



GIANNA PETRONE

Lo spazio delle emozioni teatrali, tra storiografia e politica, secondo la testimonianza di Cicerone

Il teatro è sicuramente il luogo per eccellenza delle emozioni: in quanto sollecita l'adesione sentimentale degli spettatori agli eventi messi in scena, e perché rappresenta al più alto grado le passioni. Il *thumos* di Medea, la disperazione di Andromaca, l'ira di Atreo, ad esempio, rappresentati sulla scena antica, creano paradigmi passionali di valore duraturo e identificano un sentimento.¹ Quanto all'oratoria, che nel suo programma teorico include il *movere*, cioè la capacità di suscitare passioni, essa apre uno spazio apposito e studiato agli affetti, costituendoli come elemento "professionale" di un'*ars* che si può insegnare e imparare.² Quando Cicerone interpreta il foro come un teatro e il mestiere

¹ Questa codificazione appare ad esempio già messa in atto con consapevolezza teorica da Cicerone, quando in *de or.* 3, 58 fa indicare da parte di Crasso nei personaggi tragici le differenti sfumature di voci cui dovrà ispirarsi l'oratore per raggiungere la vocalità "patemica" desiderata. L'ira, la pietà, la tristezza, il timore, la paura, la violenza, il piacere si trovano così considerati dal lato del tono di voce che esprime questi stati d'animo. Tali passioni, una per una, vengono esemplarmente identificate in un eroe teatrale con la citazione di un brano drammatico significativo. C'è dunque una sorta di "icona" drammatica per ogni sentimento. Su questa influenza determinante esercitata a priori dal teatro sull'oratoria cfr. G. Petrone, *L'ampolla tragica* (*Hor. ars 97*). *Stili di voce tra teatro e retorica*, «Aevum(ant)» n.s. VII (2007), 3-58. Nello stabilizzarsi dei modelli drammatici come paradigmi passionali ha poi sicuramente un ruolo la tradizione formatasi e tramandata nelle scuole, come pare a A. Cavarzere, *Ricordi di scuola*, *ibid.*, 93-98.

² Una ripresa di questi temi in G. Petrone (a cura di), *Le passioni della Retorica*, Leuconoe 6, Palermo 2004. Un'impostazione assai utile del complesso rapporto tra la retorica e l'universo passionale in S. Gastaldi, *Il teatro delle passioni. Pathos nella retorica antica*, «Elenchos» XVI (1995), 57-82.



dell'oratore come quello di un *actor veritatis*, accostando nella sua prospettiva la recitazione del discorso a quella praticata sulla scena, riconosce, con forti affermazioni, il ruolo determinante dei moti dell'animo nell'interpretazione della realtà.³ Questi risultano infatti decisivi in un processo, imprimendo demiurgicamente alla valutazione dei fatti la direzione voluta. Nella retorica dell'Arpinate si costruisce quindi la consapevole certezza che, attraverso il coinvolgimento emotivo e una problematica, ma legittima e ispirata, teatralizzazione degli affetti, l'oratore può raggiungere l'obiettivo voluto, sia quello processuale, sia, più ambiziosamente, quello politico dell'ottenimento del consenso.⁴

Con un apparente paradosso, alle implicazioni passionali deve invece sottrarsi, secondo Cicerone, il racconto storico, nonostante questo si iscriva necessariamente nell'ambito della retorica; ma l'eccezione riguarda solo il punto di vista dello scrittore che, registrando i fatti, deve esercitare un giudizio intellettualmente onesto, e appunto spassionato. Quando infatti in *de or.* 2, 62 il personaggio di Antonio elenca le tre *leges historiae* che vincolano all'assoluto rispetto della verità, non dire nulla di falso e avere il coraggio di enunciare il vero, pone come ultima e fondamentale condizione l'imparzialità: neanche il sospetto di un atteggiamento di favore o, di contro, di ostilità deve sfiorare la scrittura dello

³ Intorno a questi argomenti si è di recente sviluppata una riflessione che, sul fondamento di E. Narducci, *Cicerone e l'eloquenza romana. Retorica e progetto culturale*, Quadrante 86, Bari 1997, 77-96, ha approfondito il legame che la *performance* orale crea tra l'oratore e l'attore nella comune ricerca di *pathos*; cfr. G. Aricò, *Cicerone e il teatro: appunti per una rivisitazione della problematica*, in E. Narducci (a cura di), *Cicerone tra antichi e moderni*, Atti del IV *Symposium Ciceronianum Arpinas* (Arpino, 9 maggio 2003), Firenze 2004; G. Petrone, *Modelli drammatici per la retorica*, «Aevum(ant)» n.s. IV (2004), 159-170; anche in G. Aricò - M. Rivoltella (a cura di), *La riflessione sul teatro nella cultura romana*, Milano 2008, 159-170. Segna un punto d'arrivo, nel quale trovano sistemazione definitiva il ruolo dell'*actio* e «il paradosso della sincerità esecutiva dell'oratore» (nodo problematico intorno all'*actor veritatis*), il volume di A. Cavarzere, *Gli arcani dell'oratore. Alcuni appunti sull'actio dei Romani*, Agones, Studi 2, Roma-Padova 2011. Sulle contraddizioni implicite nella posizione ciceroniana cfr. L. Pernot, *I paradossi della teatralità retorica in Cicerone*, in G. Petrone - A. Casamento (a cura di), *Lo spettacolo della giustizia. Le orazioni di Cicerone*, Leuconoe 10, Palermo 2007, 13-28.

⁴ Sul versante politico, l'associazione del foro al teatro, affermata da Cicerone, ha poi le sue realistiche motivazioni nella possibilità che in questi luoghi si formasse e si esprimesse un'opinione popolare; cfr. L. Ross Taylor, *Roman Voting Assemblies from the Hannibalic War to the Dictatorship of Caesar*, Ann Arbor 1966. La competizione esercitata nell'ambito della *contio*, per esempio, era fortemente influenzata dall'abilità oratoria; cfr. E. Gabba, *Democrazia a Roma*, «Athenaeum» LXXXV (1997), 266-271; A. Marcone, *L'idea di Democrazia in Cicerone*, in E. Narducci (a cura di), *Cicerone prospettiva 2000*, Atti del I *Symposium Ciceronianum Arpinas* (Arpino, 5 maggio 2000), Firenze 2001, 59-78. Una rivalutazione delle *contiones* in E. Noè, *Per la formazione del consenso nella Roma del I sec. a. C.*, in *Studi di storia e storiografia antiche per Emilio Gabba*, Como 1988, 49-72. La possibilità di una efficace comunicazione di massa creava le condizioni adatte per "negoziare" le decisioni; cfr. R. Morstein-Marx, *Mass Oratory and Political Power in the Late Rome Republic*, Cambridge 2004, 119 ss. Sull'aspetto consapevolmente anti-elitario che presenta la concezione "drammatica" dell'oratoria teorizzata da Cicerone, in quanto volta a suscitare un effetto emozionale che trascini le masse, cfr. G. Petrone, *Cicerone e lo spettacolo*, «Maia» n.s. LIX, II (2007), 223-237.



storico.⁵ Questa oggettività esclude dall'ambito storiografico, nei confronti della materia presa in esame, la soggettività emotiva dello scrittore e dunque pone l'oratore, dal momento che la storia ricade pur sempre tra i compiti della retorica, in una condizione opposta a quella consueta della pratica oratoria, dove invece l'individuale appassionamento dell'avvocato alla causa che sostiene, il suo personale *dolor*, per dirla sempre con il personaggio di Antonio, è il mezzo autentico, e in fondo naturale, per trasmettere ai giudici e ai presenti l'emozione che si vuole comunicare.⁶

Se dunque l'oratore, quando si faccia storico, deve spogliarsi dei sentimenti suoi propri e saperli reprimere, per quanto riguarda invece struttura e stile da adottare nella storiografia, per tenere avvinto il lettore, non rinuncerà ad un modello drammatico, tale da promuovere interesse attraverso un contagio patetico, che, dalla pagina scritta catturi i destinatari dell'opera.

Su queste posizioni Cicerone si attesta nella lettera a Luceio, dove, com'è noto, pregando l'amico di scrivere la storia delle sue imprese dal consolato all'esilio, gli mostra i vantaggi di un taglio monografico e le attrattive per futuri lettori di un racconto che tocchi gli eventi da lui personalmente vissuti, in quanto ricchi di improvvisi cambiamenti e vicissitudini e tali da coinvolgerli sul piano emozionale, destando in loro una *misericordia... iucunda*. Si è ben visto come questa proposta si schieri per una storiografia drammatica, seguendo i dettami addirittura della poetica di Aristotele.⁷ Cicerone suggerisce infatti di isolare la sua vicenda, limitandola in modo da definire un *modicum corpus* per la narrazione, segnalandone le intrinseche qualità drammatiche, che la identificano con una tragedia, una *quasi fabula*. A suo dire, gli avvenimenti in questione hanno già in sé la loro forma, perché i repentini mutamenti della sorte configurano i colpi di scena di un dramma, e in forza di questi rovesciamenti, dal sommo potere all'estrema disgrazia, la loro narrazione creerà in chi le si accosti un piacere estetico.⁸ L'ossimoro, *misericordia... iucunda*, che descrive la reazione emozionale dei futuri lettori, è sufficiente spia dell'impronta aristotelica della riflessione e traduce infatti l'*eleos*, la pietà, che insieme a *phobos*, la paura, caratterizzava secondo Aristotele le emozioni destate negli spettatori dalla tragedia.

⁵ D'altronde l'indagine storica, puntando alla verità, usava un metodo non dissimile dall'indagine giudiziaria su cui s'impegnava l'oratore, come ha dimostrato per il mondo greco P. Butti de Lima, *L'inchiesta e la prova. Immagine storiografica, pratica giuridica e retorica nella Grecia classica*, Torino 1996. Sull'ampio sguardo che Cicerone in questa opera rivolge in generale alla storiografia cfr. A.D. Leeman, *L'historiographie dans le de oratore de Cicéron*, «BAGB» III (1985), 280-288.

⁶ Per questo atteggiamento antitetico di fronte alle passioni che oppone l'oratore allo storico cfr. G. Petrone, *La parola agitata. Teatralità della Retorica Latina*, Leuconoe 4, Palermo 2005², 81 ss.

⁷ Lo ha dimostrato a suo tempo in modo convincente A. Guillemin, *La lettre de Cicéron à Lucceius* (Fam. V, 12), «REL» XVI (1938), 96-103, con una tesi contestata da G. Puccioni, *Il problema della monografia storica latina*, Bologna 1986, 5, su cui recentemente sono tornati a discutere A. De Vivo, *Le leggi e l'uso della storia in Cicerone*, «Paideia» LV (2000), 183-195 e A. Cavarzere (a cura di), *Cicerone. Lettere ai familiari. Volume primo (Libri I-VIII)*, Classici greci e Latini, Milano 2007, 474 ss., n. 103.

⁸ Cfr. Cic. Fam. V 12, 4.



Si tratta di temi notissimi e già discussi, che sfioro soltanto per suffragare l'ipotesi, che vorrei avanzare, di un modello teatrale che segna profondamente l'attività intellettuale di Cicerone, guidandolo sia nella sua idea di storiografia sia nella sua condotta oratoria.⁹ Quest'ultima si attua nel vivo della politica e porta perciò le suggestioni, gli schemi, le figure, i personaggi tratti da un'ispirazione teatrale nel concreto delle tensioni della realtà. Quando ci sono questi echi teatrali, e sono spesso rintracciabili nell'oratoria, sono portatori sicuri di emozioni, conduttori di un'energia patetica da cui l'oratoria ciceroniana trae straordinaria forza di trascinamento. Il teatro dota l'oratore di un eccezionale patrimonio di patetismi, mettendogli a disposizione un repertorio di affettività completo e sperimentato. Da qui Cicerone prende esempio, ricavandone talora un *imprinting* essenziale per lo stesso discorso. Dal "teatro di passioni", che la scena antica aveva rappresentato, poteva trarre infatti schemi, suggestioni, canoni esemplari di grande effetto e utilità.

Per quanto riguarda la storiografia, mi sembra interessante come, in nome del *pathos* e della suscettibilità emotiva dei destinatari dell'opera storica, Cicerone consideri tramontato il procedere annalistico, il cui andamento cadenzato gli appare inficiato da monotonia. Un brano della lettera a Luceio, infatti, ci mette in evidenza come il rifiuto dell'organizzazione annalistica del racconto, e con ciò quindi un avanzamento di grande portata nel percorso storiografico latino, parta in effetti dal rilevamento di una incapacità, propria dell'annalistica, di coinvolgimento emotivo dei lettori, mentre, in nome della mobilità e intensità degli stati d'animo si imponga la forma della monografia, che "riempie il cuore": «La semplice successione cronologica dei fatti, che è propria della tradizione annalistica, ci coinvolge poco: è come leggere il susseguirsi dei giorni in un calendario. Invece le vicende varie e alterne di un uomo eccezionale suscitano spesso ammirazione, attesa, gioia, pena, speranza, timore; se poi si concludono con una fine straordinaria, il lettore al termine si trova appagato da un piacere davvero gratificante» (trad. A. Cavarzere).¹⁰

Ad un'annalistica noiosa e senz'anima, si contrappone quindi una narrazione drammatica, che asseconda la sequenza tragica nei nodi dei suoi *incipites variique casus* e nel finale della "bella morte", toccando tutte le corde dei sentimenti. Così lo spazio della storia torna ad essere un quadro di emozioni: senza che lo scrittore parteggi, la trattazione monografica, ornata dall'elaborazione retorica, prende e «trattiene» (*retinet*) i destinatari, tenendoli in pugno per via di un

⁹ Il *coté* teatrale delle orazioni ciceroniane sta venendo prepotentemente in luce ma è lungi dall'essere esaurito: cfr. tra gli altri studi A. Vasaly, *The masks of rhetoric. Cicero's Pro Roscio Amerino*, «Rhetorica» III (1985), 1-20; J. Axer, *Tribunal-stage-arena. Modelling of the communications situation in M. Tullius Cicero's judicial speeches*, «Rhetorica» VII (1989), 299-311; G. Moretti, *Lo spettacolo della pro Caelio: oggetti di scena, teatro e personaggi allegorici nel processo contro Marco Celio*, in Petrone - Casamento (a cura di), *Lo spettacolo*, cit., 139-164; A. Casamento, *Spettacolo della giustizia, spettacolo della parola: il caso della pro Milone*, *ibid.*, 181-198.

¹⁰ Cic. *Fam.* V 12, 5: *Etenim ordo ipse annalium mediocriter nos retinet quasi enumeratione fastorum; at viri saepe excellentis incipites variique casus habent admirationem, expectationem, laetitiam, molestiam, spem, timorem; si vero exitu notabili concluduntur, expletur animus incundissima lectionis voluptate.*



appassionamento radicale. Per il Cicerone della lettera a Luceio dunque, la storiografia, oltre a indagare le cause degli avvenimenti e ad esprimere sui fatti che racconta un equilibrato e “scientifico” giudizio, deve saper comunicare il *pathos*. Si tratta di una operazione legittima e non strumentale, nella presentazione ciceroniana, perché riguarda innanzitutto la scelta della materia, un periodo di per sé drammatico e di rovesciamenti continui, e del modo di trattarla, la monografia, intesa come *quasi fabula*, un po’ cioè come una messa in scena tragica.

Questo ideale è profondamente coerente con la prassi oratoria. Come tenteremo di mostrare con qualche osservazione tratta dalla *pro Sestio*, il discorso in difesa del tribuno che aveva sostenuto il ritorno dall’esilio di Cicerone. L’orazione, tra le più politiche, è quella in cui si opera la distinzione tra *optimates* e *populares* e si passano in rassegna le istituzioni romane, con un’importante riflessione sui luoghi e i momenti in cui il popolo può manifestare la sua volontà e il suo orientamento, che sono, secondo l’Arpinate, le *contiones*, i *comitia* e i *ludi*. Il teatro dunque viene ad essere, secondo l’autorevole parere espresso nell’orazione, uno dei centri di espressione dell’opinione pubblica. A seguire la dimostrazione e gli esempi con cui Cicerone testimonia questo assunto, si capisce che questa valenza politica del teatro si manifesta in modo assai complesso e molteplice.

Il primo aspetto precede lo spettacolo e vede innanzitutto il teatro come un luogo d’incontro sociale, nel quale convergono sia il popolo che le personalità di rilievo. Da questo comune ritrovarsi delle masse con tutti gli uomini politici che contano può scatenarsi qualsiasi imprevisto e dall’interagire reciproco può deflagrare l’esplosione di consenso o dissenso ancora prima dell’inizio della rappresentazione scenica. Nella *pro Sestio* si descrive infatti come un rito consueto, reso eccezionale solo dalla particolare rilevanza del momento politico, l’accoglienza che senatori, consoli, tribuni ricevono al momento del loro ingresso in teatro per raggiungere i loro posti: una sfilata che diventa rivelatrice dell’indice di gradimento e che perciò è difficile affrontare se non si gode del favore popolare. Secondo la cronaca fornita dall’orazione, nella epocale giornata dei *ludi* in cui il senato ha appena votato il rientro dall’esilio di Cicerone, i senatori vengono applauditi uno ad uno e quando poi arriva il console Lentulo l’entusiasmo e la commozione vanno alle stelle. Quando invece compare Clodio, che di solito non si fa vedere in teatro per non sfidare l’odio della gente, per poco il popolo non gli mette le mani addosso, e con grida, gesti e ingiurie gli si rivolta contro. Queste *significationes*, manifestazioni dell’opinione pubblica, sono teorizzate da Cicerone come parte della vita politica e un sicuro indicatore della popolarità goduta: questa procedura egli la chiama «affidarsi al teatro e al popolo romano».¹¹

Il secondo aspetto, che è invece interno al dramma e alla recitazione, riguarda la capacità allusiva della trama e dei versi pronunziati dagli attori nei

¹¹ Da questo punto di vista i rilievi teatrali che l’orazione avanza mi sembrano utilissimi ad illuminare le modalità della prassi e della ricezione teatrali a Roma; cfr. G. Petrone, *Storia del teatro. I Greci - I Romani*, Milano 1992, 452 ss.



confronti dell'attualità politica del momento.¹² E anche qui Cicerone ci dà una testimonianza assolutamente preziosa. In questa sezione dell'orazione, in cui descrive appunto la famosa giornata della votazione a favore del suo rientro dall'esilio, narra infatti come durante la recitazione della tragedia programmata, che era l'*Eurisace* di Accio, il grande attore Esopo, legato agli ottimati e suo amico, avesse fatto in modo, ricorrendo alle risorse della recitazione, di riferire ai casi di Cicerone i versi che andava pronunziando, aggiungendone per maggiore efficacia anche altri tratti da drammi diversi, onde far risaltare meglio l'accostamento.¹³ L'analogia tra gli eventi tragici e le vicende subite da Cicerone, tracciata a bella posta da Esopo, mediante le straordinarie potenzialità allusive del dettato poetico e dell'abilità recitativa, sollevarono, racconta Cicerone, fortissima emozione nel pubblico, che acclamò e applaudì l'attore fino a chiedergli mille volte di concedere il bis, *miliens revocatum est*.

Questo dettagliato e affascinante racconto è inquadrato da una considerazione generale che contiene in sé un trattato di sociologia del teatro romano. Cicerone vi afferma preventivamente infatti che a Roma era sempre accaduto che, quando un pensiero espresso da un poeta drammatico sembrasse adeguato nella sua formulazione a commentare il momento presente e in certo senso "capitasse a proposito", la coincidenza non sfuggiva mai a nessuno degli spettatori e l'attore sapeva metterla in rilievo. L'attualizzazione del dramma, mediante forzate somiglianze, ricercate sottolineature, indotte coincidenze, era insomma prassi consueta alla ricezione romana dell'opera drammatica, attraverso cui la trama mitica si integrava artificiosamente nella realtà. I Romani leggevano nell'azione teatrale una simbolica e alta rappresentazione di tensioni e terribili esperienze del vissuto storico, proiettavano nella neutralità ed estraneità dei miti teatrali greci le esperienze che li riguardavano. Era un'abitudine, se crediamo a Cicerone.

Da questo atteggiamento consuetudinario degli spettatori possiamo ricavare come il gioco fosse tuttavia sottile, artificioso e gravido di pericoli: i sentimenti che ne scaturivano, amplificati dalla concentrazione del teatro, rafforzati e in certo senso all'unisono, avevano una enorme presa su quanto veniva messo in discussione.

Nell'insieme di citazioni di questa pagina famosa della *pro Sestio* ce ne è una che svolge il tema dell'incendio e delle rovine: Esopo ad un certo punto, narra Cicerone, intonò il lamento di Andromaca, che nella tragedia di Ennio invocava il padre e piangeva l'incendio di Troia e la rovina della casa. Nel commento, assai intenso pateticamente, Cicerone osserva come Esopo facesse così riferimento a lui,

¹² L'inserzione nell'orazione di frammenti drammatici, come mezzo di una strategia "passionale", è analizzata da V. Bonsangue, *Dinamiche di pathos tragico e vis comica nella Pro Sestio di Cicerone*, «Pan» XXI (2003), 151-163.

¹³ Un'analisi attenta e una lettura di notevole spessore di questa parte dell'orazione in G. Moretti, *La scena oratoria: sententiae teatrali e modalità della composizione nella Pro Sestio e nella Pro Caelio (insieme di citazioni e architettura argomentativa nell'oratoria ciceroniana del 56 a.C.)*, in Ch. Mauduit - P. Paré-Rey (Édd.), *Les maximes théâtrales en Grèce et à Rome: transferts, réécritures, emplois*, Actes du colloque (Lyon, 11-13 juin 2009), Lyon 2011, 255-275.



in quanto padre della patria da indicare al compianto, continuando poi, prima di procedere alla vera e propria citazione del verso di Ennio, a magnificare la difesa che con accenti commoventi l'attore aveva caldamente sostenuto in suo nome: «Con quante lacrime compianse l'incendio e le macerie che mi toccarono, il padre scacciato, la patria abbattuta la casa incendiata e distrutta; quando, dopo che ebbe sottolineato l'antica fortuna, si fu voltato per avviare 'tutto ciò lo vidi bruciare', mosse al pianto persino gli avversari e gli invidiosi! Per gli dei immortali! In che modo lo disse!».¹⁴

Dal tessuto, ricchissimo di motivi d'interesse, dell'orazione ho ritenuto di selezionare questo passo, semplicemente a titolo di esempio di come uno spunto drammatico fornisca ad un'orazione un filo conduttore che si innerva non episodicamente, con l'emergere limitato della citazione, ma piuttosto come un tema di fondo, che investe l'intero progetto ed appartiene al piano generale, diremmo all'*inventio*.¹⁵ Proviamo a dimostrarlo in questo caso.

Si è visto dunque come Esopo con la sua bravura di interprete favorisse l'identificazione di Cicerone con l'Andromaca dei versi tragici. Facilitava l'acrobatico collegamento l'invocazione che il personaggio poetico rivolgeva al *pater*, che, nella sovrapposizione allusiva, rimandava a Cicerone "citandolo" quale padre della patria. Soprattutto il perno intorno a cui si attuava la doppia specularità era l'immagine dell'incendio della casa di Priamo e delle macerie di Troia a cui quei versi si riferivano, che, complice la pateticissima *performance* dell'attore, dovevano intendersi come un pianto, sostiene Cicerone stesso, *de illis nostris incendiis ac ruinis*, ovvero detti a proposito del rogo e della distruzione cui andò soggetta la sua casa sul Palatino. Un *medium* del confronto l'offriva poi, genericamente, la *patria adflicta*, espressione significativa della crisi in cui sarebbe piombata Roma per l'allontanamento del suo strenuo difensore, che l'aveva preservata dal flagello catilinario, come anche valida a designare, secondo la lettera poetica, Troia distrutta.

In una circostanza rilevante di *Realpolitik* romana, dunque, un evento di notevole peso come quello riguardante l'esilio ciceroniano e la sua revoca, viene letteralmente "messo in tragedia", ovvero sottoposto ad un trattamento di patetizzazione che ha luogo direttamente sulla scena. Questo accade senza che ovviamente si componga un dramma apposito, ma, più limitatamente ed "economicamente", attraverso una fulminea ma efficace identificazione con un noto paradigma tragico che sembrava averne già scritto il copione.

¹⁴ Cic. *Sest.* 57: *Quanto cum fletu de illis nostris incendiis ac ruinis, cum patrem pulsum, patriam adflictam deploraret, domum incensam eversamque, sic egit ut, demonstrata pristina fortuna, cum se convertisset, 'Haec omnia vidi inflammari' fletum etiam inimicis atque invidis excitaret! Pro di immortales! Quid? Illa quem ad modum dixit idem!*

¹⁵ Per le citazioni drammatiche nell'uso ciceroniano, cfr. G. Garbarino, *Il teatro nelle epistole di Cicerone*, «Aevum(ant)» n.s. IV (2004), 65-86 e Aricò - Rivoltella, *La riflessione*, cit., 65-86. Quando tali citazioni avvengono nel contesto di un'orazione, ritagliano un largo spazio e "funzionano" a lungo, al di là della loro momentanea occorrenza, dettando un ordine logico al discorso e individuando un "tema" dall'eco persistente; cfr. Petrone, *La parola*, cit., 133 ss. Un'utile discussione, con raccolta di passi, in D.R. Rizzuto, *Tenenda est omnis antiquitas exemplorumque vis (de oratore 1, 5, 18). La prassi della citazione nelle opere retoriche ciceroniane*, «Pan» XX (2002), 57-80.



Proviamo ad avanzare qualche osservazione conclusiva. Una porzione di testo tragico, piccola ma simbolicamente rappresentativa, veniva quindi strumentalmente recuperata e sottolineata dall'attore, per propiziare una potente emozione collettiva a vantaggio di Cicerone. Questi in tal modo, con effetto immediato, diveniva, per il tramite del voluto accostamento poetico, una vittima da compiangere, come lo era di sicuro l'Andromaca di Ennio di fronte alla rovina di Troia.

L'emozione, in questo come in altri casi, serve nell'agone politico per formare e sostenere un'opinione. Questa emozione è teatrale in senso letterale, in quanto si crea e si manifesta in teatro: proviene dall'ambito prestigioso ed alto della tragedia, il genere più accreditato di tutti per suscitare la commozione, e si trasmette nello spazio fisico "collettivo" del teatro, con una energia ignota ad altre manifestazioni. Possiamo credere che anche i nemici di Cicerone ne fossero toccati, secondo quanto egli stesso afferma.

Questa "messa in tragedia" della storia reale non è tuttavia un fatto isolato, piuttosto risponde ad un uso costante, di cui Cicerone dà prova nelle sue orazioni.

Per esempio, se andiamo a ritroso nella stessa *pro Sestio*, potremo accorgerci come già dalla rievocazione ciceroniana dei fatti non solo il registro dello stile sia quello elevato e a forti tinte della tragedia, ma anche come immagini, lessico, struttura del racconto seguano la traccia di una trama tragica già esistente e già nota dalla scena. Secondo una scrittura che si appoggia fuor di dubbio al solido riferimento al mondo tragico, Cicerone presenta le sue sfortune, evocando la distruzione e il saccheggio di Troia, per come la scena teatrale li aveva cantati: «In questo grande sconvolgimento della città, i consoli non lasciarono trascorrere neanche una notte tra la mia rovina e il loro bottino: subito, dopo avermi colpito, corsero a bere il mio sangue e, mentre lo stato era ancora vivo, a sottrargli le spoglie. Non parlo dei rallegramenti, dei banchetti, della spartizione dell'erario, delle regalie, delle aspettative, delle promesse, del bottino, della gioia di pochi nel lutto di tutti. Mia moglie era umiliata, si cercavano i miei figli per metterli a morte, mio genero, e mio genero è Pisone, supplice ai piedi del console Pisone, veniva scacciato, i miei beni venivano saccheggiati e portati ai consoli, la mia casa ardeva sul Palatino: i consoli banchettavano».¹⁶ Tutto vero, nell'ordine dei fatti, sicché le *leges historiae* sono rispettate, ma interpretato secondo una chiave di lettura che, con il ricorso ai modelli e alle *vicissitudines* tragici fa appello alle emozioni e alla condivisione degli affetti.

È evidente come la costruzione di questo racconto usi lo strumento di una riconoscibile griglia tragica per ricavarne un fervido *pathos*. Su uno sfondo dove l'incendio riscrive una replica della notte di Troia, si inserisce un secondo tema tragico, quello di un mostruoso ed empio banchetto, che sollecita alla memoria il

¹⁶ Cic. *Sest.* 54: *Hac tanta perturbatione civitatis ne noctem quidem consules inter meum interitum et suam praedam passi sunt: statim me percusso ad meum sanguinem hauriendum, et spirante etiam re publica ad eius spolia detrahenda advolaverunt. Omitto gratulationes, epulas partitionem aerari, beneficia, spem, promissa, praedam, laetitiam paucorum in luctu omnium. Vexabatur uxor mea, liberi ad necem quaerebantur, gener, et Piso gener, a Pisonis consulis pedibus supplex reiciebatur, bona diripiebantur eaque ad consules deferebantur, domus ardebat in Palatio: consules epulabantur.*



mito di Atreo e Tieste. Se il «bere il sangue» viene da questo secondo modello, come anche il pasto sacrilego dei consoli nel momento della sventura della patria, ecco che funziona anche il piano dell'analogia con la tragedia di Andromaca, esplicitata poi dall'intervento successivo di Esopo. La moglie di Cicerone subisce infatti costrizione, come l' *Hectorea coniunx* privata del sostegno del marito; i figli, che si dice erano ricercati perché li si voleva uccidere, appaiono come l'innocente Astianatte mandato a morte a causa di suo padre. Soprattutto a governare le coincidenze provvede il punto preciso di incontro offerto dall'incendio: la casa in fiamme sul Palatino appare come la *domus* di Priamo sulla rocca di Pergamo.

La storia reale ha quindi, secondo la proposta dell'orazione ciceroniana e secondo la "recitazione" doppia di Esopo, una sorta di controfigura tragica, che la enfatizza e la innalza mediante un *pathos* che l'investe degli effetti emotivi di una *miseratio*.¹⁷ L'orazione si affida per questo alla lezione del teatro.

È un esempio di un procedimento a Roma molto frequente e di grande impatto culturale.

Cicerone era perfettamente consapevole di tali strategie. Quando scriveva a Luceio per affidargli il compito di scrivere una monografia sul suo consolato, era proprio su questo terreno che gli chiedeva qualche concessione, perché adottasse un criterio "drammatico" nel racconto dei fatti, già naturalmente predisposti verso questa forma, in virtù della mutevolezza e delle fasi alterne che li avevano contrassegnati. Ne sarebbe conseguita l'attendibilità "poetica" di una *miseratio* verso la sua persona da parte di un lettore di storia pensato appunto come uno spettatore di teatro.

Non senza una salutare autoironia, che, esercitata a sue stesse spese nell'epistola, è presente anche altrove, nei confronti dei toni esageratamente alti e degli eccessi di veemenza.

Ecco come si esprime in una confidenziale lettera ad Attico, riferendogli come Crasso abbia glorificato il suo consolato meglio di come avrebbe potuto fare egli stesso, avanzando i suoi stessi argomenti e riproducendone i modi di estrema tensione patetica: «Tutto questo tema, che di solito io nei miei discorsi (per i quali tu sei il mio Aristarco) dipingo a varie tinte con fuoco e fiamme (conosci le mie ampolle tragiche), egli lo espose per intero con grande autorevolezza».¹⁸

Il fuoco e le fiamme sono da intendere come una confessione autoironica dei propri smaccati accenti patetizzanti, ma qui, visto che il *locus* di cui si tratta è il

¹⁷ Sul *dolor*, procurato ad arte, l'oratore gioca una importante partita, che l'avvicina strettamente alla poesia tragica; cfr. G. Aricò, *La maschera e il volto. Orazio ars 86 ss.*, «Aevum(ant)» n.s. IV (2004), 125-143. Si varcava allora anche il limite del pianto; cfr. A. Casamento, 'Parlare e lagrimar vedrai insieme'. *Le lacrime dell'oratore*, in Petrone (a cura di), *Le passioni*, cit., 41-62. La topica della *miseratio* era poi particolarmente adeguata alle orazioni *post reditum*, dove si attua un meccanismo di «autopoiesi» (cfr. A. Garcea, *Cicerone in esilio. L'epistolario e le passioni*, Spudasmata Band 103, Hildesheim-Zürich-New York 2005) e occorre all'oratore una sorta di "palcoscenico" per dare nuova linfa alla sua immagine pubblica, cfr. R. Degl'Innocenti Pierini, *Scenografie per un ritorno: la (ri)costruzione del personaggio di Cicerone*, in Petrone - Casamento (a cura di), *Lo spettacolo*, cit., 119-137.

¹⁸ Cic. *ad Att.* I 14, 3 : *Totum hunc locum, quem varie meis orationibus, quarum tu Aristarchus es, soleo pingere, de flamma, de ferro (nosti illas lekuthous) valde graviter pertexuit.*



motivo “tragico” del consolato, che Crasso ha illustrato ai suoi ascoltatori, vi è sintetizzato anche l’argomento centrale, tante volte toccato da Cicerone nelle orazioni *post reditum*, della casa bruciata e della città infiammata dai tumulti.¹⁹ Fuoco e fiamme sono in realtà la storia vera ma anche la sua “emozionante”²⁰ coloritura drammatica.

Gianna Petrone
Università degli Studi di Palermo
Facoltà di Lettere e Filosofia
Dipartimento di Beni Culturali
Viale delle Scienze - Ed. 12
90128 Palermo
gianna.petrone@unipa.it
on line dal 12 novembre 2012

¹⁹ Il *topos* delle fiamme è peraltro assai frequente e talora anima una circolarità di significati; cfr. F.R. Berno, *Fuoco e fiamme su Cicerone. Il personaggio di Clodio nella de domo sua*, «Pan» XXIII (2005), 113-129.

²⁰ Si è qui lasciato da parte un versante della questione, più attinente alla teoria retorica, che riguarda gli effetti patetici realizzati mediante la visualizzazione, ovvero attraverso il meccanismo dell’*evidentia*, suscitatrice di “visione” e di affettività; cfr. F. Berardi, *La dottrina dell’evidenza nella tradizione retorica Greca e Latina*, Papers on Rhetoric Monographs 3, Perugia 2012, 89 ss. Le connessioni con il teatro e lo *spectare* diventano su questo piano stringenti; cfr. S. Celentano, *L’evidenza esemplare di Cicerone oratore*, in Petrone - Casamento (a cura di), *Lo spettacolo*, cit., 33-46; G. Moretti, *Mezzi visuali per le passioni retoriche: le scenografie dell’oratoria*, in Petrone (a cura di), *Le passioni*, cit., 63-96. Si tratta di un punto centrale nel procedimento del *probare*, che riguarda perciò la competenza dell’oratore; cfr. L. Calboli Montefusco, *Enargeia et energeia: l’évidence d’une démonstration qui signifie les choses en acte* (Rhet. Her. 4, 68), «Pallas» LXIX (2005), 43-58 e M. Armisen Marchetti (Éd.), *Demonstrare. Voir et faire voir: forme de la démonstration à Rome*, Actes du Colloque international (Toulouse 18-20 novembre 2004), Toulouse 2005, 43-58.