internal unity<sup>91</sup>: *Parturiat uos exemplo et precibus, donec formetur Christus in uobis*<sup>92</sup>.

#### ONE, NONE, A HUNDRED THOUSAND: THE 'FACES' OF RAINGARDE IN THE SPECTRUM OF REPRESENTATIVE *TOPOI*

The analysis of the contents and, more specifically, the analysis of Raingarde's profile makes it clear how the writer of the text means to make the figure described take shape by resorting to the *topoi* characteristic of the Christian biographical tradition, to the 'ideal types of woman'<sup>93</sup> that represent a scale of moral and religious values, each assuming its own function and each representing certain virtues<sup>94</sup>. The innovative emphasis given to women by Christian biography and autobiography caused Christian writers to address the problem of the formation of a mystical ideal of woman, which finally fully asserted itself in the fourth century<sup>95</sup> and thus three ideal types of woman were consolidated, namely the *virgo*<sup>96</sup>, the *vidua*<sup>97</sup> and the *mater*<sup>98</sup>, and alongside these phenotypes, these macro-categories, 'lateral' *topoi* established themselves.

As we shall see, thanks to the treatment of Peter the Venerable, Raingarde seems to embody several *topoi* at the same time, so as to represent – with its many faces – a 'plural' didactic model. It should also be said that, initially charged with a soteriological and ideological meaning, these types ended up representing, *mutatis mutandis*, mere commonplaces<sup>99</sup>, also and above all because they were no longer referred to women – who really existed – on the basis of which they had been modelled, but served as a paradigmatic biographical model for the presentation of the new holy women of the Christian pantheon, the cult of which was appropriately promoted through *vitae*<sup>100</sup>.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 255.

<sup>92</sup> Ed. Constable, I, p. 173.

<sup>93</sup> E. GIANNARELLI, *La tipologia femminile nella biografia e nell'autobiografia cristiana del IV° secolo*, Roma 1980, p. 12.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>95</sup> *Ibid.*, pp. 9-10.

<sup>96</sup> *Virgines* by antonomasia are Macrina – described by Gregory of Nyssa in his *Vita sanctae Macrinae* – and Asella – portrayed by Jerome in *Ep.* XXIV. GIANNARELLI, *La tipologia femminile*, cit., p. 13 and passim.

<sup>97</sup> *Vidua* is obviously to be understood in the Christian sense as she who, freed from the marital yoke, devotes herself to the ascetic life. These matters are discussed by Paul in *I Tim.* 5, 9, as well as in the *Constitutiones Apostolorum* and in the *Didascalia*. I have taken this information from GIANNARELLI, *La tipologia femminile*, cit., p. 12, n. 12. A *vidua*, for example, is Paula, of whom Jerome writes in his *Epitaphium sanctae Paulae*.

<sup>98</sup> The prototype *matres* are Monica and Nonna, described respectively by Augustine in his *Confessiones* and by Gregory of Nazianzus in his *Carmen de vita sua*.

<sup>99</sup> GIANNARELLI, *La tipologia femminile*, cit., p. 24.

<sup>100</sup> Among many possible references I indicate here only: A. BENVENUTI PAPI, *'In castro poenitentiae'. Santità e società femminile nell'Italia medievale*, Roma 1990; M. ZANGARI, *La Legenda di Agnese da Montepulciano: il classicismo delle fonti e i motivi tradizionali dell'agiografia femminile tardomedievale*, in *Caterina da Siena e la vita religiosa femminile. Un percorso domenicano*, Roma 2020 pp. 181-196.

The most complete female typology was that of the *vidua* because the widow subsumes in herself, all at once, the values of chastity and of physical and spiritual maternity<sup>101</sup>. It can be affirmed that Raingarde beautifully embodies the *typus* of the widow because, like Paula and Melania<sup>102</sup>, widows *par excellence*, she was obstructed in her desire to devote herself to the ascetic life on the death of her husband, refusing a second marriage; Peter the Venerable's mother had in fact been obliged to pretend she wanted to marry again in order to organise, secretly, her entry into Marcigny<sup>103</sup>; moreover, as in the cases of Melania and Paula, the obstacles that stand in the way are traced back to the deceit of Satan. Also pragmatic is her intolerance for the condition of *uxor*, because the marital yoke represents an impediment for asceticism and contemplation; if Jerome had made Melania say about the deaths of her children and husband *Expeditus tibi servitura sum, Domine, quia tanto me liberasti onere*<sup>104</sup>, in the same way Peter affirms (...) *cum in flore faeni adhuc recubans iuncta esset uiro, alligata mundo, ad ea uelut captiuus ad libertatem, uinctus ad solutionem, exul ad patriam suspirabat, et se coniugali uinculo praepeditam, hominibus ignoto, deo cognito mentis angore deflebat*<sup>105</sup>. In addition to nobility and wealth<sup>106</sup> – which Peter alludes to in a preterition<sup>107</sup> – a quality connected to the type of *vidua* is wisdom<sup>108</sup>, emphasised by the author in several places in the text (*columba (...) prudentia praedita*<sup>109</sup>, *ut si eam audires, non mulierem, sed episcopum loqui crederes*<sup>110</sup>, *filium materno animo singulari sapientia instruebat*<sup>111</sup>), which makes a pair with intelligence, appearing in the ability to read and understand Sacred Scripture, according to the precept of Gregory of Nyssa<sup>112</sup> (*cum igitur omni studio spirituali theoriae intendere*)<sup>113</sup>.

But Raingarde, as well as being an exemplary *vidua*, is also a *mater*, in her multi-form virtues that are proper to the religious and literary dimension of this *typus*<sup>114</sup>. A particular characteristic of the mother in Christian biography and autobiography is the overtaking of physical maternity on the part of the spiritual dimension; Augustine, for example, affirmed in connection with Monica: (...) *quae me parturivit et carne, ut in hanc temporalem, et corde, ut in aeternam lucem nascerer*<sup>115</sup> and we may consider

<sup>101</sup> GIANNARELLI, *La tipologia femminile*, cit., p. 65-66.

<sup>102</sup> Hier. *Ep.* 45, 4.

<sup>103</sup> Ed. Constable, I, p. 160.

<sup>104</sup> Hier. *Ep.* 39, 5.

<sup>105</sup> Ed. Constable, I, p. 158.

<sup>106</sup> GIANNARELLI, *La tipologia femminile*, cit., p. 52.

<sup>107</sup> Ed. Constable, I, p. 158: *At ego nec claritudinem generis, nec amplitudinem possessionis nec quantamlibet in ea commendandam suscepi gloria carnis (...).*

<sup>108</sup> GIANNARELLI, *La tipologia femminile*, cit.

<sup>109</sup> Constable, I, p. 164.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 166.

<sup>111</sup> *Ibid.*

<sup>112</sup> See Jerome's instructions addressed to Leta in Hier, *Ep.* 107, 9, which envisage an articulated educational programme: *Reddat tibi pensum cotidie Scripturarum certum. Ediscat graecorum versuum numerum. Sequatur statim et latina eruditio, quae si non ab initio os tenerum composuerit, in peregrinum sonum lingua corrumpitur et externis vitiis sermo sordidatur.*

<sup>113</sup> Ed. Constable, I, p. 164.

<sup>114</sup> GIANNARELLI, *La tipologia femminile*, cit., pp. 67-81.

<sup>115</sup> *Conf.* 9, 8, 17.

specular to this important passage in the *Confessiones*<sup>116</sup> the passage in which Peter, speaking of himself, affirms *Fuerat illa tibi non semel tantum mater, quae multo cordis angore te parturiebat frequenter. Instabant inquam ei frequentes partus, et cotidiano ad omnes casus tuos pauore innouatis te rursum doloribus pariebat*<sup>117</sup>. In addition to chastity<sup>118</sup> and *spes in deo*<sup>119</sup>, both present in Monica<sup>120</sup>, in Raingarde there also shines the characterisation of the *famula Dei*<sup>121</sup> – which had also distinguished Augustine's mother<sup>122</sup> – understood as not only emphasising humility, but also as re-semanticising a feminine ideal that was already biblical and pagan<sup>123</sup>. The *mater*, in the complexity of her many facets, allows us to gather an important literary module that was destined for the *longue durée*: that of the woman of salvation, which from Augustine's *mater salutaris*, passing through intermediate texts such as that of the abbot of Cluny<sup>124</sup>, extends as far as the *dolce stil novo* and the poetry of courtly love<sup>125</sup> – we may think of Dante's Beatrice, who is not only a woman of salvation<sup>126</sup>, but is actually identified with salvation<sup>127</sup>.

Juxtaposed to the type of the widow and the mother, seen according to the spectrum of lateral *topoi*, we find in the portrait of the pious Raingarde a *typus* that we encountered at the beginning – when speaking of the death of Maurice de Montboissier – i.e. that of the *gynè andréia* or *mulier virilis*<sup>128</sup> ([...] *testamentum eo praesente composuit, lites diremit, heredes instituit, castra diuisit, et ad unguem uniuersa perfecit*<sup>129</sup>, *familiae multitudo, nobilium caterna mesta gemebat, sola mulierem excedens, siccis oculis, uirili constantia perdurabat*<sup>130</sup>), already present in Seneca<sup>131</sup>: Raingarde abandons the female dimension, connoted by physical and moral frailty, and becomes a man in the spirit, reacting to

<sup>116</sup> Monica's spiritual maternity is to be considered the key to her presence in the work, so that, for instance, she is proposed almost as a *titulus* to part of Book IX; see GIANNARELLI, *La tipologia femminile*, cit., pp. 76-77.

<sup>117</sup> Ed. Constable, I, p. 168.

<sup>118</sup> The author means the chastity when he talks about *conuersio coniugatorum*, *ibid.*, pp. 159-160.

<sup>119</sup> *Spera in deo, quoniam ad huc confitebor illi, salutare vultus mei et deus meus*, *ibid.*, p. 164; (...) *expectat firma spe dominum suum* (...), *ibid.*, p. 169; (...) *beata spe domini misericordiam expectabat*, *ibid.*, p. 159.

<sup>120</sup> Cf. *Conf.* 9, 10, 26.

<sup>121</sup> Ed. Constable, I, p. 164: *piissimi redemptoris humilis aius ancilla* (...); p. 168 *famula dei, Ancilla dei*; p. 165 *et ancillarum dei se famula esse*.

<sup>122</sup> Cf. *Conf.* 9, 9, 22.

<sup>123</sup> For this, see: GIANNARELLI, *La tipologia femminile*, cit., pp. 64-65 e 77-78. For example in Plin. *Ep.* 5, 16, 2 we read: *Nondum annos tredecim impleverat, et tam illi anilis prudentia, matronalis gravitas erat et tamen suavitas puellaris cum verginali verecundia*.

<sup>124</sup> Ed. Constable, I, p. 168: *Canonem precum ipsa sibi praefixerat, ut si forte alia intermitterentur, illud pro salute tua cotidie domino solueretur*.

<sup>125</sup> GIANNARELLI, *La tipologia femminile*, cit., p. 80.

<sup>126</sup> Dante, *Vita Nuova* 3, 4.

<sup>127</sup> *Ibid.* 11, 3.

<sup>128</sup> For the *topos* of the *mulier virilis*, discussed not only by Seneca but by Varro in his *De lingua latina* (5, 73) and by Isidore in his *Etymologiarum libri* (11, 2, 18-19), see U. MATTIOLI, *Astbeneia e andrea. Aspetti della femminilità nella letteratura classica, biblica e cristiana antica*, Roma 1983; C. MAZZUCCO, "E fui fatta maschio". *La donna nel cristianesimo primitivo (secoli I-III)*, Firenze 1989; K. ASPEGREN, *The Male Woman. A Feminine Ideal in the Early Church*, Stockholm 1990.

<sup>129</sup> Ed. Constable, I, p. 159.

<sup>130</sup> *Ibid.*, pp. 159-160.

<sup>131</sup> We may think of the exemplary figure Elvia (see E. GIANNARELLI, *La tipologia femminile*, cit., pp. 17-18).

adversity without abandoning herself to excessive expression of grief – note that human perfection was male for the philosophers of antiquity, and this is also true of Christian theory, given that Christ became incarnate in a male body<sup>132</sup>. That of the *gynè andréia* was therefore a foundational type for Christian female biography, as illustrated for example in the *De virginitate*<sup>133</sup> and in the *Vita Macrinae*<sup>134</sup> by Gregory of Nyssa. Closely connected to the theme of the *mulier virilis* – and we are now coming to the end – is the metaphor of the *militia Christi*, which can be glimpsed when Peter informs us about Raingarde's struggle against those who would like her to be married again to a mortal man; this is why we can discern here another facet – yet another – of the portrait of the holy mother Raingarde, which is therefore, as a whole, extraordinarily iridescent, informed not only by Peter's writing talent, but also by the models that the typology of the early Christian βίος puts at the service of female hagiography-biography in its most advanced phase. It follows that the representative requirements end by altering the authentic lineaments of the biographee, so that we may well wonder how much of this portrait is idealisation and how much is reality.

## CONCLUSION

As we have seen, the letter we have examined presents particularly articulated themes, sometimes elusive, and this complexity appears as much in the contents and the form as in relation to the problem of gender which, by choice, we have deliberately avoided. Epitaph and at the same time *consolatio*, though also a funerary lament in the guise of a letter<sup>135</sup>, apart from the problem of genre (which seems resolvable by the happy formula *Kreuzung der Gattungen*), the letter acts also as a 'frame' for the pen-portrait of the holy mother Raingarde. In a refined game of mirrors, Peter the Venerable presents her profile which, suspended between reality and legend, between now and then, takes shape not only with the characteristics of the *mater* and *vidua*, but also with the typical signs of *famula dei*, *mulier virilis*, *domina salutaris* and *miles Christi* declined in the feminine. In a gemmation of images and rhetorical formulas that reciprocally engage, everything stands out on two themes, two basic co-ordinates that, together with the Christ-centred model, confer unity on the ensemble: death and love.

<sup>132</sup> GIANNARELLI, *Lo specchio e il ritratto. Scansioni dell'età, topoi e modelli femminili fra paganesimo e cristianesimo*, in *Storia delle donne II*, Firenze 2006, pp. 159-187: p. 164.

<sup>133</sup> Gregorius Nys., *De virginitate*, ed. M. AUBINEAU, Sources Chrétiennes 119, Paris 1966.

<sup>134</sup> Idem., *Vita Macrinae*, ed. P. MARAVAL, Sources Chrétiennes 178, Paris 1971, see for example I,26-28.

<sup>135</sup> Peter von Moos, for example, tried to clarify the question of the genre of the letter as a whole, concluding that, although, from an epideictic point of view, it can be classified as an epitaph, the text also presents the characteristics of the funeral lament and, at the same time, of the *Consolatio*. Following his indications, it can be said that the *epistula* is, in essence, a hagiographic and autobiographical text inserted into a letter – which is why the discourse also responds to the taste of epistolography – that acts as a frame, as a 'lining', where the genre of the *consolatio* prevails over that of the funeral lament. For all this, see VON MOOS, *op. cit.*, pp. 256-260.

ABSTRACT

This article analyses the hagiographic representation of the mother of Peter the Venerable, Raingarde de Montboissier (†1134), whose portrait is delineated by the abbot of Cluny in a long letter from his well-known correspondence. It is an extraordinarily dense and complex text, not only because of the various themes that are developed in it, but also for a series of aspects that we intend to investigate; in particular, we shall dwell on the *narratio* where, surrounded by a hagiographical frame, the profile of Raingarde develops – first as a mother and then as a nun – through which Peter offers a mirror of virtue, an exemplary picture of Christian life, placing particular emphasis on the woman's ability to prepare for a holy death, one of the central concerns of Cluniac spirituality.

Questo lavoro è inteso ad analizzare la rappresentazione agiografica della madre di Pietro il Venerabile, Raingarda di Montboissier (†1134), il ritratto della quale è delineato dall'abate di Cluny in una lunga lettera del suo noto epistolario. Si tratta di un testo straordinariamente denso e complesso, non soltanto per la presenza dei vari nuclei tematici in essa sviluppati, ma anche per una serie di aspetti che ci proponiamo di indagare; particolarmente intendiamo soffermarci sulla *narratio* ove, incorniciato da un'intelaiatura agiografica, prende corpo il profilo di Raingarda – prima madre e poi monaca – per mezzo del quale Pietro intende offrire uno specchio di virtù, un quadro esemplare di vita cristiana, ponendo l'accento soprattutto sulla capacità della donna di prepararsi alla morte santa, che era poi un caposaldo della spiritualità cluniacense.

KEYWORDS: Raingarde de Mointboissier; Peter the Venerable; Hagiography; Love; Death.

Mattia Zangari  
Università Ca' Foscari Venezia  
zangari.mattia@unive.it





## INDICE

- 5 *Matilde Oliva*  
*Exempla probationis* nelle *Partitiones oratoriae* di Cicerone: l'affermarsi di un nuovo canone esemplificativo storico
- 17 *Salvatore Mirasole*  
Ulisse modello di *decorum*: a proposito di Cic. *Tusc.* 2, 48-50
- 33 *Francesco Berardi*  
L'*ekphrasis* della battaglia in Sall. *Cat.* 56-61 tra modelli letterari e insegnamento retorico
- 53 *Paola Gagliardi*  
Il tema dell'eco nelle *Bucoliche* virgiliane
- 69 *Fabio Gatti*  
Orazio a Tomi. L'esilio ipotetico di Hor. *serm.* 2, 1 nella realtà ovidiana
- 85 *Graziana Brescia*  
Un padre più crudele delle fiere. Riflessioni sul personaggio di Teseo nella *Fedra* di Seneca
- 103 *Alessio Torino*  
'*Quid me uocatis, umbrae meorum?*' La visione infera di Cassandra (Sen. *Ag.* 741-758) tra *nekylia* e catabasi
- 111 *Laura Aresi*  
Da Cicerone a Trimalchione: il galateo a tavola nella *Cena Trimalchionis*
- 131 *Alessio Ruta*  
Stazio *silv.* 1, 4 e la tradizione dei *soteria*
- 141 *Patrizio Domenicucci*  
Il catasterismo di Argo negli *Argonautica* di Valerio Flacco
- 151 *Sergio Audano*  
Nerone *exclusus amator* in Svetonio (*Otho* 3, 2)
- 163 *Filomena Giannotti*  
Il carme di Ennodio per Eugenete (1, 2 = 213 Vogel): questioni di inquadramento e interpretazione
- 183 *Alberto Crotto*  
*Mirabere, lector*: alcuni *lusus* nel *De reditu suo?*
- 189 *Armando Bisanti*  
*Mel ~ Fel*: Il dolce e l'amaro della doppiezza in alcuni testi poetici mediolatini dei secoli XI-XIII
- 201 *Mattia Zangari*  
Raingarde, the holy mother. The representation of Raingarde de Montboissier (†1134) by Peter the Venerable



## CONTENTS

- 5 *Matilde Oliva*  
*Exempla probationis* in Cicero's *Partitiones oratoriae*: the affirmation of a new historical canon of examples
- 17 *Salvatore Mirasole*  
Ulysses as a model of *decorum*: about Cic. *Tusc.* 2, 48-50
- 33 *Francesco Berardi*  
The *ekphrasis* of the battle in Sall. *Cat.* 56-61 between literary models and rhetorical teaching
- 53 *Paola Gagliardi*  
The theme of echo in Virgilian *Bucolics*
- 69 *Fabio Gatti*  
Horace in Tomis. The hypothetical exile of Hor. *serm.* 2, 1 in Ovid
- 85 *Graziana Brescia*  
A father crueller than the fairs. Some reflections on the character of Theseus in Senecan *Phaedra*
- 103 *Alessio Torino*  
'*Quid me uocatis, umbrae meorum?*' The underworld vision of Cassandra (Sen. *Ag.* 741-758) between *nekyia* and *catabasis*
- 111 *Laura Aresi*  
From Cicero to Trimalchio: table etiquette in the *Cena Trimalchionis*
- 131 *Alessio Ruta*  
Stat. *silv.* 1, 4 and the tradition of *soteria*
- 141 *Patrizio Domenicucci*  
The catasterism of Argos in Valerius Flaccus' *Argonautica*
- 151 *Sergio Audano*  
Nero *exclusus amator* in Svetonius (*Otho* 3, 2)
- 163 *Filomena Giannotti*  
The poem of Ennodius for Eugenete (1, 2 = 213 Vogel): questions of classification and interpretation
- 183 *Alberto Crotto*  
*Mirabere, lector*: some *lusus* in the *De reditu suo?*
- 189 *Armando Bisanti*  
*Mel ~ Fel*: The sweet and bitter of duplicity in some Middle-Latin poetic texts of the 11th-13th centuries
- 201 *Mattia Zangari*  
Raingarde, the holy mother. The representation of Raingarde de Montboissier (†1134) by Peter the Venerable



Nel corso del triennio 2019-2021 la rivista ha sottoposto i contributi a un processo di *double-blind peer review*, avvalendosi dei seguenti esperti:

Filippo Amoroso, Università degli Studi di Palermo – Giuseppe Aricò, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano – Sergio Audano, Centro di Studi sulla Fortuna dell’Antico “Emanuele Narducci” di Sestri Levante – Andrea Balbo, Università di Torino – Elisabetta Bartoli, Università degli Studi di Siena – Emanuele Berti, Scuola Normale Superiore, Pisa – Francesca Boldrer, Università degli Studi di Macerata – Graziana Brescia, Università degli Studi di Bari – Irma Ciccarelli, Università di Bari – Maila D’Aronco, Università degli Studi di Udine – Lucia Degiovanni, Università degli Studi di Bergamo – Antonella Degl’Innocenti, Università di Trento – Martin Dinter, King’s College London – Flaviana Ficca, Università di Napoli Federico II – Clara Fossati, Università di Genova – Marco Fucecchi, Università di Udine – Isabella Gagliardi, Università degli Studi di Firenze – Paola Gagliardi, Università della Basilicata – Fabio Gasti, Università di Pavia – Franco Giorgianni, Università degli Studi di Palermo – Luca Graverini, Università degli Studi di Siena – Angelo Luceri, Università degli Studi di Roma Tre – Rosanna Marino, Università degli Studi di Palermo – Antonella Micolani, Università del Salento – Alessandra Minarini, Università degli Studi di Parma – Salvatore Monda, Università del Molise – Alfredo Mario Morelli, Università degli Studi di Ferrara – Annalisa Némethi, Università di Pisa – Francesca Romana Nocchi, Sapienza Università di Roma – Marco Onorato, Università degli Studi di Messina – Bruna Pieri, Università di Bologna, Alma Mater – Orazio Portuese, Università degli Studi di Catania – Carmen Rotolo, Università degli Studi di Palermo – Biagio Santorelli, Università di Genova – Francesca Sivo, Università degli Studi di Foggia – Alessio Torino, Università degli Studi di Urbino – Sabina Tuzzo, Università del Salento – Vaios Vaiopoulos, Ionian University, Kérkyra – Letizia Vezzosi, Università degli Studi di Firenze – Stefania Voce, Università degli Studi di Parma.



## NORME PER I COLLABORATORI

I collaboratori si atterrano alle seguenti norme tipografiche:

nel caso di citazioni estese esse andranno isolate ponendole in corpo 11; i testi in latino riportati in *corsivo*, senza virgolette, quelli in greco in caratteri greci non corsivi; nel caso di testi poetici, i versi saranno posti su righe differenti in infratesto.

L'indicazione numerica della nota sarà collocata prima dei segni di interpunzione e avrà numerazione continua per l'intero contributo.

Gli autori citati in nota andranno posti in maiuscoletto, l'iniziale del nome apposta solo la prima volta (e.g.: G.B. CONTE); quelli antichi andranno in tondo secondo le abbreviazioni correnti (e.g.: Cic. *off.*, Hor. *c.*, Sen. *Med.*) e adoperando, per l'indicazione di libri, paragrafi o versi, sempre cifre arabe.

Se si citano traduzioni sarà necessario evidenziare l'edizione utilizzata.

Il titolo (con l'eventuale sottotitolo) dell'opera o dell'articolo andrà sempre in corsivo. Nel caso di monografie dopo il titolo andranno indicati luogo di pubblicazione, anno, pagine:

e.g.: H.D. JOCELYN, *The Tragedies of Ennius*, Cambridge 1969, pp. 112-115.

Nel caso di articoli, le riviste andranno segnalate in corsivo, secondo l'abbreviazione contenuta nell'*Année Philologique*, seguite da numero, anno, pagina iniziale e finale:

e.g.: M.B. ROLLER, *Color-Blindness: Cicero's Death, Declamation, and the Production of History*, in *CPh* 92, 2, 1997, pp. 109-130.

In presenza di riferimenti a passi specifici bisognerà indicare la pagina precisa:

e.g.: S.F. BONNER, *Lucan and the Declamation Schools*, in *AJPh* 87, 1966, pp. 257-289: p. 270.

o rinviare ad una sequenza di pagine:

e.g.: P. FEDELI, *Il V Epodo e i Giambi d'Orazio come espressione d'arte alessandrina*, in *MPbL* 3, 1978, pp. 67-138, in particolare pp. 78 ss.

Per contributi apparsi in volumi miscelanei si preferirà indicare il nome del curatore (con l'abbreviazione nella lingua pertinente: a cura di; ed./eds.; éd./éds.; Hrsg./Hrsgg.):

e.g.: E. FANTHAM, *Orator and/et actor*, in P. EASTERLING, E. HALL (eds.), *Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge 2002, pp. 362-376: p. 367.

Nel caso di citazione ripetuta, dopo la prima volta si utilizzeranno le prime parole del titolo, seguite da virgola e cit.:

e.g.: WISEMAN, *Roman Studies*, cit., p. 31.

Il contributo dovrà essere corredato da due abstracts (in inglese e in un'altra lingua a scelta tra italiano, tedesco, francese e spagnolo) e accompagnato da cinque keywords in inglese.

Gli articoli, redatti in forma definitiva secondo le norme qui indicate, devono essere recapitati alla redazione di *Pan* al seguente indirizzo: redazione.pan@unipa.it.

Finito di stampare nel mese di dicembre 2021  
da Officine Grafiche soc. coop., Palermo  
per conto di Istituto Poligrafico Europeo Casa editrice  
marchio registrato di Gruppo Istituto Poligrafico Europeo Srl  
casaeditrice@gipesrl.net | www.gipesrl.net