

PAN

Rivista di Filologia Latina

11 n.s. (2022)

PAN. Rivista di Filologia Latina
11 n.s. (2022)

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@gipesrl.net - www.gipesrl.net

© 2022 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/

ISSN 0390-3141 | ISSN online 2284-0478

Volume pubblicato con il contributo
dell'Associazione Mnemosine

GIUSEPPE EUGENIO RALLO

THE TITLES OF MIDDLE COMEDY, NEW COMEDY,
AND THE *TOGATA*

In this contribution, I focus on a selection of Middle and New Comedy titles, and the *togata*, discussing possible relationships between them, and eventual clues as to the impact the former might have had on the latter. The article will then problematize whether, and to what extent, the *togata* might have built on Middle and New Comedy, aiming to spur further scholarly analysis of the extant *togatae*. My focus will be on the titles of the *togata* and on the characteristics one could take into account in our knowledge of the subject, when working on such performances' titles.

Over the last few decades, scholars have carefully analysed possible literary and linguistic relationships between Greek models and Roman plays, focussing on the influence that Middle and especially New Comedy¹ might have exercised on their Roman adaptations, that is to say, the *palliatae* ('comedies in *pallium*'). The relationship between Roman comedy and its Greek models, as Halporn has remarked, «has been one of those perpetual questions that engage classicists. It could be called the Homeric Question of Latin studies»². Leo³ and Fraenkel⁴ have particularly reflected on the synergies between Greek models and Roman adaptations, highlighting similarities and differences between the former and latter. In the case of the *palliata*, it has been noted that the Roman comedies of Plautus (less so those of Terence, who remains intrinsically anchored with his Greek models), added several elements to their Greek

¹ Secondary literature on Middle and New Comedy is huge: see e.g. I. KONSTANTAKOS, *A Commentary on the fragments of eight plays of Antiphanes*, PhD dissertation, Cambridge 2000; KONSTANTAKOS, *Tendency and variety in Middle Comedy*, in S. CHRONOPOULOS, and C. ORTH (eds.), *Fragmente einer Geschichte der griechischen Komödie – Fragmentary history of Greek comedy*, Heidelberg 2015, pp. 159-198; KONSTANTAKOS, *The play of characters in the fragments of Middle Comedy: from the repertoire of stock types to the exploration of characters idiosyncrasies*, in M. DE POLI, G.E.RALLO, and B. ZIMMERMANN (eds.), *Sub palliolo sordido. Studi sulla Commedia fragmentaria Graeca e Latina – Studies on Greek and Roman fragmentary Comedies*, Göttingen 2021, pp. 137-190.

² J. HALPORN, *Roman Comedy and Greek Models*, in R. SCODEL (ed.), *Theater and Society in the Classical World*, Ann Arbor 1993, pp. 191-213, p. 191. More recently, the issue has been dealt with by other scholars, such as M. TELÒ, *Roman Comedy and the Poetics of Adaptation*, in M.T. DINTER (ed.), *The Cambridge Companion to Roman Comedy*, Cambridge 2019, pp. 47-65.

³ F. LEO, *Plautinische Forschungen zur Kritik und Geschichte der Komödie*, Darmstadt 1966 (= 2nd ed. Berlin 1912).

⁴ E. FRAENKEL, *Plautine Elements in Plautus*, transl. by T. Drevikovskiy and F. Muecke, Oxford 2007 (*Elementi Plautini in Plauto*, tr. with *addenda* by F. Munari, Florence 1960).

models, which are adapted, not just copied⁵. What one reads in the comedies attributed to Plautus, in other words, is very ‘Plautine’, existing in the world of Plautus, the so-called ‘Plautopolis’, as Gratwick has put it⁶. It thus makes sense to argue that «... we are best served if we understand that Plautus was not trying to reproduce in a mechanical way the words of Menander, but to create a piece of Roman art»⁷.

The *togata* (or theatrical genre in *toga*)⁸ has been given less importance in scholarship, especially owing to its very fragmentary status⁹. Though a panoptic picture of the *togata* will never be possible, this scholarly lacuna deserves closer attention. A reading of the titles may allow scholars and students to see some possible connections with Greek models, and the *togata* – to the same extent as the *palliata* – may be very likely understood as a genre in relationship with such models. If this is the case, how could one interpret the presence of Greek models and/or allusions thereto in the *togatae*? Are the titles of these *togatae* eloquent enough to tell us something more about this relationship?

On the one hand, titles of *togatae* allude to Roman (and more broadly, Latin/Italian) scenarios. In the *togatae* attributed to Titinius, for example, titles like *Prilia*, *Setina*, and *Veliterna*, establish a very ‘national’ or ‘nationalistic’ setting, making the *togata* a genre which is ‘native’ to Rome, in the sense that these theatrical representations are often set in the Italian peninsula. *Setina* is illustrative here: that this *togata* bears the name of a local centre (namely, *Setia*) allows us insight into the ‘indigenous’ nature of the genre¹⁰; similarly, the *togata Veliterna* immediately suggests an allusion to an Italian place, *Velitrae*¹¹. The references to places in the *togata*, as in the aforementioned examples, further mark the ‘national’ or ‘nationalistic’ patina of the *togata*, giving these theatrical performances a very ‘Roman’ aspect.

On the other hand, there is evidence to prove a larger-scale, not purely local, aspect. Scrutiny of *togata* titles may tell us more on the relationship these dramatic representations had with their Greek models, as for example in the prologue to Afranius’ *Compitalia* (i.e. Afran. *tog.* 25-28 R.³ . . . *fateor, sumpsit non ab illo modo, / Sed ut quisque*

⁵ Secondary literature on this issue is massive. See in particular G. PETRONE, *Quando le Muse parlavano Latino. Studi su Plauto*, Bologna 2009. The second part of the aforementioned Petrone’s monograph (pp. 115-177) is devoted to Plautus’ comedic poetry and allusions to Roman culture found throughout it. Also important is the analysis provided by C. QUESTA, *Profilo della commedia plautina. Introduzione. Plauto, Pseudolo*, Milan 1983, pp. 26-46. Cfr. also R.M. DANESE, *Plauto, la commedia romana e i modelli greci*, in *REL* 14, 2014, pp. 35-51.

⁶ A.S. GRATWICK, *Plautus. Menaechmi. Edited with a Commentary*, Cambridge 1993, p. 15.

⁷ HALPORN, *Roman Comedy*, cit., p. 208. An interesting anecdote on Matisse quoted by Halporn further clarifies what Plautus likely did with his Greek models: «When a woman visiting his studio said, ‘but surely, the arm of this woman is much too long’, the artist replied politely, ‘madame, you are mistaken. This is not a woman, this is a picture’. So Plautus might say to many of his modern critics, ‘Sirs, you are mistaken. This is not a Greek New Comedy, this is a *fabula palliata*».

⁸ On the controversy related to the term *togata*, see discussions in RALLO, *Togatae Nostrae. Sulle tracce della Togata*, in *ClassicoContemporaneo* 12, 2021, pp. 174-190, and RALLO, *What does the term Togata ‘really’ mean?*, in *CQ* 71, 1, 2021, pp. 216-229.

⁹ On working with fragments and several issues connected to them, see the recent volume edited by DE POLI, RALLO, and ZIMMERMANN 2021, cit.

¹⁰ On the aforementioned *togata*, see T. GUARDÌ, *Titinio e Atta. Fabula togata. I frammenti. Introduzione, testo, traduzione e commento*, Milan 1985, pp. 145-154.

¹¹ On this *togata*, see GUARDÌ, *Titinio e Atta*, cit., pp. 157-161.

habuit, conueniret quod mihi, / Quod me non posse melius facere credidi, / Etiam a Latino)¹², recently re-studied philologically by Monda¹³.

I have examined the titles of all of the *togatae* attributed – not always unproblematically – to the playwrights Titinius, Afranius, and Atta¹⁴, and discerned cases of undeniable referencing of, and allusion to, Greek models and parallels. As I show here, several *togata* titles appear to evoke a Greek comic play. The following table compares full titles of *togatae* with titles found in Middle and New Comedy, aiming to provoke scholars and students of Roman and Greek drama to figure out if, and to what extent, *togatae* were built on Greek models.

A reading of the titles of these *togatae* testifies to how, although the *togata* had a very Roman framework, as suggested by its name (*togata* < *toga*, the Roman mantle)¹⁵, Titinius, Afranius, and Atta likely continued to look to Middle and New Comedy:

| Titles of <i>togatae</i> | Titles of Middle and New Comedy ¹⁶ |
|--|---|
| Titinius' <i>Fullonia</i> or <i>Fullones</i> ¹⁷ | Antiphanes' Κναφεύς |
| Titinius' <i>Gemina</i> ¹⁸ | Aristophon's Δίδυμαι ἢ Πύραυνος; Antiphanes' Αὐλητρὶς ἢ Δίδυμαι; Menander's Δίδυμαι |
| Titinius' <i>Priuigna</i> | Anthipanes' Πρόγονοι |
| Titinius' <i>Psaltria sine Ferentinatis</i> ¹⁹ | Dromon's and Eubulus' Ψάλτρια; Anaxandrides' Κιθαρίστρια; Diodorus' Αὐλητρὶς; Antiphanes' Αὐλητρὶς ἢ Δίδυμαι; Menander's Ἀρρηφόρος ἢ Αὐλητρὶς; Phenicides' Αὐλητρίδες |

¹² I cite the *togata* texts in the critical edition of O. RIBBECK, *Scaenicae Romanorum poesis fragmenta. Vol. II. Comitorum Romanorum praeter Plautum et Syri quae feruntur sententias fragmenta, tertiis curis rec. O. Ribbeck*, Leipzig 1898; in the interpretation and analysis of the fragments of the *togata*, I follow A. DAVIAULT, *Comœdia Togata. Fragments. Texte établi, traduit et annoté*, Paris 1981, and GUARDÌ, *Titinio e Atta*, cit. There is also another edition of the fragments of the *togata*, that is, A. LÓPEZ LÓPEZ, *Fabularum Togatarum Fragmenta (edición crítica)*, Salamanca 1983, but this edition is minimal in comments and analysis.

¹³ S. MONDA, *Il prologo "terenziano" dei Compitalia di Afranio*, in R. CANTORE, F. MONTEMURRO, and C. TELESCA (eds.), *Mira Varietas Lectorum*, Potenza 2021, pp. 205-211. On the aforementioned prologue to the *togata Compitalia*, see also R. DEGL'INNOCENTI PIERINI, *Un prologo polemico di Afranio (Compitalia 25-28 R.?)*, in *Prometheus* 17, 1991, pp. 242-246.

¹⁴ On the dates of the playwrights of the *togata*, cfr. J. WELSH, *The dates of the dramatists of the Fabula Togata*, in *HSPb* 106, 2012, pp. 125-153.

¹⁵ Previous scholarship on the Roman *toga* is discussed by U. ROTHE, *The Toga and Roman Identity*, London, New York 2020, pp. 12-16; with regard to the history of the Roman *toga*, ROTHE 2020, cit., pp. 17-36; cfr. also E. DENCH, *Romulus' Asylum: Roman Identities from the Age of Alexander to the Age of Hadrian*, Oxford 2005, pp. 35 and 274-276; A. WALLACE-HADRILL, *Rome's cultural revolution*, Cambridge 2008, pp. 38-57.

¹⁶ T. DÉNES, *Quelques problèmes de la «Fabula togata»*, in *BAGB* 32, 1973, pp. 187-201, p. 187 focusses on some Afranius' *togatae* titles, talking of «l'affinité hellénique de quelques-uns de ses titres». Dénes' intuition is interesting; however, it lacks further analysis.

¹⁷ On this title, cfr. GUARDÌ, *Titinio e Atta*, cit., p. 110f., «considerato che *Fullonia* potrebbe essere nato da errata soluzione del compendio di *Fullonibus*, sembra probabile che il titolo esatto fosse *Fullones*».

¹⁸ The main motif of this *togata* would suggest a correlation with Greek (and Latin) comedies: examples are found in GUARDÌ, *Titinio e Atta*, cit., p. 121f. I agree with the scholar's criticisms of previous work on this *togata*, «non sembra avere fondamento l'ipotesi del Neukirch (...), che erano rappresentate due gemelle, l'una delle quali era sposata, mentre l'altra, nubile, abitava presso la sorella, suscitando l'ostilità del marito: il conflitto familiare sarebbe cessato con la partenza dalla casa della sorella nubile. Forse ha ragione il Leo (...), nel riconoscere una lite fra coniugi, a comporre la quale interviene il suocero».

¹⁹ On this title, see GUARDÌ, *Titinio e Atta*, cit., p. 139.

| | |
|--|---|
| Titinius' <i>Tibicina</i> | Antíphanes' Αὐλητρίς ἢ Δίδυμαι; Menander's Ἀρρηφόρος ἢ Αὐλητρίς; Diodorus' Αὐλητρίς |
| Afranius' <i>Abducta</i> ²⁰ | Antíphanes' Ἀρπαζομένη |
| Afranius' <i>Aequales</i> ²¹ | Alexis' Συντρέχοντες; Menander's, Apollodorus', Euphron's Συνέφηβοι; Alexis', Damoxenos', Diphilus', and Poscidippos' Σύντροφοι |
| Afranius' <i>Augur</i> ²² | Alexis' Μάντεις; Antíphanes' Οἰωνιστής; Antíphanes' Μηναγύρτης/ Μητραγύρτης; Philemon's Ἀγύρτης; Menander's Μηναγύρτης |
| Afranius' <i>Cinerarius</i> ²³ | Alexis', Amphis', and Antíphanes' Κουρίς |
| Afranius' <i>Consobrinus</i> ²⁴ | Menander's Ἄνεψιός |
| Afranius' <i>Depositum</i> | Sophilos', Timotheus', Timostratos', Sosicrates', and Menander's Παρακαταθήκη |
| Afranius' <i>Epistula</i> ²⁵ | Alexis', Machon's, and Timocles' Ἐπιστολή |
| Afranius' <i>Incendium</i> ²⁶ | Menander's Ἐμπιπραμένη |
| Afranius' <i>Priuignus</i> | Antíphanes' Πρόγονοι |
| Afranius' <i>Prodigus</i> ²⁷ | Timostratos' Ἄσωτος; Antíphanes' Ἄσωτοι |
| Afranius' <i>Sorores</i> | Antíphanes' Ἀδελφαί |
| Afranius' <i>Thais</i> | Hyparchus' and Menander's Θαίς |
| Atta's <i>Aquae Caldae</i> ²⁸ | Amphis', Timocles', and Diphilus' Βαλανεῖον |
| Atta's <i>Conciliatrix</i> ²⁹ | Eubulus' and Posidippus' Ποροβοσοός |
| Atta's <i>Lucubratio</i> | Alexis' Πῶνυχις ἢ Ἐρεθοί; Eubulus' Hipparchus', and Callippus' Πῶνυχις |
| Atta's <i>Socrus</i> | Apollodorus' Ἐκυρά |

The catalogue establishes that the *togatae* authors Titinius, Afranius, and Atta, when thinking of their characters and/or their motifs onstage, may have been probably influenced by the repertoire of themes, situations, and social and professional

²⁰ On the title of this *togata*, see DAVIAULT, *Comoedia Togata*, cit., p. 142 n. 1.

²¹ DAVIAULT, *Comoedia Togata*, cit., p. 143 n. 1 argues that «cette *togata* d'Afranius développait sans doute une intrigue amoureuse, au cours de laquelle un *adulescens* apportait son aide à un ami»: this reading, however, is speculative, as there is no evidence of the plot of this *togata*. Nothing, in fact, can be said on the contents of this *togata*, and the fragments transmitted do not illuminate what was happening onstage.

²² On this title, cfr. DAVIAULT, *Comoedia Togata*, cit., p. 145 n. 1.

²³ On the meaning of *Cinerarius*, see DAVIAULT, *Comoedia Togata*, cit., p. 149 n. 1.

²⁴ On the possible bond between the aforementioned *togata* and a comedy of Menander, see DAVIAULT, *Comoedia Togata*, cit., p. 153 n. 1.

²⁵ DAVIAULT, *Comoedia Togata*, cit., p. 169f. discusses the title of this *togata*, highlighting the main theme of the theatrical performance, and making some comparisons – though without developing them in full – with Greek plays. He also offers a description of the fragments of the *togata Epistula*, suggesting a reasonable reconstruction of its contents.

²⁶ On the representation of this *togata* during the Neronian era, our main source is Suetonius (*Ner.* 11, 4 – *Inducta est et Afranii Togata quae Incendium inscribitur concessumque ut scenici ardentis domus suppellectilem diriperent ac sibi haberent*).

²⁷ On this title and its meaning, see DAVIAULT, *Comoedia Togata*, cit., p. 211 n. 1.

²⁸ The meaning of the title of this *togata* is difficult to grasp: cfr. GUARDI, *Titinio e Atta*, cit., p. 174, «che il titolo indichi una determinata città è improbabile. Forse l'azione della commedia si svolgeva in una qualsiasi stazione termale dell'Italia centrale, con la rappresentazione del mondo spensierato della gente in villeggiatura, che prendeva a pretesto per divertirsi il fare delle cure termali».

²⁹ On the sense of the term *Conciliatrix*, the title of this *togata*, see Isid. *Orig.* 10, 63, *conciliatrix ob societatem flagitiosae consensionis dicta, eo quod intercurrat alienumque nundinet corpus. Hanc etiam et lenonem uocant*.

characters that was widely developed in Greek Middle and New Comedy. For instance, Titinius' *Psaltria sive Ferentinatis* calls to mind several plays bearing double titles, such as Dromon's and Eubulus' Ψάλτρια, Anaxandrides' Κιθαρίστρια, Diodorus' Αύλητρις, Antiphanes' Αύλητρις ἢ Δίδυμαι, Menander's Ἀρρηφόρος ἢ Αύλητρις, Phenicides' Αύλητρίδες. Afranius' *Augur* may be reasonably compared with Middle and New Comedy titles, that present the Greek correspondent of the Roman *augur*: Alexis' Μάντεις, Antiphanes' Οἰωνιστής, Antiphanes' Μηναγύρτης/Μητραγύρτης, Philemon's Ἀγύρτης, Menander's Μηναγύρτης.

On the basis of the titles of the *togatae* in the table above, one is left with the strong impression that the playwrights of the *togata* very likely continued to look towards, and be influenced by, the Greek theatrical tradition of Middle and New Comedy. Hence, it is reasonable to think that characters and/or themes could also have been taken from Greek Middle and New Comedy. The authors of the *togata* seem to have appropriated and reused these characters, inserting them within a Roman context, localising them and contributing to an enlargement of these characters for the Roman stage. As Gratwick has coined the term 'Plautopolis' when referring to the world portrayed by Plautus in his theatre, so it is possible to create a term to refer to, and encompass, the world of the *togata*, the 'Togatapolis'. To the same extent as in the *palliatae* attributed to Plautus, a distinct world exists within the *togata*, characterised either by elements which one may reasonably consider as native (see my discussion above) or as related to the world of the Greek Middle and New Comedy through the mediation of the *palliata*. The titles of *togatae* suggest a hybrid world onstage: authors of Middle and New Comedy were likely models for the authors of *togatae*, who adapted, rather than merely copying and pasting, their works. The presence of characters and motifs like those the surviving titles of *togatae* alluded to within a Roman context contribute to our understanding of the distinction between 'Greek-ness' and 'Roman-ness' on the stage of the *togata*, a distinction which – as Manuwald has correctly noted – «... was less clear-cut for the light dramatic genres, even though togata was probably the Roman dramatic form that came closest to being a 'mirror of life' on the basis of setting, personages and topics»³⁰.

It is then interesting to imagine that *togata* poets were keen on portraying characters and, in general, motifs (directly or indirectly) connected with their Greek models (and parallels or near-parallels). This advances our knowledge of the subject analysed in this contribution, and drives our attention to further explore the issues here exposed, with the aim of clarifying if and how these playwrights of *togatae* might have known and used these Greek models. Although caution is always required when dealing with a fragmentary corpus as the *togata* owing to the fact that conclusions remain (and will inevitably remain) tentative, what we can say with some certainty is that the titles of *togatae* seem to suggest a strong connection with their Greek antecedents, indicating a possible literary and cultural relationship between the two.

³⁰ G. MANUWALD, *Roman Republican Theatre*, Cambridge 2011, p. 159f.

ABSTRACT

This article reflects on the titles of *togatae* and of Middle and New Comedy plays, in order to shed fresh light on the Greek and Roman flavour of the ‘Roman’ *togata*. Several *togata* titles likely suggest that Titinius, Afranius, and Atta – like the authors of *palliatae* – continued to look to Greek Middle and New Comedy as their possible models.

Scopo dell’articolo è riflettere circa i titoli delle *togatae* e della commedia greca di Mezzo e Nuova, al fine di spiegare in modo originale il carattere greco e romano della *togata*. Diversi titoli di *togatae* suggeriscono come Titinio, Afranio e Atta – al pari degli autori delle *palliatae* – continuarono a guardare ai copioni della commedia greca di Mezzo e Nuova come a dei possibili modelli.

KEYWORDS: *Togata*; Togatapolis; titles; Middle and New Comedy; Roman Comedy.

Giuseppe Eugenio Rallo
University of St Andrews
ger6@st-andrews.ac.uk
eugenio.rallo@live.it

ACCUSATIO NUGATORIA E ACCUSATOR RIDICULUS:
 ALLUSIONI AL MIMO NELLA *PRO ROSCIO AMERINO* DI CICERONE¹

È stato già ampiamente dimostrato che la forza persuasiva di quest'orazione è ottenuta attraverso un'abile caratterizzazione delle parti in causa che si risolve nella creazione di vere e proprie *personae* di tipo drammatico². Il ritratto del giovane Sesto Roscio è quello di un *rusticus* «naive and virtuous», incapace di commettere il gravissimo crimine di cui è accusato³. Nel discorso i dati reali sono accortamente combinati con motivi topici di derivazione storica e letteraria, dando rilievo alle virtù della vita semplice, dedicata all'agricoltura e alla difesa dello stato, tipiche della Roma delle origini – come rivelano parallelismi tematici e verbali con testi di Catone. A partire dai dati reali del campagnolo, buon lavoratore, semplice e ingenuo⁴, la caratterizzazione del giovane Roscio si arricchisce dei tratti convenzionali tipici di un noto carattere della palliata⁵:

¹ Sono grata per la lettura dello scritto e le preziose osservazioni ad Alberto Cavarzere (Università di Verona), Gabriella Moretti (Università di Genova), Costas Panayotakis (University of Glasgow) e a Friedrich Spoth (Thesaurus linguae Latinae).

² A. VASALY, *The Masks of Rhetoric: Cicero's "Pro Roscio Amerino"*, in *Rhetorica* 3, 1, 1985, pp. 1-20; i risultati di questo primo fondamentale studio sono ripresi in EAD., *The Spirit of Place: the Rhetorical Use of 'Locus' in Cicero's Speeches*, Diss. Indiana University, Bloomington 1993, pp. 21 ss. e da C. KLODT, *Prozessparteien und politische Gegner als dramatis personae. Charakterstilisierung in Ciceros Reden*, in B.-J. und J.-P. SCHRÖDER (Hrsgg.), *Studium declamatorium. Untersuchungen zu Schulübungen und Prunkreden von der Antike bis zur Neuzeit*, München-Leipzig 2003, pp. 35-106: pp. 69-71. Vd. anche il capitolo *Cicéron et le théâtre* nell'introduzione all'edizione *Cicéron, Discours*, tome I-2^e partie: *Pour Sextus Roscius*, texte établi, traduit et commenté par F. HINARD, Paris 2006, pp. LXIII-LIV, dove si conclude che «Cicéron a réécrit les événements, à la façon d'une pièce de théâtre» (p. LIV); B. HARRIES, *Acting the Part: Techniques of the Comic Stage in Cicero's Early Speeches*, in J. BOOTH (ed.), *Cicero on the Attack. Invective and Subversion in the Orations and Beyond*, Swansea 2007, pp. 129-147: pp. 134-136. Da considerare anche J.M. MAY, *Trials of Character. The Eloquence of Ciceronian Ethos*, Chapel Hill-London, 1988, pp. 21-31.

³ Vd. VASALY, *The Masks of Rhetoric*, cit., p. 4; vd. anche A.R. DYCK, *Evidence and Rhetoric in Cicero's "Pro Roscio Amerino": the Case against Sex. Roscius*, in *CQ* 53, 1, 2003, pp. 235-246.

⁴ Sesto Roscio è un campagnolo «certo inesperto e non a proprio agio in un ambiente cittadino, ma dal carattere diretto, grande lavoratore, per nulla irascibile, intelligente, noi diremmo dal cervello fino, nel gestire le cose della campagna»: E. LO CASCIO, *Realtà e rappresentazione: la caratterizzazione degli homines ex municipiis rusticis nella "Pro Roscio Amerino"*, in G. PETRONE, A. CASAMENTO (a cura di), *Lo spettacolo della giustizia. Le orazioni di Cicerone*, Palermo 2006, pp. 49-62: p. 51. Lo Cascio dimostra come, al di là degli elementi letterari con cui Cicerone arricchisce la caratterizzazione del giovane, la condizione degli uomini appartenenti al ceto del padre di Roscio, proprietari provenienti dai *municipia rusticana*, sia descritta nell'orazione con grande «aderenza alla realtà fattuale» (p. 54).

⁵ VASALY, *The Masks of Rhetoric*, cit.: «His creation is a subtle combination of the real and the fictional. Factual details from Roscius' situation are interwoven at various points into the topical material so that the artificiality of the portrait does not become easily apparent» (p. 13).

il *rusticus*⁶. Aspetti antitetici sono utilizzati nella presentazione della controparte: i nemici di Roscio, potenti e scellerati, sono contraddistinti da vizi quali *luxuries*, *avaritia* e *audacia*, associati al contesto della città. Nella ricostruzione fornita dall'oratore, la trama dei fatti si viene così a precisare come una serie di patetiche circostanze di cui il convenuto è vittima innocente e indifesa⁷.

Assai suggestiva è l'ipotesi⁸ che tale impostazione difensiva basata sul richiamo ad un tipo convenzionale del teatro comico intendesse rispondere a un analogo uso di stereotipi comici da parte dell'accusa, che avrebbe tentato di dipingere Roscio senior con i tratti dell'antipatico *rusticus senex* della commedia⁹: il carattere odioso, zotico e antisociale del padre sarebbe stato all'origine dei conflitti con il figlio, sfociati nel parricidio.

Secondo una strategia che sarà operativa anche in orazioni successive, Cicerone nella *Pro Roscio Amerino* attribuisce alla parte avversa l'organizzazione di una montatura contro il suo difeso, pianificata con una ripartizione dei ruoli tra coloro che vi sono coinvolti. E a smascherare tale montatura l'oratore si avvale di un linguaggio metaforico che rinvia alle convenzioni teatrali con l'intento di connotare negativamente nei termini della finzione ingannevole il ruolo ricoperto dai nemici di Sesto Roscio, protetti dal potente liberto di Silla, Crisogono¹⁰. È in realtà quest'ultimo che, mantenendosi nell'ombra, con la sua *potentia* ha alimentato l'*audacia* dei due Rosci, veri responsabili dell'omicidio; a Erucio è toccata la parte di escogitare e sostenere in tribunale un'accusa basata su elementi immaginari (*res commenticiae*). La metaforica teatrale impiegata dall'oratore è finalizzata appunto a denunciare quanto è avvenuto 'dietro le quinte' del processo, esito della macchinazione contro un innocente:

§ 35 *Tres sunt res [...] quae obstant hoc tempore Sex. Roscio, crimen adversariorum et audacia et potentia. Criminis **confictionem** accusator Erucius suscepit¹¹, audaciae **partes** Roscii*

⁶ Possiamo distinguere nei drammi due tipi di *rusticus*, uno giovane e uno anziano. Il miglior esempio del primo tipo è Gorgias nel *Dyskolos* di Menandro: un giovane laborioso e di buon carattere. Cfr. VASALY, *The Masks of Rhetoric*, cit., p. 9 ss.; EAD., *Representations. Images of the World in Ciceronian Oratory*, Berkeley-Los Angeles-Oxford 1993, pp. 157-162. Vd. anche, oltre alla vecchia monografia di O. RIBBECK, *Agroikos. Eine ethnologische Studie*, in *Abhandl. der Königl. Sächsischen Gesellschaft des Wissensch.*, Philol.-hist. Kl., 10, 1888, pp. 1-68, il più recente I.M. KONSTANTAKOS, *Aspects of the Figure of the ΑΓΡΟΙΚΟΣ in ancient Comedy*, in *RhM* 148, 1, 2005, pp. 1-26.

⁷ La ricostruzione ciceroniana dei fatti, che prevede la colpevolezza di Tito Roscio Magno e Tito Roscio Capitone, nonché la responsabilità di Crisogono, potente liberto di Silla, è messa in discussione da DYCK, *Evidence and Rhetoric*, cit., pp. 235-246: l'ipotesi che Sesto Roscio possa essere stato effettivamente colpevole dell'assassinio del padre fornisce una spiegazione altrettanto plausibile dei dati a nostra disposizione.

⁸ VASALY, *The Masks of Rhetoric*, cit., pp. 10 ss.

⁹ Questo tipo di *senex* doveva essere il protagonista di molti dei drammi della Commedia Nuova intitolati *Agroikos*, dove convenzionalmente con il suo atteggiamento intransigente fungeva da *blocking character* ed era oggetto di disapprovazione e derisione (vd. per esempio Cnemone nel *Dyskolos* di Menandro o Demea negli *Adelphoi* di Terenzio).

¹⁰ Secondo la ricostruzione di Cicerone il padre di Sesto Roscio sarebbe stato ucciso o fatto uccidere da Tito Roscio Magno con la complicità di Tito Roscio Capitone. Insieme a Crisogono i due avrebbero concertato il modo di impossessarsi dei beni dell'assassinato, subornando poi Erucio per l'accusa di parricidio. Per più precisi dettagli sulle vicende che portarono al processo vd. A. VASALY, *Cicero's Early Speeches*, in J.M. MAY (ed.), *Brill's Companion to Cicero. Oratory and Rhetoric*, Leiden-Boston-Köln 2002, pp. 71-111: pp. 76-87.

¹¹ Problema testuale (ininfluente ai fini della presente analisi): altri editori leggono *Criminis confictionem C. Erucius suscepit...* (vd. A.R. DYCK (ed.), *Cicero, Pro Sexto Roscio*, Cambridge 2010, ad l.).

sibi **depoposcerunt**, *Chrysogonus autem, is qui plurimum potest, potentia pugnat.* § 95 *Tene [...] potissimum tibi **partis** istas **depoposcisse**, ut in iudicio versarere et sederes cum accusatore?* § 122 *meministis me ita distribuisse initio causam: in crimen cuius tota argumentatio permessa Erucio est, et in audaciam cuius **partes** Roscii **impositae sunt**.*

§ 35 Tre sono gli ostacoli [...] che attualmente si oppongono a S. Roscio: l'accusa, la temerarietà e la potenza degli avversari. Tutta la montatura dell'accusa se l'è assunta Erucio, la parte di temerari l'hanno reclamata per sé i due Rosci, mentre Crisogono porta nella lotta, lui che è tanto potente, la sua potenza. § 95 Tu¹², dunque, [...] non hai reclamato proprio per te la parte infame di partecipare al processo sedendo accanto all'accusatore? § 122 Voi ricordate che all'inizio della mia arringa ho così diviso la causa: prima l'accusa – affidata totalmente nella sua dimostrazione a Erucio –; poi la temerarietà – con tutte le parti assegnate ai due Rosci –¹³.

Se esaminiamo il linguaggio impiegato, risulta evidente che (*audaciae*) *partes* è termine tecnico teatrale¹⁴, e tecnica è la sfumatura che mantiene nelle locuzioni *partes deposcere* ('reclamare per sé la parte') e *partes imponere*: la suddivisione dei ruoli nella cospirazione criminosa viene spregiativamente indicata attraverso i termini metaforici dell'organizzazione di una recita¹⁵. In questa distribuzione dei ruoli, a Erucio è riservata una parte che si riduce alla pura *confictio* di un *crimen*: l'invenzione (dolosa) di qualcosa di fittizio¹⁶. Sulla base di queste invenzioni, Erucio ha imbastito un'orazione altrettanto fittizia, che ha declamato come per una *causa ficta*¹⁷:

¹² Si rivolge a uno dei due Rosci, Tito.

¹³ Testo e traduzione, qui e in seguito, sono tratti da G. BELLARDI (a cura di), *M. Tullio Cicerone, Le orazioni*, vol. I, Torino 1978.

¹⁴ Tecnico risulta l'originario valore di *partes*, esteso poi ad altri ambiti: vd. *Th.L.L.* p. 464, 7 ss. *spectat ad munus actoris* [sc. *scenarii*] **et inde ad cuiuslibet agentis officium, quod tamquam portio quaedam aut tribuitur aut suscipitur**. Cfr. C. GONZÁLEZ VÁSQUEZ, *Diccionario del teatro latino. Léxico, dramaturgia, escenografía*, Madrid 2004, p. 177.

¹⁵ Per le locuzioni *partes imponere*, *poscere* (*deposcere*) e *suscipere* vd. *Th.L.L.* p. 465, 12-14. Cfr. per analoghi usi di *imponere* in Cicerone: *Verr.* 2, 2, 109 *Dubitate etiam, si potestis, quin eum iste potissimum ex omni numero delegerit cui **hanc** cognitoris falsi improbam **personam imponeret**, quem et huic inimicissimum et sibi amicissimum esse arbitraretur!* *Caec.* 13 *Quam personam iam ex cotidiana vita cognoscitis [...] **hanc personam imponite** Aebutio*. Studia le varie sfumature del termine *persona* e la loro evoluzione M. BELLINCIONI, *Il termine persona da Cicerone a Seneca*, in G. ALLEGRI, M. BELLINCIONI, G. PISI, G. SCARPAT, *Quattro studi latini. A Vittore Pisani per il suo 82° compleanno*, Parma 1981, pp. 37-115. Vd. anche G. MAZZOLI, 'Persona': vicende di un lessema metamorfico, in S. ROCCA (a cura di), *Latina Didaxis XVI*, Atti del Congresso (6-7 aprile 2001) Genova 2001, pp. 11-26; specificamente riferiti all'uso del termine in Cicerone sono G. GUASTELLA, *Le maschere dell'identità secondo Cicerone*, in M.G. PROFETI (a cura di), *La maschera e l'altro*, Firenze 2005, pp. 11-38; C. LÉVY, *Y a-t-il quelqu'un derrière le masque? A propos de la théorie des personae chez Cicéron*, in P. GALAND-HALLYN, C. LÉVY (dir.), *Vivre pour soi, vivre pour la cité*, Paris 2006, pp. 45-58.

¹⁶ Cfr. § 30 *crimen incredibile confingunt*. Il sostantivo *confictio* è di uso assai raro: *Th.L.L.* p. 205, 10 ss. (che lo spiega come *dolosa excogitatio*) ne attesta l'uso, oltre che in questo passo ciceroniano, solo in Cael. *Aur. acut.* 1, 11, 81 *erit confictionis argumentatio adhibenda*. Cfr. A.R. DYCK (ed.), *Cicero, Pro Sexto Roscio*, cit., ad l.: «*confictio* is the 'invention, fabrication' of the charge, used only here in classical Latin, perhaps coined as the counterpart of *confingo* (§ 30)».

¹⁷ G. LANDGRAF, *Kommentar zu Ciceros Rede "Pro Sex. Roscio Amerino"*, Hildesheim-New York 1978², ad l.: «*Declamare und commentari* sind technische Ausdrücke. Ersteres bedeutet zunächst 'mit lauter Stimme vortragen', dann aber auch 'sich im rednerische Vortrag üben', besonders von den Übungsreden angehender Redner **in einer causa ficta**». Per l'aggettivo *commenticius* vd. DYCK (ed.), *Cicero, Pro Sexto Roscio*, ad l.: 'fabricated', 'fictitious'; cfr. inoltre Cic. *Cael.* 69 *Hic etiam miramur, si illam **commenticiam** pyxidem obscenissima sit fabula consecuta?*

§ 82 *Eruci criminatio tota, ut arbitror, dissoluta est; nisi forte expectatis ut illa diluam quae de peculatu ac de eius modi **rebus commenticiis**, inaudita nobis ante hoc tempus ac nova, obiecit; quae mihi iste visus est **ex alia oratione declamare** quam in alium reum **commentaretur**; ita neque ad crimen parricidi neque ad eum qui causam dicit pertinebant.*

§ 82 Il castello di accuse di Erucio è stato a mio avviso totalmente demolito, a meno che non vi aspettiate per caso la confutazione delle accuse di peculato e di altri reati ugualmente immaginari, di cui fino a oggi non abbiamo mai sentito parlare e che costituiscono una vera novità: per me probabile declamazione di parte di un'altra orazione, che egli andava componendo contro un altro accusato. Argomenti quindi non pertinenti né all'accusa di parricidio né al nostro difeso.

L'oratore ribadisce il carattere inconsistente e risibile delle accuse di Erucio:

§ 42 *Quod Erucio accidebat in mala **nugatoria**que accusatione, idem mihi usu venit in causa optima. Ille quo modo crimen **commenticium** confirmaret, non inveniebat, ego res tam **levis** qua ratione infirmem ac diluam reperire non possum. § 52 nunc dicis aliquid quod ad rem pertineat; nam illa, opinor, tu quoque concedis **levia** esse atque **inepta** [...] Verum haec tu quoque intellegis esse **nugatoria**.*

§ 42 Lo stesso inconveniente che si presentava a Erucio a proposito della sua falsa e ridicola accusa, si presenta pure a me nella difesa di una causa straordinariamente favorevole: egli non riusciva a trovare delle prove per convalidare la sua accusa immaginaria, io a mia volta non riesco a trovare il modo di confutare e sgretolare degli argomenti così futili. § 52 ora sì che la tua affermazione ha qualche rapporto con la causa; ché le altre, lo ammetti anche tu, penso, sono inconsistenti e risibili [...] Ma anche tu capisci bene che questo è tutto da ridere.

A rinforzare l'idea che le affermazioni della parte avversa siano invenzioni incoerenti e inconsistenti si trovano impiegati aggettivi come *levia* e *inepta*, mentre l'accusa stessa di Erucio risulta bollata come *nugatoria*: tutti termini che, oltre al valore corrente di 'futile', 'assurdo', 'ridicolo'¹⁸, hanno un preciso statuto nel teatro comico. *Levis* e *ineptus* possono rivestire infatti una valenza tecnica, ben attestata altrove in Cicerone e in generale in latino, in relazione ai temi e alle caratteristiche della commedia e del mimo¹⁹. Di *nugator* e di *artes*

¹⁸ Per *nugatorius* cfr. per es. Cic. *Verr.* 2, 4, 33 *Et mebercule ego antea, tametsi hoc nescioquid nugatorum sciebam esse, ista intellegere, tamen mirari solebam istum in his ipsis rebus aliquem sensum habere; Caec. 64 si mebercule mihi [...] optio detur, utrum malim defendere non esse deiectum eum cui vi et armis ingredienti sit occursum, an armatos non fuisse eos qui sine scutis sineque ferro fuerint, omnino ad probandum utramque rem videam infirmam nugatoriamque esse. Vd. OLD: 1) (of statements, arguments etc.) Futile, absurd: *Rhet. Her.* 2, 31 *Duo genera sunt vitiosarum argumentationum. [...] alterum, quod tametsi nugatorum est, tamen non indiget reprehensionis.* È noto che nell'*excursus de ridiculis* contenuto nel *De oratore* (2, 216-290), e in *Orator* 87-90 Cicerone considera anche forme di ironia garbata e urbana che possono sollecitare il consenso del pubblico. A questo proposito vd. da ultimo M. BEARD, *Laughter in Ancient Rome. On Joking, Tickling, and Cracking Up*, Berkeley-Los Angeles-London 2014, in particolare pp. 99-127; F. BOLDRER, *Oratoria e umorismo latino in Cicerone: idee per l'invenzione tra ars e tradizione*, in *Ciceroniana on line* 3, 2, 2019, pp. 367-384.*

¹⁹ Per *levis* vd. *Tb.I.L.*, p. 1211, 76 ss.: *quae (qui) abhorrent a stilo vel argumento sublimiore sim.; pertinet ad comoediam, mimum sim.*: *Ov. fast.* 5, 347-348 *Scaena levis decet banc [sc. Floram]: non est / illa cotburnatas inter habenda deas; Pont.* 4, 16, 30 *Musa [...] Turrani tragicis inimica cotburnis, / et tua cum socco Musa, Melisse, lev[us]* (Melisso, secondo Svet. *gramm.* 21, fu anche autore di *togatae*); *Tac. ann.* 4, 14, 3 [sc. *de Atellanis*] *Oscum quondam ludicrum, levissimae oblectationis.* Cfr. Cic. *de orat.* 2, 274 *Sunt etiam illa subabsurda, sed eo ipso nomine saepe ridicula, non solum mimis perapposita, sed etiam quodam modo nobis [...] Genus hoc levius et, ut dixi, mimicum, sed habet non*

nugatoriae c'è frequente menzione in Plauto, in genere in connessione con il personaggio del parassita, nei passaggi della beffa più coloriti di tinte farsesche²⁰. Anzi, vi troviamo addirittura codificata l'equazione di *nugator* con *parasitus* e con *sycophanta* (o *halophanta*), accanto alla fusione delle aree semantiche di *sycophanta* e *sycophantari* con quelle di *nugator* e *nugari*²¹. Effettivamente anche quella di Erucio contro Sesto Roscio più che un'accusa fondata è una calunnia da sicofante prezzolato – almeno questo è quanto sostiene Cicerone.

È significativo osservare come le occorrenze del termine *nugator* – di impiego piuttosto circoscritto e limitato a contesti caratterizzati da forme di espressività come l'invettiva²² – nel latino classico siano costituite solo da tre luoghi in Cicerone – uno delle orazioni²³, uno delle opere filosofiche²⁴, uno delle epistole²⁵ – che, pur appartenendo a

numquam aliquid etiam apud nos loci. («Vi sono anche battute stravaganti, ma appunto per questo sovente spassose, adattissime non solo ai mimi, ma anche, in certa misura, a noi [...] Questo tipo di facezie è abbastanza frivolo e, come ho detto, adatto ai mimi; talora però anche a noi capita di servircene»). Per *ineptus* vd. per es. Plin. *epist.* 7, 29, 3 *maxime tamen hic me titulus admonuit, quam essent mimica et inepta, quae interdum in hoc caenum, in has sordes abicerentur.* «Questa iscrizione però mi ha fatto capire meglio di qualsiasi altra considerazione quanto siano farsesche ed insulse le onorificenze che talora vengono buttate in una melma e in una sporcizia di questo genere» (Traduzione di F. TRISOGLIO, *Opere di Plinio il Giovane*, Torino 1992).

²⁰ Cfr. L. CICU, *Problemi e strutture del mimo a Roma*, Sassari 1988, pp. 147-149. *Nugator*: Plaut. *Trin.* 972; *Mil.* 1078; *Capt.* 275; *Trin.* 936 e 1138; *Curc.* 462. *Nugatorius*: Plaut. *Trin.* 844 e 890. *Nugari*: Plaut. *Cas.* 979; *Merc.* 183-184; *Epid.* 478; *Most.* 584; *Trin.* 900 e 972. Verbi che ricorrono frequentemente nei comici in associazione con il *nugator* sono quelli che appartengono alla sfera dell'inganno, e se ne rileva la presenza anche nella *Pro Roscio Amerino* in riferimento appunto a Erucio: § 54 *finge aliquid saltem commode, ut ne plane videaris id facere quod aperte facis, huius miseri fortunae et horum virorum talium dignitati illudere.* («allora, inventa almeno qualcosa di verosimile, perché non sia fin troppo evidente quel che fai tanto scopertamente, che cioè ti fai beffe della sorte di quest'infelice e della dignità di questi giudici così illustri»); § 55 *ut ne plane illudamur ab accusatoribus.* [...] *Cum enim aliquid babeat quod possit criminose ac suspiciose dicere, aperte ludificari et calumniari sciens non videatur* («a condizione che non si prendano apertamente gioco di noi. [...] se infatti dispone di qualche dato di fatto di cui possa parlare in modo da giustificare sospetti e accusa, non darebbe l'impressione di farsi apertamente beffa della corte e di inventare scientemente delle accuse»).

²¹ *Curc.* 462-463 *Edepol nugatorem lepidum lepide hunc nactus Phaedromus. / Halophantam<ne> an sycophantam magis esse dicam nescio.* («Caspita, che brillante idea quella di Fedromo d'andarsi a pescare un così brillante buffone! Un alofante o un sicofante? Non so neppur io come convenga chiamarlo»); *Trin.* 892 *hic modo solide sycophantast* in connessione con il v. 936 *nimum graphicum hunc nugatorem*, poi al v. 900 *quom hic nugator, contra nugari lubet*, fa eco il v. 958 *enim vero ego nunc sycophantae huic sycophantari volo.* Il possibile interscambio dei termini è infine consacrato nei vv. 1137-1138: *modo mihi advenienti nugator quidam accessit obviam / nimis pergraphicus sycophanta.* Su tutto questo vd. CICU, *Problemi e strutture*, cit., pp. 147-149. È noto che in origine si chiamava «sicofante» chi denunciava i ladri di fichi o gli esportatori clandestini di tali frutti dall'Attica; in seguito il termine passò a significare 'accusatore', specie nell'accezione deteriorata di 'calunniatore'.

²² Vd. M.T. SBLENDORIO CUGUSI, *Per la storia di nothus e di nugator (e un frammento catoniano conservato ad verbum)*, in *Eikasmos* 7, 1996, pp. 219-241: p. 234.

²³ *Flacc.* 38 *nunc vero non insultabo vehementius nec volitabo in hoc insolentius neque in istum nugatorem tamquam in aliquem testem inebat neque in toto Acmonensium testimonio, sive hic confictum est ut apparet, sive missum domo est ut dicitur, commovebor*, dove il termine che ci interessa è riferito al greco Asclepiade, che Cicerone stesso altrove, § 34, definisce con disprezzo *praeco*. Traduz. G. MASELLI (a cura di), *Cicerone, In difesa di Lucio Flacco (Pro L. Flacco)*, Venezia 2000: «Ora invece non attaccherò più con tanta irruenza, né starò a rigirare su questo punto in modo sproporzionato, né mi sfogherò contro questo parolaio come contro un teste vero ...».

²⁴ *sen.* 27 *Non vero tam isti [sc. lacerti] quam tu ipse nugator*, ove il termine è applicato ad un atleta crotoniate famoso per la sua voracità.

²⁵ *Cic. Att.* 6, 1, 15 *Graeci vero exsultant quod peregrinis iudicibus utuntur.* «Nugatibus quidem» inquit. («I Greci, poi, non stanno in sé dalla gioia di valersi di giudici estranei all'amministrazione romana. "Di cianciatori belli e buoni!" dirai tu»: traduzione di C. DI SPIGNO, *Epistole ad Attico*, 2 voll., Torino 2005). I Greci residenti, detti appunto *peregrini* poiché non godevano della cittadinanza romana né erano cittadini di diritto latino, erano chiamati essi stessi ad esercitare le funzioni di giudici: il che li riempiva, naturalmente, di orgoglio.

contesti assai diversi, sono significativamente apparentati da un denominatore comune, l'uso spregiativo di *nugator* in riferimento a individui d'ambiente greco²⁶.

Vorrei ora prendere in considerazione più precisamente l'ipotesi che *nugatorius* nei passi della *Pro Roscio Amerino* sopra riportati rechi con sé la carica svalutativa connessa con la sfera del mimo, ambito in cui il termine *nugae* – che, com'è noto, vale comunemente a significare 'cose da nulla', 'bagatelle', 'assurdità' – sembra rivestire valenza tecnica²⁷.

Il mimo ha giocato un ruolo assai rilevante all'interno delle forme teatrali ellenistico-romane con la sua estrema varietà di manifestazioni²⁸, esercitando un'importante influenza anche su diversi generi letterari²⁹. Si tratta notoriamente di molteplici forme di intrattenimento, esibizioni farsesche, spettacoli leggeri e lascivi fino all'oscenità, accomunati dal denominatore costituito dall'imitazione – come indicato dal nome. Grande è l'importanza rivestita in questo tipo di spettacoli dall'improvvisazione.

La struttura dello spettacolo aveva generalmente carattere episodico, basandosi sulla rappresentazione di una o più scene svincolate da una trama complessa, senza uno svolgimento drammatico-narrativo continuo e coerente. Sembra tuttavia possibile, sulla base di una testimonianza trasmessa da Plutarco, distinguere tra due categorie di mimo: numeri di varietà piuttosto elementari nell'allestimento, brevi sketch di carattere farsesco e lascivo da un lato (*παίγνια*)³⁰, e una forma drammatica di maggiore estensione e che

²⁶ Vd. SBLENDORIO CUGUSI, *Per la storia di nothus e di nugator*, cit., pp. 235-236. Non è sicuro che nel passo epistolare ciceroniano *peregrini indices* si riferisca direttamente a individui greci ma, comunque si debba interpretare il passo, *nugator* presenta anche in esso una valenza ellenofoba nel senso che designa giudici non romani che godono del favore dei Greci.

²⁷ Sul valore originario di *nugae* connesso con quella che Marziale chiama *mimica verborum licentia* (7 *praef.* 4) vd. J. GRANAROLO, *D'Ennius à Catulle. Recherches sur les antécédents romains de la 'poésie nouvelle'*, Paris 1971, pp. 207 ss.

²⁸ Per la questione assai complessa del mimo e delle sue molteplici forme rimando innanzitutto, oltre che alla recente monografia di L. CICU, *Il mimo teatrale greco-romano: lo spettacolo ritrovato*, Roma 2012, alla breve sintesi aggiornata in G. MANUWALD, *Roman Republican Theatre*, Cambridge 2011, pp. 178-183 e a tutta la bella introduzione nell'edizione dei mimi di Decimo Laberio a cura di C. Panayotakis, Cambridge 2010, p. 1 ss. Fornisco qui inoltre l'indicazione (in ordine cronologico) dei fondamentali studi precedenti sull'argomento: H. REICH, *Der Mimus. Ein litterar-entwicklungsgeschichtlicher Versuch*, Hildesheim 1974 (= Berlin 1903); A. NICOLL, *Masks, Mimes, and Miracles: Studies in the Popular Theatre*, New York 1963 (= London 1931); H. WIEMKEN, *Der griechische Mimus. Dokumente zur Geschichte des antiken Volkstheater*, Bremen 1972; R. RIEKS, *Mimus und Atellane*, in E. LEFÈVRE (Hrsg.), *Das Römische Drama*, Darmstadt 1978, pp. 348-377; pp. 361-373; H. WIEMKEN, *Der Mimus*, in G.A. SEECK (Hrsg.), *Das griechische Drama*, Darmstadt 1979, pp. 401-433; P. PUPPINI, *Il mimo anonimo. Forma di spettacolo 'popolare' d'età ellenistico-romana*, Ferrara 1988; L. BENZ, *Mimos*, II: *Römisch*, in H. CANKIK, H. SCHNEIDER (Hrsgg.), *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, Band 8, Stuttgart-Weimar 2000, pp. 205-207; G.F. GIANOTTI, *Forme di consumo teatrale: mimo e spettacoli affini*, in O. PECERE, A. STRAMAGLIA (a cura di), *La letteratura di consumo nel mondo greco-latino*. Atti del convegno internazionale (Cassino, 14-17 settembre 1994), Cassino 1996, pp. 265-292; S. TSITSIRIDIS, *Greek Mime in the Roman Empire (P. Oxy. 413: Charition and Moicheutria)*, in *Logeion* 1, 2011, pp. 184-232. Un'interessante revisione delle ipotesi precedenti sulle origini del mimo a Roma di recente in P. SCHIMMENTI, *Le origini del mimo romano*, in *Maia* 62, 2010, pp. 220-239.

²⁹ Specificamente su questo aspetto vd. E. FANTHAM, *Mime: the Missing Link in Roman Literary History*, in *CW* 82, 1989, pp. 153-163; J.C. MCKEOWN, *Augustan Elegy and Mime*, in *PCPS* 205, 1979, pp. 71-84; T.P. WISEMAN, *Catullus and his World. A Reappraisal*, Cambridge 1985, p. 30.

³⁰ CICU, *Problemi e strutture*, cit.: «La struttura di queste forme di spettacolo restò, per quanto è possibile intuire, elementare e flessibile. Possiamo immaginare che consistesse in una serie di numeri in se-

necessitava di un certo apparato scenico, con un'azione affidata a numerosi personaggi e articolata in una trama complessa, dall'altro (ὑποθέσεις)³¹. Ecco la testimonianza di Plutarco: *Quaest. conv.* VII 8,712 E Μῖμοί τινες εἰσίν, ὧν τοὺς μὲν ὑποθέσεις, τοὺς δὲ παίγνια καλοῦσιν. Ἀριόζει δὲ οὐδέτερον οἶμαι συμποσίῳ γένος, τὰς μὲν ὑποθέσεις, διὰ τὰ μήκη τῶν δραμάτων καὶ τὸ δυσχορήγητον· τὰ δὲ παίγνια, πολλῆς γέμοντα βωμολογίας καὶ σπερμολογίας οὐδὲ τοῖς τὰ ὑποδήματα κομίζουσι παιδαρίοις [...] θεάσασθαι προσήκει³².

Ora, gli equivalenti latini dei due termini tecnici παίγνια e ὑποθέσεις sono senz'altro *nugae* e *argumenta*³³, che potrebbero dunque anche riprodurre la valenza tecnico-teatrale del greco³⁴. Una testimonianza indicativa in questo senso potrebbe essere costituita dal famoso testo epigrafico contenente l'epitaffio appunto di un mimo, Protogene (CIL I² 1861)³⁵:

quenza piuttosto libera, effettuati secondo un ordine trovato di volta in volta in rapporto al tempo, il luogo, gli spettatori» (p. 81). Il repertorio era estremamente vario: andava dalla pura imitazione di una voce, di un suono o di un personaggio alla recita di versi, all'esecuzione di una danza o di una canzone. Di *paignia* sarebbe piena la *Cena* di Petronio: L. CICU, *Componere mimum* (Petr. sat. 117, 4), in *Sandalion* 15, 1992, pp. 103-141: p. 111.

³¹ Questo tipo di mimo 'drammatico' presenta affinità strutturali con i modelli della commedia regolare.

³² Traduzione mia: «Ci sono dei mimi che sono denominati *hypothéseis*, altri *paignia*. Nessuno dei due generi è adatto – penso – a un simposio: le *hypothéseis* a causa della lunghezza dell'azione e della difficoltà della messa in scena; i *paignia* perché sono pieni di trivialità e di insulsaggini che costituiscono uno spettacolo indegno anche per gli schiavi che ci portano i sandali». Per la differenza tra *hypothéseis* e *paignia* vd. anche RIEKS, *Mimus und Atellane*, cit., pp. 369-370.

³³ Notoriamente ὑπόθεσις / *argumentum* indicano anche la trama di una *fabula* teatrale.

³⁴ Così CICU, *Il mimo greco-romano*, cit., p. 36 a proposito di *nugae* (vd. però le riserve espresse su questa identificazione da PANAYOTAKIS, *Decimus Laberius, The Fragments*, cit., p. 25). Vd. anche A. ENCUESTRA ORTEGA, *Nugae, nugae agere e el mimo latino*, in A.M. ALDAMA ROY (ed.), *La filología latina hoy: actualización y perspectivas*. Actas del segundo Congreso de la Sociedad de Estudios Latinos, celebrado en Almagro (Ciudad Real) del 8 al 10 de mayo de 1997, Madrid 1999, I, pp. 109-118: «el significado que presenta habitualmente *nugae*, y que ha dado pie al de sus derivados, procede de la esfera del teatro en la que dicho vocablo – siempre plural – debía aplicarse a una manifestación mimética sencilla, de tono burlesco y jocoso encuadrada en el mimo» (p. 109) e ancora «*nugae* era la denominación popular e itálica de una primitiva realidad mimética que pasó a englobarse en el mimo una vez que se profesionalizó el teatro» (p. 114).

³⁵ Si tratta di un'iscrizione funebre rinvenuta a Preturo, nei pressi di Amiterno, ora conservata nel Museo Comunale di L'Aquila, risalente alla metà circa del II secolo a.C. Il valore pregnante di *nugae* inevitabilmente si perde nella traduzione: «È qui seppellito il bravo mimo Protogene, schiavo di Cludio, che moltissime gioie procurò alla gente con i suoi scherzi» (così in A. DE ROSALIA (a cura di), *Iscrizioni latine arcaiche*, Palermo 1978, p. 113). Commento degli aspetti ortografici e linguistici del testo in R. WACHTER, *Atlatenische Inschriften. Sprachliche und epigraphische Untersuchungen zu den Dokumenten bis etwa 150 v. Chr.*, Bern-Frankfurt am Main-New York-Paris 1987, pp. 416-419. Per gli aspetti metrici vd. *ibid.*, p. 114; B. GENTILI, *L'epitaffio del mimo Protogene: esametri o saturni?*, in *QUCC* 34, 1990, pp. 131-141. Dettagliato esame di tutti gli aspetti (contesto storico-culturale, livello linguistico, stilistico e metrico) in M. MASSARO, *L'epitaffio metrico del mimo Protogene*, in *RFIC* 129, 2001, pp. 5-50. Vd. anche da ultimo V. GONZÁLEZ GALERA, *Actors de mim i mimògrafs en la documentació antiga: estudi i corpus documental*, Tesis Doctoral, Dipòsit Digital de la Universitat de Barcelona, 2019, pp. 377-379.

PROTOGENES CLOUL[?] | SUAVEI HEICEI SITUST | MIMUS
 PLORUMA QUE | FECIT POPULO SOVEIS | GAUDLA **NUGES**.

Equivale alla forma classica: *Protogenes Clouli (servus) suavis mimus hic situs est, qui populo **nugis suis** plurima gaudia fecit*³⁶.

Un riferimento ad esibizioni di mimo o di pantomimo sembra attestato inoltre, in relazione al termine indeclinabile *nugas*, in un frammento tratto dal *Synephebus* di Varrone³⁷:

*Men. 513 B. (= 515 Cèbe): crede mihi, plures dominos servi comederunt quam / canes, quod si Actaeon occupasset, et ipse prius suos / canes comedisset et non **nugas** saltatoribus in theatro / fieret*³⁸.

«Da' retta a me, hanno divorato più padroni gli schiavi che non i cani; che se Atteone avesse preso l'iniziativa, e avrebbe lui prima divorato i suoi cani e non sarebbe divenuto sulla scena un personaggio buffonesco per i pantomimi»³⁹.

Ritornando alla *Pro Roscio Amerino*, più decisamente connotativo in direzione del mimo potrebbe risultare un altro termine della sfera comica impiegato da Cicerone all'indirizzo di Erucio:

§ 50 *Ne tu, Eruci, accusator esses **ridiculus**, si illis temporibus natus esses, cum ab aratro arcessebantur qui consules fierent.*

Tu, Erucio, saresti stato davvero un accusatore tutto da ridere se fossi nato anticamente, quando si faceva lasciare l'aratro a quelli che dovevano assumere la dignità del consolato.

Il *ridiculus* era infatti il secondo attore del mimo, la spalla (noto anche come *stupidus*).

³⁶ Cfr. MASSARO, *L'epitaffio metrico*, cit., p. 37: «Ma in Plauto stesso l'uso abituale del termine esprime una valutazione negativa, tipica nella frequente locuzione idiomatica *nugas agere*. Nel nostro epigramma la connotazione negativa è naturalmente da escludere; mentre vi sembra anticipato l'apprezzamento che sarà rivendicato dai neoterici per le forme d'arte 'leggere' ma fini e ben cesellate. Come a dire che, sul piano obiettivo, le esibizioni di Protogene non si discostavano dal genere teatrale delle *nugae*, cioè di frizzi, lazzi, canzonette e melodie, scenette più o meno di repertorio; tuttavia, esercitando con finezza quest'arte per definizione modesta, Protogene aveva assai bene meritato del suo pubblico».

³⁷ Vd. J.-P. CÈBE (éd.), *Varron, Satires Ménippées*. 12 Sexagessis - Testamentum, Rome 1998, pp. 1958 ss.; W.A. KRENKEL (Hrsg.), *Marcus Terentius Varro, Saturae Menippeae*, Bd. III, St. Katharinen 2002, pp. 991-993.

³⁸ Si tratta di un passo assai discusso dal punto di vista testuale, a partire dal termine stesso *nugas*, che è stato emendato in *nuga, nugae, nugax* (vd. CÈBE, *Varron, Satires Ménippées*, cit., 1998, pp. 1966-1967). Ma si tratta sicuramente di un originario accusativo esclamativo presto impiegato come un nominativo nella lingua parlata (cfr. CIL 4, 5282 *tu mortuus es, tu nugas es*), da dove passò nella lingua letteraria. È sinonimo di *nugae* e significa 'uomo senza valore, nullità, buffone'. Figura tra gli epiteti con cui venivano definiti coloro che avevano scelto il mestiere dell'attore mimico: CÈBE, *Varron, Satires Ménippées*, cit., 1998, p. 1967; vd anche M. SALANITRO, *Su un frammento del Synephebus di Varrone*, in *Helikon* 17, 1977, pp. 235-262: pp. 257-258.

³⁹ Riproduco la traduzione fornita da A. GRILLO, *Sul testo del fr. 513 Büch. di Varrone Menippe e la tradizione di nugas in Nonio e nei grammatici latini*, in *BStudLat* 3, 1973, pp. 3-13: p. 12. Per l'interpretazione del termine *saltatores* come «pantomimi» vd. GRANAROLO, *D'Ennius à Catulle*, cit., 1971, p. 212, e la documentazione ivi addotta.

In conclusione, l'ipotesi che propongo di considerare è che alla designazione dell'accusa di Erucio come *nugatoria* e di Erucio stesso come *accusator ridiculus* fosse connesso il richiamo alle caratteristiche di inconsistenza e di incoerenza delle *nugae* teatrali. Si individuerebbe dunque qui, nella prima oratoria ciceroniana, un precedente di quella strategia retorica di svalutazione dell'avversario che troverà poi piena attuazione nella *Pro Caelio*, dove l'inverosimiglianza e l'assurdità delle accuse di Clodia verrà esplicitamente paragonata dall'oratore allo svolgimento sconclusionato di un mimo, con il rinvio a noti aspetti della sua esecuzione scenica: § 65 *Mimi ergo iam exitus, non fabulae, in quo cum clausula non invenitur, fugit aliquis e manibus, dein scabilla concrepant, aulaeum tollitur*⁴⁰. Si preciserebbe altresì come un richiamo ai temi convenzionali specifici piuttosto del mimo 'drammatico' l'affermazione con cui Cicerone accompagnerà la denuncia dell'inattendibilità di due testimoni originari di Alessandria d'Egitto nella *Pro Rabirio Postumo*⁴¹: § 35 *Illinc omnes praestigiae, illinc, inquam, omnes fallaciae, omnia denique ab eis mimorum argumenta nata sunt*. Il riferimento sarebbe qui agli spettacoli mimici più strutturati rispetto alle *nugae* che erano invece ampiamente fondate sull'improvvisazione: dunque alle *hypothesis*, il cui equivalente latino è appunto *argumenta*, forme drammatiche più compiute, recitate seguendo un copione che svolgeva un intreccio fitto di beffe e di inganni.

L'ipotesi che la strategia ciceroniana di svalutazione dell'avversario sfrutti l'equiparazione tra l'inconsistenza della sua accusa e il carattere sconclusionato delle *nugae* potrebbe trovare supporto inoltre nella considerazione che sul palcoscenico del mimo era prevista anche la rappresentazione parodica di processi⁴²: Erucio sarebbe allora ironicamente ridotto al livello di accusatore 'da operetta', diremmo oggi.

⁴⁰ Traduzione A. CAVARZERE (a cura di), *Cicerone, In difesa di Marco Celio*, Venezia 1987 (a cui rimando anche per le note al passo): «Ma allora abbiamo qui il finale di un mimo, non di una commedia: non si riesce a trovare una conclusione, qualcuno sfugge di mano, battono le suole, cala la tela».

⁴¹ Sull'intensa attività teatrale e di intrattenimento popolare nel vivace dinamismo culturale dell'Egitto sotto la dominazione romana, testimoniata dalla documentazione papiracea, vd. ANDREASSI, *Mimi greci in Egitto*, cit., pp. 10 ss. Il passo ciceroniano costituisce appunto la fonte che attesta l'influenza della produzione mimica alessandrina a Roma almeno a partire dalla prima metà del I secolo a.C. (CICU, *Il mimo teatrale greco-romano*, cit., 2012, p. 31). *Alexandrea* (*La donna di Alessandria*) era il titolo di un mimo di Laberio, di cui Gellio trasmette un frammento (= fr. 1 PANAYOTAKIS, *Decimus Laberius, The Fragments*, cit.). «Alexandria was considered a training center for professional mimes [...] and Cicero, writing in 54, refers to it as a byword of trickery and deception (stock themes in Greco-Roman comedy and mime), explicitly relating it to a long theatrical tradition of disreputable mime-plays» (*ibid.*, p. 109). Vd. anche T.P. WISEMAN, "Mime" and "Pantomime": *Some Problematic Texts*, in E. HALL, R. WYLES (eds.), *New Directions in Ancient Pantomime*, Oxford 2008, p. 147.

⁴² PANAYOTAKIS, *Decimus Laberius, The Fragments*, cit., p. 4. Per la parodia dell'oratore nel mimo vd. F. BERNINI, *Studi sul mimo*, Pisa 1915, p. 100; CICU, *Il mimo teatrale greco-romano*, cit.: «Parodiando gli oratori e imitandone certi atteggiamenti teatrali, essi ostentavano i lunghi silenzi di riflessione, *expectata cogitatio*, la lentezza nell'alzarsi per prendere la parola, *vix surgendi mora*, e infine l'eloquenza che era in realtà una *extemporales garrulitas*, un improvvisato profluvio di parole (Quint. *inst.* 2, 4, 15). Ai temi gravi e documentati sostituivano infatti la trattazione, fatta con impudente e ridicola sicumera, di argomenti di cui ignoravano tutto» (p. 116).

ABSTRACT

Secondo una strategia che sarà operativa anche in orazioni successive, Cicerone nella *Pro Roscio Amerino* attribuisce alla parte avversa l'organizzazione di una montatura contro il suo difeso, pianificata con una ripartizione dei ruoli tra coloro che vi sono coinvolti. E a smascherare tale montatura l'oratore si avvale di un linguaggio metaforico che rinvia alle convenzioni teatrali con l'intento di connotare negativamente nei termini della finzione ingannevole il ruolo ricoperto dai nemici di Sesto Roscio, protetti dal potente liberto di Silla, Crisogono. L'ipotesi è che la strategia ciceroniana di svalutazione dell'avversario sfrutti l'equiparazione tra l'inconsistenza dell'accusa e il carattere sconclusionato delle *nugae* teatrali.

Si individuerebbe dunque qui, nella prima oratoria ciceroniana, un precedente di quella strategia retorica che troverà poi piena attuazione nella *Pro Caelio*, dove l'inverosimiglianza e l'assurdità delle accuse di Clodia verrà esplicitamente paragonata dall'oratore allo svolgimento sconclusionato di un mimo, con il rinvio a noti aspetti della sua esecuzione scenica.

According to a strategy that will also be operative in subsequent speeches, Cicero in the *Pro Roscio Amerino* attributes to the opponent the organization of an intrigue against his defender, planned with a division of roles among those involved.

And to unmask this scheme, the speaker uses a metaphorical language that refers to theatrical conventions, with the intention of negatively connoting in term of deceptive fiction the role played by the enemies of Sextus Roscius, protected by the powerful freedman of Sulla, Crisogonus.

My aim is to demonstrate that Cicero's strategy of devaluing the opponent exploits the equation between the inconsistency of the accusation and the rambling nature of the theatrical *nugae*.

We would therefore identify here, in the first Ciceronian oratory, a precedent of that rhetorical strategy which will then be fully implemented in the *Pro Caelio*, where the improbability and absurdity of Clodia's accusations will be explicitly compared by the speaker to the rambling development of a mime, with reference to known aspects of his stage performance.

KEYWORDS: Theatrical language; Theatrical conventions; Deceptive fiction; Intrigue; Mime.

Paola Dalsasso
paola.dalsasso@ex-staff.unitn.it

LA FIGURE DU *RAPTUS* DANS LES RECUEILS DE DÉCLAMATIONS
LATINES (I^{er}-III^e SIÈCLES): ANALYSE PRAGMA-ÉNONCIATIVE

OBJET D'ÉTUDE

La principale difficulté posée par le sujet du viol dans l'Antiquité gréco-romaine est que le concept est considéré comme «totalement inconnu» ou peu cohérent pour les Anciens¹, ainsi que le laissent entendre les différentes dénominations qui le recouvrent². Cela ne signifie pas que ce que notre époque qualifie communément de 'viol' – le rapport sexuel commis contre une personne non consentante par la force, la contrainte, la surprise ou la menace – n'existait pas dans le monde romain. C'est qu'il n'y avait pas un seul mot latin qui soit l'équivalent de ce que le concept désigne aujourd'hui.

Le *raptus* est un mot dont la malléabilité rend difficile toute tentative de détermination univoque. Les outils lexicographiques de référence (*TLL*, *OLD*) s'accordent que le *raptus*, dont le sens premier est l'"enlèvement" (*actio rapiendi, raptio*), constitue un euphémisme pour sous-entendre, au sens technique, le 'viol' (*actio vitandi, stuprum, vitatio*)³. Dans les textes juridiques, le mot connaît un ancrage avec *abductio* ('enlèvement')⁴, puisque l'idée de la soustraction joue un rôle majeur dans la conception de l'acte: l'enlèvement précède le viol ou crée la présomption de viol⁵. Cela pose le problème de la signification du mot

¹ Voir G. DOBLHOFER, *Vergewaltigung in der Antike*, Stuttgart-Leipzig 1994, cit., p. 1. S. BOEHRINGER, *Les violences sexuelles dans l'Antiquité: où se joue le genre?*, in Fr. CHAUAUD, L. BODIQUO, M. SORIA, L. GAUSSOT, M.-J. GRILHOM (éds.), *Le corps en lambeaux. Violences sexuelles et sexuées faites aux femmes*, Rennes 2016, pp. 33-49 (<https://books.openedition.org/pur/45400>) observe qu'en Grèce ancienne les actes que nous regroupons sous l'appellation de "viol" et de "violence sexuelle" ne constituent pas une catégorie perçue comme cohérente par les Anciens», et qu'il n'existe pas de terme qui recouvre exactement ce que le mot "viol" désigne aujourd'hui, en France», mais ajoute que «de ce fait, nous ne pourrions trouver une explication "interdiction de viol" en Grèce ou à Rome, ni même de condamnation d'"agression sexuelle" fondée sur une interdiction de l'acte en tant que tel», ce qui n'est pourtant pas exact pour le monde romain.

² Voir la liste dressée par DOBLHOFER, *Vergewaltigung*, p. 6, où figurent les mots *rapere* (rauben) et *rapina* (Raub), alors que le mot *raptus* est curieusement absent.

³ C. KERBRAT-ORECCHIONI, *Rhétorique et pragmatique: les figures revisitées*, in *Langue française* 101, 1994, pp. 57-71: p. 67 définit l'euphémisme comme un trope «qui peut exploiter divers procédés sémantiques (la litote elle-même, mais aussi la périphrase, ou d'autres formes de substitution lexicale comme l'antiphrase ou la métaphore), et dont la définition ne peut être que pragmatique, les différents types d'euphémismes ayant pour fonction commune d'adoucir ou d'embellir la représentation de réalités déplaisantes – évocations dysphoriques, choquantes, ou "deshonnêtes", qui vont à l'encontre de la bienséance, et risquent de blesser les oreilles délicates».

⁴ Cfr. C. Th. 9, 24, 1 pr.: *Si quis nihil cum parentibus puellae ante depectus invitam eam rapuerit vel volentem abduxerit [...]*.

⁵ Voir F. GORIA, art. *Ratto* (dir. rom.), *Enciclopedia del diritto* 38, Milano 1987, pp. 707-724. Cfr. J.N. ADAMS, *The Latin Sexual Vocabulary*, Baltimore-Maryland 1982, p. 170 qui note que la majorité d'euphémismes pour les actes sexuels font référence à une activité concomitante ou associée d'une manière

raptus – techniquement, ‘viol’, et par l’effet de l’euphémisme, ‘enlèvement’⁶ sur un plan discursif ayant une fonction pragmatique: dans quels contextes et par quels procédés était-il possible de rendre explicite l’élément violent ? Le problème consiste à devoir identifier la norme de langage (ne pas dire explicitement le ‘viol’) et ses écarts (dire explicitement le ‘viol’) à partir du même matériau textuel, qui aborde en plus les violences de nature sexuelle (*vis*)⁷ sur la base d’un modèle culturel qui tient pour acquise la participation volontaire de la femme à l’acte⁸. Le sens occulté mérite d’être rendu manifeste, pour que le *raptus*, vestige d’une préhistoire mythique⁹, soit correctement situé dans le système de normes de langage et de schémas mentaux qui en découlent. Cela ne pourra être fait qu’à travers un examen de la façon dont les Romains ont saisi le concept *raptus*¹⁰, à la fois comme pratique sociale relevant du sens commun (‘enlèvement’) et comme objet juridiquement pertinent ayant un sens technique (‘viol’). Et ce, parce que c’est l’usage effectif qui détermine la signification des concepts (Wittgenstein).

ou d’une autre à la pénétration sexuelle (métonymie), activité qui peut précéder le rapport sexuel, se produire au même moment ou le suivre.

⁶ Si l’on se reporte à ADAMS, *The Latin*, pp. 174-175 on lit que le verbe *rapio* signifie fondamentalement ‘emmener en captivité’ (*sc. coeundi causa*) et qu’il est possible qu’il ait pu devenir, par affaiblissement de sens, un synonyme de *vim afferre* (‘faire violence’) et de *vitiare* (‘attenter à l’honneur’), pour désigner un acte d’agression sexuelle sans capture concomitante. ADAMS poursuit en disant que *rapio* est un cas d’euphémisme (elliptique), similaire à *duco* (euphémisme pour les rapports sexuels rémunérés), qui exprime un enlèvement sans indication de but, mais qui laisse entendre que la victime n’était pas consentante. Cfr. BOEHRINGER, *Les violences*, (en ligne): «Le viol peut être également désigné par une périphrase désignant de façon euphémistique un acte sous contrainte (“par la force”, en grec: βία, *bia*, en latin: *vi*); et seul le contexte d’énonciation permet de déterminer s’il s’agit d’un coup, d’un jet de pierre ou d’un acte sexuel contraint». Que ce soit par affaiblissement de sens (au niveau de la sémantique de la langue) ou par l’effet de l’euphémisme (au niveau du discours qui fait intervenir l’intention d’un locuteur), le sens initial (qui inclut des connotations violentes sexuelles) était utilisé pour adoucir le sens technique (‘viol’), dans la mesure d’un sens acceptable au sein d’une situation de communication ‘normale’.

⁷ *DELL* (*s.n. vis*) évoque que le sens premier de *vis* est «force (en action, ce qui explique le genre “animé” du mot), en particulier force exercée contre quelqu’un, *vim afferre alicui* etc., d’où “violence” (sens ancien) et même “viol”». F. BOTTA, *Per vim inferre. Studi su stuprum violento e raptus nel diritto romano e bizantino*, Cagliari 2004, p. 21 précise que cette catégorie ne jouissait pas d’une autonomie conceptuelle en droit romain classique, en ce sens qu’elle n’a pas été définie par les juristes classiques. Cfr. R. LAMBERTINI, *Stuprum violento e ratto*, in *Index*: 36, 2008, pp. 505-520. Qu’il existe une confusion aussi parmi les modernes concernant le statut technique des ‘violences de nature sexuelle’ et du ‘viol’ dans le monde romain peut être montré par la façon dont la critique résume le problème. Voir par exemple N. NGUYEN, *Roman Rape: An Overview of Roman Rape Laws from the Republican Period to Justinian’s Reign*, in *Michigan Journal of Gender & Law* 13, 1, 2006, pp. 75-112: p. 76: «Thus while charges of seduction, attempted seduction, adultery, abduction, or ravishment all covered rape, there was no legal charge consisting solely of rape itself».

⁸ Cfr. Ov. *Ars* 1, 673–674: *vim licet appelles: grata est vis ista puellis; / quod invat, invitae saepe dedisse volunt*. G. RIZZELLI, *La violenza sessuale su donne nell’esperienza di Roma antica. Note per una storia degli stereotipi*, in E. HÖBENRICH, V. KÜHNE, F. LAMBERTI (éds.), *El Cisne II. Violencia, proceso y discurso sobre género*, Lecce 2012, pp. 295-377; —, *In has servandae integritatis custodias nulla libido inrumpet* (*Sen. Contr.* 2.7.3). *Donne, passioni, violenza*, in F. BOTTA, F. LUCREZI, G. RIZZELLI (éds.), *Violenza sessuale e società antiche. Profili storico giuridici*, Lecce 2016³, pp. 159-223 offre une analyse approfondie des préjugés sur lesquels repose l’idée qu’une femme provoque et est responsable de son viol. Cfr. G. BRESCIA, *Helen and Paris pupils of the praeceptor amoris* (*Ovid, her. 16-17*), in *Immaginata Lucernis* 41, 2019, pp. 41-51.

⁹ L. BODIQUO, M. BRIAND, *Rapt, viol et mariage dans l’Antiquité gréco-romaine: l’exemple de Déméter et Koré*, in *Dialogue* 208, 2015, pp. 17-32.

¹⁰ Pour l’importance de l’approche émique dans la démarche de l’historien de l’Antiquité sur les thématiques des violences de nature sexuelle, voir BOEHRINGER, *Les violences*, (en ligne).

Ce que je me propose de faire, c'est d'examiner l'évolution des emplois du mot *raptus* dans les déclamations latines (I^{er}-III^e siècles)¹¹, à une époque où le concept *raptus* constituait une pratique illicite (= non conforme aux normes juridico-morales), mais non encore explicitement illégale (= non formellement établie et réprimée par une loi spécifiquement conçue à cet égard)¹². Dotées d'un sens *pratique* pour une car-

¹¹ Nous possédons quatre recueils de déclamations (juridiques) latines. Rédigées probablement au début du règne de Caligula et destinées à ses fils qui voulaient se former à la rhétorique, les *Controversiae* de Sénèque le Père sont une anthologie d'extraits déclamatoires prononcés par des orateurs et déclamateurs connus de l'auteur durant la période qui s'étend des guerres civiles à la victoire d'Auguste. Voir E. BERTI, *Scholasticorum studia. Seneca il Vecchio e la cultura retorica e letteraria della prima età imperiale*, Pisa 2007; F. CITTI, B. SANTORELLI, A. STRAMAGLIA, (éds.), *Håkanson, Lennart. Unveröffentlichte Schriften. Kommentar zu Seneca Maior, "Controversiae"*, Buch I. Berlin-Boston-New York 2016; M.T. DINTER, Ch. GUÉRIN, M. MARTINHO DOS SANTOS (éds.), *Reading Roman Declamation: Seneca the Elder*, Oxford 2020. Publié peut-être à titre posthume sous forme de manuel didactique ou de manuel de performance *ex tempore*, le recueil de *declamationes minores* est, selon M. WINTERBOTTOM, *The Minor Declamations Ascribed to Quintilian*, Berlin-Boston-New York 1984, p. XIII, le *Nachlass* d'un étudiant de Quintilien, sinon de Quintilien lui-même. Pour des études spécialisées sur ces textes, voir A. CASAMENTO, D. VAN MAL-MAEDER, L. PASETTI (éds.), *Le Declamazioni minori dello Pseudo-Quintiliano: Discorsi immaginari tra letteratura e diritto*, Berlin-Boston-New York 2016; DINTER, GUÉRIN, MARTINHO DOS SANTOS (éds.), *Reading Roman Declamation. The Declamations Ascribed to Quintilian*, Berlin-Boston-New York 2016. Les *Excerpta* qui nous sont parvenus de Calpurnius Flaccus, et dont la datation pourrait être postérieure aux I^{er}-II^e siècles (A. BALBO, *Ri-leggere un retore. Riflessioni lessicali su Calpurnio Flacco*, in R. POIGNAULT, C. SCHNEIDER (dir.), *Fabrique de la déclamation antique (Controverses et Suasoirs)*, Lyon 2016, pp. 49-65), offrent un riche répertoire de *sententiae*, similaire à celui de Sénèque le Père. Voir DINTER, GUÉRIN, MARTINHO DOS SANTOS (éds.), *Reading Roman Declamation. Calpurnius Flaccus*, Berlin-Boston-New York 2017. Les *Declamationes Maiores* que l'on attribue faussement à Quintilien, et dont je ne vais pas m'occuper ici, prennent la forme de discours-modèles, autonomes et complets, que différents auteurs, sans doute postérieurs à Quintilien, ont rédigés à des fins pédagogiques entre le début du II^e siècle et le milieu du III^e siècle, ou peu après. Sur ces textes, voir A. LOVATO, A. STRAMAGLIA, G. TRAINA (éds.), *Le Declamazioni maggiori pseudo-quintilianee nella Roma imperiale*, Berlin-Boston 2021 et l'introduction de l'édition Loeb réalisée par les soins de STRAMAGLIA, SANTORELLI, WINTERBOTTOM (éds.), *[Quintilian]. The Major Declamations*, t. I, Cambridge-MA-London 2021. Une synthèse sur l'univers des déclamations latines et sur leur rapport avec Quintilien est offerte par B. BREIJ, *Quintilian and Declamation*, in M. VAN DER POEL, M. EDWARDS, J.J. MURPHY (éds.), *The Oxford Handbook of Quintilian*, Oxford 2021, pp. 236-259. Le topos déclamatoire du *raptus* a été étudié du point de vue de sa fonction pédagogique par Z.M. PACKMAN, *Rape and Consequences in the Latin Declamations*, in *Scholias* 8, 1999, pp. 17-36; R. KASTER, *Controlling Reason: Declamation in Rhetorical Education at Rome*, in Y. LEE TOO (éd.), *Education in Greek and Roman Antiquity*, Leiden-Boston 2001, pp. 317-337.

¹² Il semble que pendant les deux premiers siècles de l'Empire, le *raptus* était assimilé d'un point de vue conceptuel et répressif aux délits sexuels réprimés par la loi *Julia de adulteriis coercendis*; qu'il ne relève pas du droit sur le plan formel avant le début du III^e siècle, lorsque le juriste Marcien (14 inst. au D. 48, 6, 5, 2) le normalisa comme crime violent (*crimen vis*); et qu'il n'est pas pénalisé comme crime autonome avant le début du IV^e siècle, lorsque l'empereur Constantin promulgua la loi *De raptu virginum vel viduarum* (C. Th. 9, 24, 1 pr.-5). La question de l'introduction du *raptus* dans la procédure pour *stuprum/adulterium*, puis de son assimilation dans la procédure pour violence (*vis*), est très discutée par les romanistes, car les problèmes que soulève l'exégèse du texte de Marcien sont nombreux, voire insolubles. Même s'il est difficile d'évaluer avec certitude, en l'état actuel des sources, les étapes du parcours juridique qu'a suivi le *raptus* vers sa criminalisation, BOTTA, *Per vim*, pp. 81-95 a reconstitué la typologie juridique du *crimen raptus* à travers une analyse exhaustive et critique de l'ensemble des interprétations juridiques proposées à ce sujet. Voir aussi F. BOTTA, *Stuprum per vim illatum, iniuria in corpus, raptus. Profili dogmatici del reati di violenza carnale nelle fonti giuridiche fra terzo e nono secolo D.C.*, in *Ius antiquum* 2, 10, 2002, pp. 129-156; BOTTA, *Stuprum per vim illatum. Violenza e crimini sessuali nelle fonti giuridiche dall'età classica a Giustiniano*, in BOTTA, F. LUCREZI, G. RIZZELLI (éds.), *Violenza sessuale e società antiche. Profili storico giuridici*, Lecce 2016³, pp. 87-157.

rière réussie dans la vie politique et judiciaire romaine¹³, les déclamations juridiques (*controversiae*) étudiées problématiquement de façon exemplaire les emplois euphémiques du mot *raptus*. Elles peuvent ainsi acquérir un intérêt majeur pour l'histoire conceptuelle du 'viol' dans le monde romain de même que pour les rapports entre déclamations et droit¹⁴: celui d'apporter un nouvel éclairage sur les enjeux rhétoriques, juridiques et idéologiques d'une problématique bien connue¹⁵ – les contraintes sexuelles –¹⁶, en interrogeant la part de violence dans l'acte et les modalités de son explicitation. En définitive, la démarche adoptée devrait permettre de montrer que la traduction plus ou moins stéréotypée du mot *raptus* par «rapt» se révèle le plus souvent inexacte¹⁷: elle présente l'inconvénient d'associer des notions proches dans l'ima-

¹³ BERTI, *Scholasticorum studia*, p. 221 souligne que la *declamandi exercitatio* (Sen. Rhet. Contr. 2 pr. 3-4) était considérée comme une sorte d'étape obligatoire dans la formation de toute l'élite culturelle romaine. Sur le sens pratique des déclamations, voir S. F. BONNER, *Education in ancient Rome: from the elder Cato to the younger Pliny*, London 1977, pp. 288-327. Sur la socialisation, par l'éducation rhétorique, de l'élite romaine, voir J.-M. DAVID, *Les jeux de la norme dans les déclamations, à la fin de la République et au début de l'Empire*, in T. ITGENSHORST, Ph. LE DOZE (éds.), *La norme sous la République et le Haut-Empire romains. Élaboration, diffusion et contournements*, Bordeaux 2017, pp. 141-152.

¹⁴ Ps.-Q. *dm* 338, 5: *quia scholastica controversia complectitur quidquid in foro fieri potest*. F. LANFRANCHI, *Il diritto nei retori romani. Contributo alla storia dello sviluppo del diritto romano*, Milano 1938 et S.F. BONNER, *Roman Declamation in the Late Republic and Early Empire*, Liverpool 1969 sont le bon point de départ. Pour un cadre de recherche heuristique, voir M. LENTANO, *Retorica e diritto. Per una lettura giuridica della declamazione latina*, Lecce 2014, avec G. RIZZELLI, *Declamazione e diritto*, in LENTANO (éd.), *La declamazione latina. Prospettive a confronto sulla retorica di scuola a Roma antica*, Liguori Editore 2015, pp. 211-270; RIZZELLI, *Fra giurisprudenza e retorica scolastica. Note sul ius a Sofistopoli*, in *Iura & Legal Systems* 6, 4, 2019, pp. 102-114.

¹⁵ Au sein d'une immense bibliographie, voir notamment M. BEARD, *The erotics of rape: Livy, Ovid and the Sabine Women*, in P. SETÄLÄ, L. SAVUNEN (éds.), *Female Networks and the Public Sphere in Roman Society*, Rome 1999, pp. 1-10; S. WITZKE, *Violence against Women in Ancient Rome: Ideology versus Reality*, in W. RIESS, G. FAGAN (éds.), *The Topography of Violence in the Greco-Roman World*, Ann Arbor 2016, pp. 248-274.

¹⁶ C. BAROIN, *Violences sexuelles et atteinte au corps dans le monde romain*, in Fr. CHAUVAUD, L. BODIQU, M. SORIA, L. GAUSSOT, M.-J. GRIHOM (éds.), *Le corps en lambeaux. Violences sexuelles et sexuées faites aux femmes*, Rennes 2016, pp. 177-189 (<https://books.openedition.org/pur/45417>) rappelle que les actes de violences de nature sexuelle ne sont pas «nécessairement sexués» dans le monde romain: «ils portent atteinte à des femmes comme à des hommes». C'est pourquoi il convient de toujours prêter attention aux différences de statut social, d'âge et de sexe «pour se demander quels sont les effets» des violences de nature sexuelle «sur le corps et sur le statut de la personne qui l'a subie».

¹⁷ Cfr. D. GRODZYSKI, *Ravies et coupables. Un essai d'interprétation de la loi IX,24,1 du Code Théodosien*, in *MEFR* 96, 2, 1984, pp. 697-726 («rapt»); L. DESANTI, *Costantino, il ratto e il matrimonio riparatore*, in *SDHI* 52, 1986, pp. 195-217 («ratto»); J. EVANS-GRUBBS, *Abduction Marriage in Antiquity: A Law of Constantine (C.Th. IX. 24. 1) and Its Social Context*, in *JRS* 79, 1989, pp. 59-83 («abduction»); E. MIGLIARO, *Luoghi retorici e realtà sociale nell'opera di Seneca in Athenaeum* 67, 1989, pp. 525-549 («rapimento per stuprum»); V.I. LANGER, *Dokument juristischer Argumentationstechnik, Fenster in die Gesellschaft ihrer Zeit und Quelle des Rechts?*, Frankfurt am Main 2007, p. 65 («Frauenraub»); T. WYCISK, *Quidquid in foro fieri potest — Studien zum römischen Recht bei Quintilian*, Berlin 2008, p. 269 («die Entführung einer Frau oder eines Mädchens mit dem Zweck der Heirat oder einem beabsichtigten stuprum»). Le problème des mots pour dire les violences de nature sexuelle en latin est relevé aussi par BAROIN, *Violences sexuelles*: «la proximité des lexiques français et latin risque de masquer abusivement les différences entre ce que nous entendons aujourd'hui par viol et ce qui pouvait constituer, aux yeux des Romains, des violences touchant à la fois à l'intégrité du corps et à l'honorabilité de la personne, c'est-à-dire à la *pudicitia* – car c'est bien de cela qu'il s'agit, et pas seulement d'intégrité sexuelle». L'idée de l'intégrité sexuelle des femmes de statut honorable (nubiles ou mariées) est incluse dans le mot *pudicitia* qui pourrait correspondre à ce qu'on appelle aujourd'hui 'pudeur, honneur sexuel' (cfr. J.-Fr. THOMAS, *Pudicitia, impudicitia, impudentia dans leurs relations avec pudor: étude sémantique*, *REL* 5, 2005, pp. 53-73). La vertu de la *pudicitia* était protégée par un édit prétorien datant probablement du II^e siècle avant notre ère,

ginaire des Romains ('enlever', 'agresser', 'deshonorer sexuellement'), mais qui s'appliquent à des actes distincts (*abducere, rapere, stuprare*)¹⁸, sans tenir compte du fait que (i) le concept *raptus* recoupe le même champ sémantique que ce qu'on qualifie communément de nos jours de 'viol', et que (ii) le mot *raptus*, cet euphémisme employé en vertu de conventions pragmatiques pour occulter le sens de violence¹⁹, est devenu associé au 'viol' (au sens qu'il fallait normalement entendre au second degré) à un tel point qu'il semble avoir fini par subir une spécialisation sémantique²⁰.

qui érigeait en infraction – celle d'*iniuria* – l'outrage à la pudeur (*adtemptata pudicitia*). Voir D. DE LAPUERTA MONTOYA, *Estudio sobre el 'edictum de adtemptata pudicitia'*, Valencia 1999. Que le *stuprum* et la *pudicitia* s'annulent mutuellement peut être montré par le fait que Labérius, un auteur républicain des mimes, a forgé le terme *depudicare* ('enlever la *pudicitia* d'une personne'), qu'Aulu-Gelle (16.7.2) a glosé en *stuprare*.

¹⁸ En commentant la loi déclamatoire sur le viol, LANGER, *Dokument juristischer*, p. 309 observe que malgré le fait que le mot *raptus* exprime le vol (Raub) d'une femme, et plus spécifiquement celui d'une vierge, il ne signifie pas le 'viol' (Vergewaltigung) qui est rendu par le mot *stuprum*. Elle poursuit en disant que, puisque l'acte sexuel, quel qu'il soit, était de toute façon supposé lors d'un vol, il n'était pas important d'un point de vue social de savoir ce qui s'était réellement passé, ce qui rend caduque la distinction conceptuelle entre vol (Raub), viol (Vergewaltigung) et séduction (Verführung). Dans un esprit similaire, S. KNOCH, *Die lateinische Deklamation*, Hildesheim-Zürich-New York 2021, p. 65 note que la possibilité pour le mot *raptus* de ne pas signifier le 'viol', mais le 'vol (de femmes)', est futile dans la mesure où, dans la vie réelle comme dans les déclamations, il n'avait pas d'importance de savoir si une femme enlevée avait effectivement été violée, puisque le seul fait que le vol ait offert l'occasion d'avoir des rapports sexuels forcés suffisait à compromettre complètement son statut social. De telles simplifications mettent de côté des pratiques linguistiques et juridiques auxquelles les historiens et les romanistes qui se sont occupés du problème de violences ont accordé un poids considérable. D.C. MOSES, *Livy's Lucretia and the Validity of Coerced Consent in Roman Law*, in A.E. LAIOU (éd.), *Consent and Coercion to Sex and Marriage in Ancient and Medieval Societies*, Washington D. C. 1993, pp. 39-81: p. 46 note que le mot *stuprum* semble avoir fait référence à un rapport sexuel dans lequel une personne était abusée pour assouvir le désir d'autrui et que ce qui constituait le fait d'abuser' ou le 'désir' dépendait probablement du statut des personnes concernées. ADAMS, *The Latin*, p. 201 observe que le mot *stuprum* n'était forcément pas utilisé pour une violation perpétrée contre le gré de la victime, mais que dans la tradition historiographique de la fin de la République, il pouvait obtenir des connotations violentes et signifier, par métonymie, le 'viol'. Le mot brouille ainsi les limites entre le consensuel et le non-consensuel. L'ambiguïté du *stuprum* persiste au cours des II^e et III^e siècles: RIZZELLI, *Lex Iulia de adulteriis. Studi sulla disciplina di adulterium, lenocinium, stuprum*, Lecce 1997, p. 202 rappelle que le mot est alors employé par les juristes pour identifier des types d'unions sexuelles illicites, autres que l'adultère, qui n'avaient pas de nom spécifique, comme par exemple le *stuprum* avec une vierge (*in virginem*) ou une veuve (*in viduam*), celui avec un homme (*cum masculo*), l'inceste (*incestum*), et même le *stuprum* violent. Ces emplois, techniques ou pas, ne prouvent pas que le mot *stuprum* incluait originellement l'élément violent; au contraire, il semble qu'il était plutôt caractérisé par des connotations moralement négatives, relatives à la violation de la *pudicitia* des personnes libres et honorables (voir C.A. WILLIAMS, *Roman Homosexuality*, Oxford 2010 [1999], pp. 103-136) et que ses exploitations contextuelles faisaient intervenir l'élément violent.

¹⁹ ADAMS, *The Latin*, p. 170 précise que la métonymie se traduit généralement par un rétrécissement sémantique: le terme générique se réduit à l'un des actes dans lesquels sa qualité générale peut se manifester. Si le sens spécialisé l'emporte sur le sens général, le désir d'euphémisation motive un changement sémantique, comme ce fut le cas pour *stuprum*. Mais les transferts métonymiques sont souvent adoptés *ad hoc* (un mot peut recevoir un sens spécialisé dans un contexte particulier, sans perdre son sens général) et reflètent souvent l'attitude du locuteur à l'égard de l'acte sexuel en question.

²⁰ Un indice de la conversion du 'viol' en sens dominant pourrait être fourni par le *Commentum Terenti* attribué à Donat, commentateur au milieu du IV^e siècle. En commentaire au v. 356 des *Adelphes* de Térence, dit le grammairien: VNA FVISSE IN RAPTIONE CVM AESCHINO οἰκovoμία, in qua ostenditur, quantum commouebitur Demea ipsa re comperta, cum ex parua rei suspicione tantum se afficiat. raptio autem ad personam refertur, rapina ad rem, raptus ad stuprum, si proprie uolumus loqui (Wessner 1902, trad. Bureau & Nicolas: «VNA FVISSE IN RAPTIONE

SÉNÈQUE LE PÈRE²¹

Avec Sénèque le Père (début du I^{er} siècle), on se situe dans un cadre fluctuant quant à l'usage du mot *raptus* face à la concurrence que lui fait le *stuprum* (rapport sexuel illicite)²². Pour dire une agression sexuelle, sont ici alternés les verbes *stuprare* ('attenter à l'honneur, déshonorer, faire violence', *Le Grand Gaffiot*), *vitiare* ('altérer, corrompre, violer', *DELL*), *contaminare* ('souiller par contact, contaminer, salir', *DELL*), rare, mais classique, et *rapere* ('enlever, violer'). *Rapere* suggère que l'agression a été accomplie contre le gré de la victime, ce qui n'est pas forcément le cas de *stuprare*²³. Épousant la forme du contexte, le mot *stuprum* est employé dans un sens large et sans toujours évoquer la *vis*²⁴. Le mot *raptus* est moins souvent employé comme substantif pour sous-entendre un 'viol'²⁵; on rencontre plutôt le verbe *rapere* ou les participes passés au masculin et au

CVM AESCHINO préparation (οἰκονομία), par laquelle on montre quelle pourra être l'émotion de Déméa quand il aura une connaissance pleine et entière de l'affaire, dans la mesure où à partir d'un mince soupçon il en vient à être à ce point affecté. *Raptio* (rapt) se rapporte à une personne, *rapina* (larcin) à une chose, *raptus* (viol) à l'acte de déshonorer, si nous voulons nous exprimer proprement). Br. BUREAU, Ch. NICOLAS, *Commentaire d'Aelius Donat aux Adelphe de Terece*, Lyon 2011 (<http://hyperdonat.huma-num.fr/editions/html/DonAde.html>), n. 480 observent que Donat fait ici preuve d'une «très bonne méthode lexicologique», en distinguant les mots *raptio*, *rapina*, *raptus* dans deux séries de sens (*raptio*, *rapina* au propre; *raptus* au figuré) ou selon leur complément du nom (*raptio* vs *rapina* // personne vs chose). Il semble qu'on se situe dans un stade de la langue latine, où le mot *raptus* inclut le *stuprum* (qui a acquis le sens spécialisé de 'faire violence'), et présente un caractère performatif parce qu'il est défini comme 'acte de'. Il n'est pas sans intérêt de rappeler que l'interprétation de Donat est avancée à une époque contemporaine de celle qui a vu la pénalisation du *crimen raptus* par l'empereur Constantin (*C. Tb.* 9, 24, 1 *pr.*-5). Malgré les difficultés que l'on rencontre pour déchiffrer les remaniements de ce qui nous a été transmis sous le titre *Aeli Donati grammatici commentum Terenti*, il me semble plausible que le grammairien se montre ici sensible à transmettre le sens normalisé pour le *raptus* par la loi de Constantin. Cf. Serv. *Ad Aen.* 8, 635, 2-4: RAPTAS SINE MORE SABINAS raptas spectaculo sine ullo exemplo, aut sine ullo bono more: vel 'raptas' stupratas, id est per vim.

²¹ Les textes des *Contr.* de Sénèque le Père sont tirés de M. WINTERBOTTOM, *Seneca the Elder. Declamations, vol. I-II*, Loeb Classical Library 463-464, Cambridge-MA 1974.

²² Selon Festus (418, 8-18), dont les citations sont tirées de textes remontant au III^e siècle avant notre ère, le sens initial du mot *stuprum* était le 'déshonneur' (*turpitudō*). Spécialisé chez Plaute en 'déshonneur sexuel', il signifie par métonymie l'adultère, le 'viol' (*DELL*). Le mot désigne de façon générale toute forme d'immoralité sexuelle ajoutant une souillure (*pollutio*) à l'opprobre social qui frappe la victime. Le concept sous-jacent couvre ainsi un large éventail de comportements sexuels qui vont à l'encontre des normes sociales et de la loi. Dans ce sens, J.F. GARDNER, *Women in Roman Law and Society*, London 1986, p. 121; RIZZELLI, *Lex Iulia*, pp. 176-177. Dans son acception la plus stricte ('rapport sexuel illicite avec une personne libre de statut honorable'), il peut être décrit comme représentant un acte sexuel déshonorant, même lorsqu'il implique des partenaires acceptables, tels des esclaves ou des prostituées. Ainsi, WILLIAMS, *Roman Homosexuality*, p. 105.

²³ ADAMS, *The Latin*, p. 175; 201. Pour le contenu et l'interprétation du *stuprum* dans les sources juridiques, voir G. RIZZELLI, *Stuprum e adulterium nella cultura augustea e la lex Iulia de adulteriis* (Pap. 1 *adult.* D. 48, 5, 6, 1 e Mod. 9 *dijf.* D. 50, 16, 101 *pr.*), in *Bullettino dell'Istituto di Diritto romano "Vittorio Scialoja"* 29, 1987, pp. 355-388. Dans le cadre de la présente étude, le terme 'victime' ne traduit aucun mot latin, mais signifie simplement la personne qui subit un préjudice.

²⁴ 'Rapport sexuel illicite': Sen. Rhet. *Contr.* 1, 2, 7; 1, 2, 12; 1, 2, 13; 1, 3, 2; 2, 7, 5; 2, 7, 6; 6, 8; 10, 4, 11; 'avances sexuelles': 2, 7 *argumentum*; 'passion illicite': 1, 2, 8; 1, 3, 1; 2, 3, 4; 'déshonneur/outrage': 2, 5, 1; 7, 8, 6; 8, 6; 9, 1, 6; 'viol': 1, 5, 1; 3, 8, *argumentum*, 7, 6, 9; 7, 6, 13; 7, 8, 6.

²⁵ Sen. Rhet. *Contr.* 7, 6, 9: *Felicitissimae videbuntur quibus contigerat raptus tyrannicus*; 7, 6, 11: *Nunc in domo nostra matrimonium est cuius me puderet etiamsi raptus esset*; 7, 8, 2: *Periculosus est negare raptum quam commisisse?*; 7.8.10.

féminin (*raptus, rapta*), employés de façon à adoucir le concept *raptus*, dont le sens peut être rendu explicite par des mots qui désignent une corruption sexuelle (*stuprare, vitiare*). C'est donc dans une perspective onomasiologique ('un mot pour un autre') et sous la pression de telles notions satellites que l'idée de la *vis* implicite à *rapere*, est contextuellement activée²⁶. La *Contr.* 7, 6 *Demens qui servo filiam iunxit* (Le père fou qui a donné sa fille en mariage avec un esclave) offre une bonne illustration de ce point:

Tyrannus permisit servis dominis interemptis dominas suas rapere. Profugerunt principes civitatis; inter eos qui filium et filiam habebat profectus est peregre. Cum omnes servi dominas suas vitiasent, servos eius virginem servavit. Occiso tyranno reversi sunt principes; in crucem servos sustulerunt; ille manu misit et filiam conlocavit. Accusatur a filio dementiae.

Un tyran permet aux esclaves de tuer leurs maîtres et de violer leurs maîtresses. Les chefs de la communauté s'enfuirent; parmi eux, celui qui avait un fils et une fille, partit à l'étranger. Alors que tous les esclaves faisaient violence à leurs maîtresses, l'esclave de cet homme-là préserva l'honneur de la vierge. Quand le tyran eut été tué, les chefs revinrent et mirent leurs esclaves en croix; mais cet homme affranchit son esclave et donna sa fille en mariage avec lui. Il est accusé par son fils de folie. (trad. Bornecque 1932, avec modifications)

Le verbe *rapere* dénote l'acte de 'ravier', d' 'emporter violemment ou vivement' au sens physique et moral (*DELL*). Il est difficile de décider si le verbe est à prendre comme une figure: le sens premier est parfaitement cohérent avec le contexte dans lequel il s'inscrit. Néanmoins, le rapprochement de *rapere* avec *vitiare* pourrait constituer un indice, pour le récepteur du discours, que le locuteur entend activer l'élément violent qui sous-tend un acte d'agression accompli non seulement pour 'emmener en captivité', mais aussi pour avoir (sous-entendu: imposer) un rapport sexuel (*coemdi causa*)²⁷. Ce sens implicite est confirmé et amplifié par un mouvement inverse: l'expression *virginem servare* promet dans un sens positif l'idée de la préservation de l'honneur sexuel de la *virgo*²⁸. Ces emplois montrent qu'un membre de l'élite romaine aurait dit *raptus*/'enlèvement', mais aurait tacitement compris *raptus*/'viol', sur la base de l'observation du contexte et de l'existence des marqueurs qui auraient permis d'explicitier l'élément violent.

D'autres emplois euphémiques du mot *raptus* sont également repérables dans la *Contr.* 5.6 *Raptus in veste muliebri* (L'homme violé déguisé en femme). Cette déclama-

²⁶ Dans une perspective différente, mais qui vient à l'appui de mon hypothèse, S. QUERZOLI, *La puella rapta: paradigmi retorici e apprendimento del diritto nelle Istituzioni di Elio Marciano, Annali Online Lettere - Ferrara* 1, 2, 2011, pp. 153-169: p. 162 soutient que déjà à l'époque augustéenne, les sources déclamatoires montrent une conscience que le *stuprum* fut différent du *raptus* selon que la *rapta* était ou non *vitiata*.

²⁷ Cfr. Sen. Rhet. *Contr.* 7, 6, 4: *Virginitatem, quam sub tyranno servaverat, perdidit sub patre. Dic, furcifer: cui sororem meam virginem servasti? Dic, si placeat: "mibi." Non vitiauit, inquit, cum liceret illi;* 7, 6, 5: *Melioris condicionis sunt vitiatæ quam virgo: illis tamen mutare nuptias contigit;* 7, 6, 9: *Felicissimæ videbuntur quibus contigerat raptus tyrannicus. Ita sine dubio beneficium dedit, quod custodit dominam a stupro, se a cruce;* 7, 6, 13: *Factum quale est? dominam non stupravit. [...] Et tyrannus permisit dominas rapere, non coegit;* 7, 8, 5: *Surge, adulescens, dic: «rapui, vitiaui».*

²⁸ Il serait peut-être préférable de traduire le mot *virgo* par 'vierge' – le sens premier évoqué par *DELL* –, pour souligner que la perte de la virginité est 'juridiquement' pertinente pour les déclamations portant sur le *raptus*. Sur les exigences juridiques pour la création d'un mariage légitime, telles que le jeune âge et la maturité physique, voir *D.* 23, 2, 4 (Pompon. 3 ad sab.); 24, 1, 65 (Lab. 6 post. a Iav. epit.); 36, 2, 30 (Lab. 3 post. a Iav. epit.).

tion présente un intérêt particulier, car elle fait mention de la procédure pour violence (*de vi*) pour punir un viol collectif²⁹:

Impudicus contione prohibeatur. Adulescens speciosus sponsionem fecit muliebri veste se exiturum in publicum. Processit, raptus est ab adolescentibus decem. Accusavit illos de vi et damnavit. Contione prohibitus a magistratu reum facit magistratum iniuriarum.

Qu'il soit interdit à un débauché de parler à l'assemblée. Un jeune homme de bel aspect fit le pari de paraître en public sous des vêtements de femme. Il se promena ainsi <vêtu> et fut violé par dix jeunes hommes. Il les accusa selon la procédure pour violence et obtint leur condamnation. Exclu de l'assemblée par le magistrat, il l'accuse pour outrage. (trad. Bornecque 1932, avec modifications)

Il faut d'abord distinguer entre le procès fictif intenté contre le magistrat (*actio iniuriarum*) et le procès fictif intenté contre les auteurs du *raptus* (*actio de vi*). Que le jeune homme fut 'violé' (*raptus est*), et non seulement 'enlevé', est rendu explicite de façon contextuelle: il a porté une accusation pour violence (*accusavit de vi*). Il faut alors imaginer que lors du précédent procès l'avocat de l'accusateur ou l'accusateur lui-même ait employé un argumentaire visant à établir un rapprochement entre l'acte de *rapere* et les violences de nature sexuelle *subies*. Mais la partie qui assure la défense du magistrat dans le procès actuel, donne une version différente de l'infraction en mobilisant l'atténuation:

Muliebrem vestem sumpsit, capillos in feminae habitum composuit, oculos puellari lenocinio circumdedit, coloravit genas. Non creditis ? at qui non crederant, victi sunt sponsione. Et hoc de sponsione forsitan venerit, ut auderet impudicus contionari. Date illi vestem puellarem, date noctem: rapietur. Sic illum vestis sumpta decuit, ut videretur non tunc primum sumpsisse. Facta totius adulescentiae remitto, una nocte contentus sum: sic imitatus est puellam ut raptorem inveniret. Numquid cecidi? numquid carmen famosum composui aut, ut proprium genus iniuriae tuae dicam, numquid te rapui? Apud patres nostros, qui forensia stipendia auspicabantur, nefas putabatur brachium toga excserere. Quam longe ab his moribus aberant qui tam verecunde etiam virtute utebantur ! Constat hunc stupratum, cum damnati sint qui rapuerunt.

Il a mis des vêtements de femme; il a arrangé ses cheveux à la façon des femmes; il a fait passer dans ses yeux la parure de jeunes filles; il a fardé ses joues. Vous ne le croyez pas ? Pourtant, ceux qui ne l'avaient pas cru ont perdu leur pari. Et peut-être était-ce une des conditions du pari que ce débauché aurait l'audace de se présenter à l'assemblée. – Donnez-lui des vêtements de jeune fille, et la nuit: il sera violé. – Ce vêtement d'emprunt lui allait si bien qu'il semblait ne pas le porter pour la première fois. – Je laisse de côté toute sa vie de jeune homme; une seule nuit me suffit: il imita si bien la jeune fille qu'il trouva quelqu'un pour le violer. – Est-ce que j'ai frappé quelqu'un ? Est-ce que j'ai composé un poème diffamatoire, ou, pour citer précisément le type d'outrage qu'on t'a fait, est-ce que je t'ai violé ?

²⁹ Il semble que la répression des violences de nature sexuelle faites à des hommes libres ait été assurée par la *lex Scantinia*, puis probablement par une application extensive de la *lex Iulia de adulteriis coerendis*. Voir D. CLOUD, *A 'philologist' looks at the 'lex Scantinia'*, in *Iuris vincula. Studi in onore di Mario Talamana* 2, Naples 2001, pp. 201-225; N. JALET, *À propos de la lex Scantinia. Réflexions sur la répression des relations homosexuelles entre citoyens romains durant la République et sous l'Empire*, in *Revue belge de philologie et d'histoire* 94, 1, 2016, pp. 105-129.

– Du temps de nos ancêtres, pour ceux qui faisaient leurs premières armes au forum, on estimait monstrueux de sortir un bras de sa toge. Quelle différence entre ces mœurs et celles de ces hommes qui, dans leur vertu, montraient tant de réserve ! – Il est certain qu'il fut sexuellement déshonoré, puisque sont condamnés ceux qui l'ont violé. (trad. Bornecque 1932, avec modifications)

Le problème définitionnel peut se résumer en la phrase qui clôt le discours de l'avocat du magistrat: il est convenu que le jeune homme a été sexuellement déshonoré; ceux qui l'ont (enlevé et) violé ont été condamnés: *Constat hunc stupratum, cum damnati sint qui rapuerunt*³⁰. La nuance est subtile: il s'est fait sexuellement déshonorer (*stupratus*), parce qu'il a été violé (*raptus*). La distinction n'est pas vraiment une différence de degré, mais de qualité: si le participe *raptus* se rapporte à l'acte 'factuel', en sous-entendant les violences de nature sexuelle, le participe *stupratus* en précise la teneur morale. Cet emploi revêt une importance particulière dans la représentation de l'acte de *rapere*, si on considère que le participe *raptus* peut aussi retenir chez Sénèque le Père son sens initial d'homme enlevé de façon violente³¹.

Selon l'argument de la partie adverse, ce jeune homme, habillé et maquillé comme une femme, a adopté un comportement qui allait à l'encontre des normes, des usages et du caractère (*ab his moribus*) exigés depuis des générations (*apud patres nostros*): il a imité une femme de façon si persuasive qu'il a fini par trouver quelqu'un pour le violer. Le sens de la phrase *sic imitatus est puellam ut raptorem inveniret* est moins simple qu'il n'y paraît de prime abord, en fonction de la façon dont le récepteur du discours interprète le verbe *invenire*: le jeune homme a pu se trouver (au sens propre) ou s'inventer (au sens figuré) un *raptor*, c'est-à-dire un ravisseur (sens premier) qui se manifeste comme un 'violeur' dans ce contexte spécifique³², à condition qu'on accepte que les violences subies par le jeune homme ne constituent pas une forme d'outrage (*genus iniuriae*), comme le veut l'avocat du magistrat avec une certaine ironie (*numquid te rapui*) et sans tenir compte du verdict du procès précédent.

Que le mot *rapere* a ici les contours euphémisés est suggéré par le fait que le déclamateur fait intervenir un horizon intellectuel proche de l'édit *de ademptata pudicitia*. Au sens où O. Lenel l'a reconstitué³³, l'édit se lit comme suit:

Si quis matrifamilias aut praetextato praetextatae comitem abduxisse sive quis eum eamve adversus bonos mores appellasse adsectatusve esse dicetur.

Si quelqu'un a enlevé à une mère de famille, à un garçon ou à une fille son accompagnateur, ou si quelqu'un a sollicité ces personnes par des propos qui contreviennent aux bonnes mœurs, ou si quelqu'un les a poursuivis de leurs assiduités.

Sera passible d'une action pour outrage (*actio iniuriarum*) celui qui expose les catégories de personnes précitées au danger d'être prises pour des individus sans honneur

³⁰ WINTERBOTTOM, *Seneca the Elder* traduit *stupratum* par «violated» et *rapuerunt* par «raped».

³¹ Cfr. Sen. Rhet. *Contr.* 9, 5.

³² Il est à noter que le mot *raptor* est chargé de connotations relatives aux violences de nature sexuelle dès ses premières occurrences chez Plaute (*Men.* 65).

³³ O. LENEL, *Das Edictum perpetuum: Ein Versuch zu seiner Wiederherstellung: mit dem für die Savigny-stiftung ausgeschriebenem preise gekrönt*, Leipzig 1927³, p. 400. Cfr. Gai. 3, 220; D. 47, 10, 15, 15 (Ulp. 77 ad ed.).

(*impudici*), en portant atteinte à leur respectabilité sociale (*dignitas*) et à leur image publique (*existimatio*). Dans la *Contr.* 5.6, l'avocat du magistrat doit prouver que le jeune homme est indigne de parler au public; c'est pourquoi son discours joue sur les attentes genrées de la masculinité et de la féminité, l'honorabilité des catégories de personnes protégées par l'édit du préteur étant métonymiquement identifiée dans et par leur tenue³⁴. Inversement, il est dans l'intérêt de l'avocat du jeune homme de prouver que ce dernier n'a pas abandonné sa rigueur et son sérieux (*semper gravem, semper serium*); c'est pourquoi il prétend que l'acte de *rapere* fut le résultat d'un pari (*sponsio*), d'une plaisanterie ludique (*iocus*)³⁵ entre amis qui ne croyaient pas que le jeune homme serait capable de réussir en raison de son caractère traditionnellement réservé (*verecundia*)³⁶. Selon ce point de vue, le déguisement en femme visait à provoquer le rire, non un 'viol'. Il y a ici une atténuation de la gravité du 'viol', sinon une omission complète des violences subies: bien que l'acte de *rapere* ait été jugé comme violent dans le procès contre les *adulescentes*, sa définition change en fonction du point de vue adopté, des intérêts promus et du contexte que le mot épouse dans le procès actuel.

Il serait intéressant de se reporter à présent à la *Contr.* 7, 8 *Mutanda optio raptore convicto* (Le choix qui doit être modifié après la condamnation du violeur), qui suggère une répression de l'acte selon la procédure pour *stuprum*:

Rapta raptoris aut mortem aut indotatas nuptias optet. Rapta producta nuptias optavit. Qui dicebatur raptor negavit se rapuisse. Iudicio victus vult ducere; illa optionem repetit.

Qu'il soit permis à la fille violée de choisir la mort du violeur ou le mariage sans dot avec celui-ci. Présentée au tribunal, une fille violée opta pour le mariage. Le violeur présumé a nié l'avoir violée. Ayant perdu son procès, il veut la prendre comme épouse; elle réclame de nouveau son droit d'option. (trad. Bornecque 1932, avec modifications)

L'élément violent inscrit dans l'acte de *rapere* est ici rendu explicite par l'évocation de la loi fictive sur le viol (*lex raptarum*)³⁷. La question qui se pose est de savoir si la

³⁴ Tite-Live 34, 7, 2; Macr. *Sat.* 1, 6. Cfr. *D.* 34, 2, 23, 2. (Ulp. 44 ad Sab.).

³⁵ L'idée du jeu renvoie aux occasions festives où les Romains s'amusaient, par des blagues à caractère sexuel (*ioci*), à abandonner temporairement la sévérité (*severitas*) et la rigueur (*gravitas*) qu'ils devaient afficher en public. Cfr. Mart. 11, 15, 3. ADAMS, *The Latin*, pp. 161-162 rappelle que *iocari* et *iocus* peuvent renvoyer par euphémisme à des actes sexuels.

³⁶ Sen. Rhet. *Contr.* 7, 6.: *Constat semper gravem, semper serium fuisse [...] nota erat verecundia eius ut nemo iam sine sponsione crederet*. Sous-entendu: il pouvait contrôler ses désirs, ses émotions, ses passions. Pour la maîtrise de soi en relation avec la notion de *virilitas*, voir WILLIAMS, *Roman Homosexuality*, pp. 151-156. Le cas déclamatoire du *Miles Mariannus* soulève des points intéressants au sujet de la dégénérescence des mœurs antiques signalée par l'adaptation du *vir* au modèle féminin de *patientia* dans la sphère sexuelle. Sur cette déclamation, cfr. G. BRESCIA, *Il miles alla sbarra. [Quintiliano] «Declamazioni maggiori», III*, Bari 2004; C. SCHNEIDER, *[Quintilien] Le soldat de Marius (Grandes déclamations, 3)*, Cassino 2004. Sur cet argument, cfr. aussi D. FRIEDRICK, *Mapping Penetrability in Late Republican and Early Imperial Rome*, in Id., *The Roman Gaze. Vision, Power and the Body*, Baltimore-London 2002, pp. 236-264.

³⁷ Sur cette loi, voir BONNER, *Roman Declamation*, pp. 89-91. Cfr. F.J. CASINOS MORA, *Lex raptarum y matrimonio expiatorio*, in P.I. CARVAJAL, M. MIGLIETTA (éds.), *Estudios jurídicos en homenaje al Profesor Alejandro Guzmán Brito* vol. 1, Alessandria 2011, pp. 595-624.

rapta (appelée aussi *vitiata*)³⁸ peut répéter son choix lors du procès actuel³⁹, afin de punir son *raptor* pour l'outrage qui lui a fait en niant le 'viol' lors du procès précédent. Cette dynamique rend manifeste que le concept *raptus* avait deux finalités dans l'imaginaire des Romains: une finalité purement sexuelle (*libidinis causa*) et une finalité matrimoniale (*matrimonii causa*)⁴⁰. Le thème de la déclamation étant fondé sur une série d'euphémismes – *rapere* pour sous-entendre le 'viol', *ducere* pour un enlèvement fait contre le gré de la victime –, il est difficile de distinguer les contours des finalités précitées. C'est ce qui donne matière à réflexion pour développer les discours pour et contre le *raptor*.

En prenant la défense du violeur, Latron se demande s'il est plus dangereux de nier un 'viol' que de l'avoir commis: *Periculosius est negare raptum quam commisisse*?⁴¹ Cette interrogation rhétorique l'amène à mettre au même niveau, presque dans une relation causale, l'acte de *rapere* et celui de *ducere*⁴². Sa thèse principale est que le *raptor* a nié le 'viol' non pour éviter le mariage, mais pour revendiquer sa liberté d'épouser la fille dans des circonstances plus honorables⁴³. Celle-ci est soutenue par des arguments tirés de l'ignorance qu'éprouvait le *raptor* lorsqu'il commettait l'acte de *rapere*, par rapport à ce qu'il faisait⁴⁴. Il semble que le seul moyen pour acquitter le *raptor* dans une telle affaire est pour Latron de plaider pour son ignorance: «on sera moins indulgent» envers le *raptor*, dit-il, «si l'on sait qu'il a violé la jeune fille et qu'il a menti sciemment» (trad. Bornecque 1932)⁴⁵. En parlant en faveur de la fille violée, Publius Asprénas se prononce comme suit (7, 8, 6):

Nescio utro iudicio adversarius fuerit improbior. Priore id egit ne quam omnino poenam stupri penderet; hoc id agit ut ipse optet ex duobus a lege constitutis suppliciis utrum velit pendere; fatetur enim se inpune habere maluisse quam ducere uxorem, uxorem ducere malle quam mori. Antea legem vitiationis evertere conatus est, nunc transferre volt: advocatos rogat, iudices rogat, omnis potius quam vitiatam.

Je ne sais pas dans quel procès mon adversaire a été plus déloyal. Dans le premier, il voulait ne payer le rapport sexuel illicite d'aucune peine absolument; maintenant il veut la choisir lui-même entre les deux châtiments que fixe la loi;

³⁸ Sen. Rhet. Contr. 7, 8, 6: *Aderat raptori populus, nec quicquam magis suspectam faciebat vitiatæ causam quam lenitas optionis.*

³⁹ Sen. Rhet. Contr. 7, 8, 1: *Non oportet tibi amplius quam semel licere optare.*

⁴⁰ Cfr. Sen. Rhet. Contr. 7, 8, 1: *Occides iam non vitiatorem sed virum.* Pour le «mariage réparateur» issu d'un *raptus*, voir L. DESANTI, *Osservazioni sul matrimonio riparatore nelle fonti retoriche e nelle fonti giuridiche*, in *Atti del III Seminario romanistico gardesano*, Milano 1985, pp. 317-330; —, *Costantino, il ratto e il matrimonio riparatore*, in *SDHI* 52, 1986, pp. 195-217.

⁴¹ Cfr. Sen. Rhet. Contr. 7, 8, 3: *Minus est ergo quod vitiauit quam quod negavit?*

⁴² Cfr. Sen. Rhet. Contr. 7, 6, 11: *In ea condicione, iudices, sumus ut consolari debeamus sororem quod aut rapta non sit aut nupsit*; 7, 6, 13: *in aliis stuprum vocabatur, in hac matrimonium*; 7, 8, 4: *Sive adhuc non esset vitiatæ sive esset, visa digna matrimonio quæ hominem non posset occidere. Tibi consulebam, ne dicereris vitiatori nupta. Si per te licuisset, honestiorem maritum habuisses.*

⁴³ Sen. Rhet. Contr. 7, 8, 2: *Non refugiebat tamen puellæ nuptias; favebat tantum sibi, ut innocens duceret. Itaque nihil aliud petit quam libertatem ut honestius duceret.*

⁴⁴ Sen. Rhet. Contr. 7, 8, 2: *In hac perturbationem adolescens perductus erat ut ignoraret quid fecisset*; 7, 8, 10: *Color pro adolescente introductus est a Latrone talis ut diceret se ebrium fuisse et ignorare quid fecerit: hodie quoque magis credere de facto suo quam scire [...].*

⁴⁵ Sen. Rhet. Contr. 7, 8, 10: *minus, inquit, ignoscetur illi si scit se rapuisse et sciens mentitus est.*

il avoue en effet qu'il aurait mieux aimé s'en tirer sans punition que de prendre une épouse, mais qu'il aime mieux prendre une épouse que de mourir. La première fois il s'est efforcé de détruire l'effet de la loi sur le viol, aujourd'hui il veut retourner cette loi en sa faveur: amis, juges, il implore tout le monde plutôt que la fille violée. (trad. Bornecque 1932, avec modifications)

Si l'expression *poenam stupri* nous donne un aperçu de l'interprétation du mot *raptus*, que le *raptor* aurait proposé lors du premier procès, on peut penser qu'il s'est efforcé de faire passer le 'viol' pour un rapport sexuel illicite (*stuprum*), non violent⁴⁶. Cela expliquerait la contre-attaque de Publius Asprénas selon laquelle le *raptor* a tout fait pour détourner l'esprit de la loi sur le viol (*lex vitiationis*)⁴⁷. Cette hypothèse peut également être confirmée par la première *quaestio* qu'a soulevée Latron à cet égard: est-ce que le premier choix était légal ? – «Non», dit la *rapta*, car il n'était pas encore établi que le *raptor* présumé fut un *raptor* à proprement parler⁴⁸. Le mot oscille entre le sens de 'ravisseur' et celui de 'violeur' en fonction de l'interprétation de l'acte incriminé: s'il est rapproché du *stuprum* (point de vue du *raptor*), l'élément de violence qui est inscrit dans l'acte de *rapere* reste euphémisé; s'il est rapproché du 'viol' (point de vue de la *rapta*), le concept *raptus* devient manifeste. Voici le double discours que l'on pouvait tenir sur le sujet selon Passiénus: pour éviter le mariage avec la *rapta*, un *raptor* poussé par de mauvaises intentions (*malo animo*) pouvait nier le 'viol' [mais pas aussi le *stuprum*]⁴⁹. En déplaçant l'intérêt du discours vers l'intention criminelle du *raptor*, le déclamateur qui le défend détourne l'attention des juges de l'acte ('viol') à ses effets (mariage). Latron a utilisé la couleur (*color*) suivante à cet égard⁵⁰: si le *raptor* refusait d'avouer sa culpabilité, c'était non pour ne pas épouser la *rapta*, mais pour l'épouser de son plein gré – couleur qui non seulement supprime l'élément de violence, mais qui fait en plus croire aux juges que le débat est sur le mariage, non sur le concept *raptus*⁵¹.

LE PSEUDO-QUINTILIEN⁵²

Dans les *dm* du Pseudo-Quintilien (tournant des I^{er}-II^e siècles), les contextes où le mot *raptus* est juxtaposé à *stuprum*, et où l'on pourrait déceler des emplois euphémiques contextuellement activés qui inversent l'axiologie du concept *raptus* (allant donc du 'viol' à l'«enlèvement»), sont très peu nombreux⁵³. L'incertitude qui caractérise le concept

⁴⁶ Cfr. Sen. Rhet. Contr. 7, 8, 6: *Si iam tibi de stupro tuo liquet, est quaedam proxima innocentiae verecundia, praebere se legibus [...]*.

⁴⁷ Une *variatio* pour la *lex raptarum*.

⁴⁸ Sen. Rhet. Contr. 7, 8, 7: *an illa, interrogavit, optio iusta fuerit. Non fuit, inquit, iusta; non enim constabat te raptorem esse. Cfr. 7, 8, 10: si rapuit, indignum est puellam inultam esse; si non rapuit, non est indignum fieri illum maritum.*

⁴⁹ Sen. Rhet. Contr. 7, 8, 9: *an, si adulescens malo adversus puellam animo infitiatus est raptum, ut nuptias effugeret, dignus sit qui iterum fortunam subeat optionis recusatae.*

⁵⁰ Sur l'usage déclamatoire des *colores*, voir L. CALBOLI-MONTEFUSCO, *La funzione strategica dei colores nella pratica declamatoria*, in Ead. (éd.), *Papers on Rhetoric VIII*, Rome 2007, pp. 157-179.

⁵¹ Sen. Rhet. Contr. 7, 8, 10: *recusasse autem non ne duceret uxorem sed ut sua voluntate duceret; et indices non audisse sollicitos: faciles fuisse, quasi de nuptiis ageretur.*

⁵² Les textes des *dm* sont tirés de D.R. SHACKLETON-BAILEY, [Quintilian]. *The Lesser Declamations*, t. I-II, Loeb Classical Library 500-501, Cambridge-MA-London 2006. En l'absence d'édition française, les traductions sont personnelles.

⁵³ Ps.-Q. *dm* 382, 2: *Istud omnibus dici potest: illum sororis raptus accendit, hunc uxoris stuprum.*

raptus semble se restreindre, dans la mesure où le *stuprum* assume de façon plus stable le sens initial de ‘deshonneur’⁵⁴. Fait intéressant pour le cadre de l’école: le mot *raptus* est ici employé dans une perspective sémantico-pragmatique (‘un sens pour un autre’), non seulement de façon adoucie, mais surtout de façon toujours plus explicite par rapport au concept qu’il sous-tend. Plus spécifiquement, le mot semble être compris d’abord dans son sens technique (‘viol’) et pour problématiser ce sens, le Pseudo-Quintilien impose à la *vis* un traitement discursif particulier: celui qui superpose à l’euphémisme les stratégies du «faire entendre plus» dans une situation d’énonciation spécifique. La *dm* 301 *Rapta a divite pro ancilla* (La fille violée par le riche comme une esclave) offre une bonne illustration de cette attitude:

Pauper divitem invitavit ad cenam. Erat in ministerio puella pauperis. Interrogatus pauper a divite quanam esset, dixit ancillam. Discedens a cena dives eam rapuit. Educta ad magistratus puella ex lege raptarum nuptias optavit. Dives accusat pauperem circumscriptiois.

Un pauvre invita un riche à dîner. La fille du pauvre servait à table. Lorsque le riche lui demanda qui elle était, le pauvre répondit qu’elle était une esclave. En quittant le dîner, le riche viola la jeune fille. Après avoir été citée devant les magistrats, elle opta pour le mariage en vertu de la loi sur les femmes violées. Le riche accuse le pauvre de fraude.

N’ayant pas de personnel de maison, un pauvre utilise sa fille comme servante (*in ministerio*) lors d’un dîner avec son ami, le riche, à l’insu de ce dernier; à la fin du dîner, le riche commet un *raptus* contre la fille, en pensant qu’elle était une esclave (*ancilla*); la fille cite son *raptor* devant le tribunal et demande un mariage au titre de la *lex raptarum*; le procès pour *raptus* étant conclu, nous nous situons au sein d’un procès pour fraude, où le riche (désormais gendre) accuse son beau-père de *circumscriptio*⁵⁵. Dans son *sermo* (301, 1), le Maître donne le ton pour le développement du discours contre le *raptor*:

Etiamsi reus est hic pauper, non tamen mihi videtur aspere et concitate contra divitem acturus; non tantum accusator dives illi sed gener est, et nos non sumus iracundi: rapta nuptias optavit.

Bien que le pauvre soit mis sur le banc des accusés, il ne me semble pas qu’il s’opposera au riche avec amertume et véhémence; le riche n’est pas seulement son accusateur, mais aussi son gendre, et nous ne sommes pas fâchés: la fille violée a choisi le mariage.

Ces instructions pourraient être lues par les élèves comme un encouragement à mobiliser des stratégies d’implication. On notera volontiers les assertions négatives

⁵⁴ Ou encore, celui de ‘faveurs sexuelles’ et de ‘corruption sexuelle’. Cfr. Ps.-Q. *dm* 252, 24: *Quam sanctum istud sacerdotium fore putatis quod stupro debetur?*; 279 *argumentum*: *Dives pauperem, speciosi patrem, de stupro filii appellavit*; 279, 16: *Si hominem occidere facile est, tum feriri oportuit cum de stupro filii tui loquebatur, de tuarum id partium, tui animi, tuarum etiam virium fuit*; 279, 18: *Itane tu pater bonus es, qui caritate filii neglecta imitatus es pueri infirmitatem adversus eum qui de stupro filii tui te appellare ausus est, quem punire etiamsi tibi moriendum esset debuisti*; 363, 1: *Cum esset de stupro uxoris appellatus, admiratum tantam peregrini negotiatoris audaciam.*

⁵⁵ Selon le TLL, *circumscriptio* peut être synonyme à la fois de l’acte de tromper (*fraudatio*) et de son résultat: la mauvaise foi, la tromperie, la perfidie (*fraus*). L’idée de ‘ruse accomplie en vue de porter atteinte délibérément aux droits et intérêts d’autrui’ est inscrite dans le sémantisme du mot.

non tamen mihi videtur aspere et concitate contra divitem acturus et et nos non sumus iracundi, de même que l'assertion restrictive *non tantum accusator dives illi*, comme exemples de litote⁵⁶ laissant entendre que le pauvre doit adopter un style tempéré et conciliant: le riche n'est plus un *raptor*, mais un gendre puissant, un protecteur (*patronus*), que le père a cherché de son propre aveu⁵⁷. La stratégie du pauvre consistera à avouer son erreur (ne pas avoir révélé l'identité de sa fille), tout en insistant qu'il ne s'en est pas sorti indemne (sa fille a été violée)⁵⁸. Son discours contre le *raptor* sera le produit du contraste entre ce qui s'est 'factuellement' passé (le concept *raptus*) et ce que les acteurs du procès disent qu'il s'est passé de façon plus ou moins sous-informative. Qu'est-ce que cela implique pour l'interprétation du *raptus* ?

Pendant que la trame du discours se construit, il est intéressant de voir que la définition du concept *raptus* n'est pas débattue en tant que telle: l'acte de *rapere* étant considéré comme avéré, la question se pose dans le procès actuel à propos des intentions (301, 16: *animus suspectus est*) qui ont produit la fraude⁵⁹, et à travers ce filtre, le concept *raptus*⁶⁰. Les niveaux sur lesquels se situent les motivations de l'accusé et de l'accusateur – pourquoi le pauvre a commis une fraude selon le riche et pourquoi le riche a commis un *raptus* selon le pauvre – sont finement interconnectés: ils dépendent de l'interprétation que les parties opposées font de l'acte de *rapere*. C'est en remettant en cause le motif du *raptus*, et ce faisant, en exploitant divers procédés sémantiques (litote, ironie, métaphore) que le pauvre pourra reconstruire la représentation déplaisante du 'viol'. Les extraits suivants (301, 7-8; 301, 17-18) font ressortir clairement cette dynamique:

Non persuadeo tamen mihi ut crederit. Neque enim irritare tam delicatas eius cupiditates potuisset ancilla, nec fecit quod adversus hanc condicionem fieri fortasse potuisset: rapuit tamquam ingenuam. Ideoque cum educeretur ad magistratus, nihil [8] recusavit, nihil iuri nostro opposuit: nisi forte hoc quoque in causa erat, quod ducebatur securus; unde enim nobis

⁵⁶ KERBRAT-ORECCHIONI, *Rhétorique et pragmatique*, p. 67 définit la litote, proche de l'euphémisme, comme le «procédé d'atténuation par excellence», qui «se rencontre surtout dans les énoncés qui sont à quelque titre menaçants pour l'une ou l'autre des faces de son interlocuteur». Sur ce trope, voir H. LAUSBERG, *Handbook of Literary Rhetoric: A Foundation for Literary Study*, D.E. ORTON, R.D. ANDERSON (éds.), Leiden-Boston-Köln 1998, §§ 586-588.

⁵⁷ Cfr. Ps.-Q. *dm* 301, 3: *Atque id me fecisse ante omnia confiteor ut patronum haberet filia mea*. À noter que dans un premier niveau de lecture, il s'agit d'une référence à la protection sociale dont avait besoin une fille de condition basse, protection qu'un bon mariage pourrait garantir, mais dans un second niveau, le mot *patronus* présume le statut d'esclave, et donc une proie facile sur le plan sexuel.

⁵⁸ Cfr. Ps.-Q. *dm* 301, 2-3: *Si alio accusante dicerem causam, sciebam et expertus proxime eram esse nobis aequam etiam adversus divites libertatem. Sed me, quamquam indignissime petar, non tam lex quam ratio prohibet a conviciis. [...] Tota itaque haec quae pro innocentia mea adhibebitur non tam defensio erit quam satisfactio*; 301, 14-15: *Peccasse me fateor; dicendum fuit verum. Sed hac poena potes esse contentus: non impune feci*.

⁵⁹ Ps.-Q. *dm* 301, 9-10: *Ubi ergo circumscriptio est? Quam quidem legem arbitror propter eos maxime latam qui circa forenses insidias aliquem scripto callidioribus cepissent. Ceterum, ut longius interpretatio veniat, non tamen erit dubium circumscriptionem esse inevitabilem fraudem, id est, in qua factum eius demum aestimetur qui accusatur*; 301, 9-11: *Quare tamen invitavi? Quoniam promerenda nobis est vestra potentia. Cfr. Sen. Rhet. Contr. 6, 3: circumscriptio semper crimen sub specie legis involvit: quod apparet in illa legitimum est, quod latet insidiosum. Semper circumscriptio per ius ad iniuriam pervenit*.

⁶⁰ Ps.-Q. *dm* 301, 15: *Num enim, si tu nihil concupisses, non rapuisses, poterat mihi obici circumscriptio? Hoc ergo exigit, ut ego nocens sim non ex meo facto sed ex tuo*; 301, 16: *Quid est igitur? Me credibile est circumscribendi mente fecisse? Invitavi ut raperes? 301, 16; Quid enim in causa fuit cur raperes? Cultus videlicet te illexit?*

adversus istum tantos animos ut vindicaremur? Quomodo hanc invidiam potuisset ferre paupertas, si occidere filia mea voluisset iuvenem inter principes civitatis? Non tamen usque eo hoc, indices, valet, ut non dederim beneficium.

Mais je ne me persuade pas qu'il ait cru. Une esclave n'aurait pu attiser ses désirs si voluptueux, et il n'a pas fait ce qui avait peut-être pu être fait contre une femme de cette condition: il l'a violée comme une libre. Aussi, lorsqu'il fut cité devant les magistrats, il ne fit aucune objection, il ne s'opposa pas à notre droit: à moins peut-être qu'il n'ait eu une autre raison – il croyait être hors de danger. D'où en fait avions-nous le courage de nous venger de lui ? Comment la pauvre avait-elle pu engendrer une telle haine, si ma fille avait voulu tuer un jeune homme qui comptait parmi les chefs de la communauté ? Non, Messieurs les Juges, que cela puisse toutefois changer le fait que je lui ai accordé un bienfait.

Tu porro (permittis enim aliquid mihi libertatis) rapiebas velut ancillam ? Tu raperes ancillam eius apud quem paulo ante cenaveras ? Sed non credidisti ancillam esse. Possis tu fortasse huc usque descendere, ut non fastidias pauperes: numquam cupiditas tua usque ad mancipia descendet. Ac si forte cepisset oculos tuos [petisses], quid opus erat vi? Non munusculo sollicitasses ? Non, si contumaciior esset, pro tua illa comitate a domino [18] petisses ? Potuisti ergo scire, etiam antequam rapere inciperes. In ipso vero raptu non apparuit tibi ancillam non esse ? Non tamquam libera repugnavit ? Non proclamavit patrem ? Nullam vocem ¶meam¶⁶¹ audisti? Fieri non potest ut non eruperit ingenuitas quae aditura erat magistratus.

Et toi en outre (vous me permettez en fait un certain degré de liberté), la violais-tu comme une esclave ? Violerais-tu une esclave appartenant à celui avec lequel tu dînais peu de temps avant ? Mais tu n'as pas cru qu'elle était une esclave. Peut-être peux-tu arriver jusqu'au point de mépriser les pauvres, mais tes désirs ne descendront jamais jusqu'aux esclaves. Et si par hasard elle avait capté ton regard, en quoi la violence était-elle nécessaire ? N'aurais-tu pu la séduire avec un petit cadeau ? Si elle résistait, n'aurais-tu pu la demander à son maître en retour de ta douceur ? Tu avais pu ainsi savoir, bien avant que tu ne commences à la violer. Mais dans ce viol précis, ne t'était-il pas évident qu'elle n'était pas une esclave ? N'a-t-elle pas lutté comme une femme libre ? N'a-t-elle pas crié fortement «père» ? N'as-tu pas entendu la voix (libre) ? Il n'est pas possible que la condition libre – celle qui devait se présenter devant les magistrats – ne jaillisse pas.

Le pauvre s'efforce d'établir comme motif du *raptus* le désir violent du riche (*cupiditas*)⁶², désir dont la signification semble s'activer pleinement dans l'interrogation rhétorique *quid opus erat vi* (301, 17), dès lors qu'elle est mise en relation avec la subordonnée de comparaison *rapuit tamquam ingenuam* (301, 7) et l'interrogation rhétorique *Tu porro [...] rapiebas velut ancillam ?* (301, 17)⁶³. On remarquera que la *raptus* est qualifiée, de façon restrictive, d'*ancilla*. Ce choix lexical laisse entendre que la fille remplissait la fonction d'une esclave; si sa condition juridique était telle, le pauvre l'aurait plutôt appelée *serva* ou *mancipium*⁶⁴. À côté de toutes les formulations interrogatives indirectes qui fonc-

⁶¹ SHACKLETON-BAILEY, [*Quintilian*] lit *ingenuam*.

⁶² Cfr. Tite-Live 1, 57, 11.

⁶³ Cfr. Mart. 3, 33.

⁶⁴ Pour ce sens, voir DELL (s.v. *servus*). Cfr. Ps.-Q. *dm* 301, 17: *numquam cupiditas tua usque ad mancipia descendet*.

tionnent comme des tropes illocutoires pour remplacer des assertions ou des formes impératives⁶⁵, on notera également les figures suivantes qui pratiquent le moins-disant pour accroître le sens des énoncés. *Non persuadeo tamen mihi ut crederit*, entendu comme ‘je n’arrive pas à croire qu’il ait été dupe’: litote pour sous-entendre que le riche savait très bien ce qu’il faisait⁶⁶; *Neque enim irritare tam delicatas eius cupiditates potuisset ancilla*: ironie qui laisse entendre l’inverse: seulement une fille de condition libre pouvait susciter le désir violent d’un homme puissant; *nec fecit quod adversus hanc condicionem fieri fortasse potuisset*: allusion au fait que les esclaves étaient considéré(e)s comme des cibles idéales⁶⁷; *nihil recusavit, nihil iuri nostro opposuit*: le comportement du riche devant le tribunal (le fait qu’il ne s’est pas opposé au droit de la fille d’exercer son *optio ex lege raptarum*, car il croyait n’avoir rien à craindre) trahit par allusion la conviction qu’une fille de condition libre choisirait le mariage pour restaurer son honneur⁶⁸. Le pauvre met l’emphase sur l’élément violent (*significatio: quid opus erat vi*) à travers une métaphore qui transpose la réaction de la fille dans le registre du combat. L’antiphrase *Non minusculo sollicitasses* ? crée un effet d’ironie: alors que le sens premier est ‘séduire l’esclave avec un petit cadeau’, le pauvre pourrait vouloir en même temps signifier ‘la harceler par des actes sexuels’⁶⁹. La scène du *raptus* fait l’objet d’une métaphore guerrière développée par des mots qui expriment d’une manière générale l’idée du choc: *repugnare* (‘repousser en combattant’, *DELL*), *proclamare* (‘crier ouvertement’, *DELL*), et *erumpere* (‘faire sortir en éclatant ou en brisant’, *DELL*)⁷⁰. L’emploi de ces mots au sein d’une série d’interrogations rhétoriques (exprimées sous forme de litote et d’ironie) rend manifeste le spectacle d’un caractère obstiné et fier, incarné dans/par un corps qui opposait de la résistance à la violence.

Toutes ces stratégies discursives sont en deçà de ce qu’elles disent pour révéler plus sur l’intentionnalité du locuteur. Le fait que le riche désirait une fille qu’il pensait esclave ne suffit pas pour prouver qu’il l’a violée comme si elle était vraiment une esclave. Selon le pauvre, le statut de la fille a pu se manifester à plusieurs niveaux: dans la façon dont le riche l’a sollicitée; dans l’emploi de la force; dans la résistance de la fille⁷¹. Au

⁶⁵ E.g.: *Non, si contumacior esset, pro tua illa comitate a domino petisses?* pour ‘tu aurais dû appeler son maître’.

⁶⁶ Cfr. Ps.-Q. *dm* 301, 7: *Nam neque erat is cultus et notitia nobis adhuc nova*. La parure (*cultus*) fournit métonymiquement un indice du vrai statut social de la fille. Sur la dimension idéologique des codes vestimentaires féminins à Rome, voir L. SENSI, *Ornatus e status sociale delle donne romane*, in *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia di Perugia* 18, 1980/1981, pp. 53-102; J. MEISTER, *Kleidung und Normativität in der römischen Elite*, in T. ITGENSHORST, Ph. LE DOZE (éds.), *La norme sous la République et le Haut-Empire romains. Élaboration, diffusion et contournements*, Bordeaux 2017, pp. 189-198.

⁶⁷ Cfr. Sen. Rhet. *Contr.* 4. pr. 10.

⁶⁸ Cfr. Ps.-Q. *dm* 301, 19: *Necessitatem raptoris agnovisti*.

⁶⁹ *Munusculum*: diminutif de *munus* qui signifie par euphémisme les ‘services d’un partenaire sexuel’ (ADAMS, *The Latin*, p. 164). Pour ce sens technique de *sollicitare*, voir ADAMS, *The Latin*, p. 200.

⁷⁰ Le fait de priver une jeune fille de sa virginité (*virginitatem eripere*) fait souvent l’objet de telles représentations métaphoriques qui ont une fonction euphémique. Voir ADAMS, *The Latin*, pp. 195-196.

⁷¹ G. BRESCIA, *La donna violata. Casi di stuprum e raptus nella declamazione latina*, Lecce 2012, p. 55 observe à cet égard que le *clamor* de la *rapta* «era testimonianza inequivocabile della sua volontà di preservare la pudicitia, secondo il modello di comportamento previsto in queste circostanze per le donne libere». Pour le *topos* déclamatoire de la *vox raptae*, voir G. BRESCIA, *Ambiguous Silence: Stuprum and pudicitia in Latin declamation*, in E. AMATO, F. CITTI, B. HUELSENBECK (éds.), *Law and Ethics in Greek and Roman Declamation*, Berlin-Boston-New York 2015, pp. 75-93.

vu de ces éléments, il n'y a pas d'ambiguïté à ses yeux: le riche savait qui il violait (une fille de naissance libre), et c'est précisément pour cette raison qu'il a eu recours à la violence. L'argumentation du pauvre met l'emphase sur la violence subie (élément objectif de l'infraction) et sur l'intention spécifique du riche de faire violence (élément subjectif). Le but est de détruire l'argument concernant l'erreur sur la personne (*error in persona*), utilisé par le riche comme prétexte qui justifie le *raptus*. En prouvant l'erreur qui exclut l'intention spécifique de commettre le délit sexuel, le riche serait exempt de toute conséquence parce que le *raptus* ne serait plus un 'viol' techniquement parlant⁷². Mais en prouvant l'intention spécifique de commettre le *raptus*, la *vis* obtient, outre la valeur d'une modalité d'accomplissement du délit sexuel, celle d'un facteur déterminant les intentions prêtées à l'auteur du *raptus*, intentions susceptibles de peser en plus sur les conséquences de l'acte (en l'occurrence, le mariage).

Il faut insister un peu plus sur les inférences que déclenche l'écart entre le mot *raptus* et le concept *raptus*, bref entre les mots et les faits vécus par les personnages du discours, pour mieux saisir les implications idéologiques que pourraient avoir les représentations déclamatoires (scolaires) du problème. Pour cela, nous pouvons évoquer notamment la *dm* 270 *Rapta ex duabus geminis* (La fille violée, une de deux jumelles)⁷³, où le *raptus* dépasse ouvertement l'objectif du mariage (*matrimonii causa*) pour intégrer la finalité purement sexuelle (*libidinis causa*). Voici le thème de cette déclamation:

Qui causa mortis fuerit, capite puniatur. Ex duabus geminis adolescens alteram rapuit. Ea se suspendit. Pater alteram eduxit ad magistratus et praecepit illi ut mortem raptoris optaret. Adolescens putavit eam esse quam rapuerat. Duci eum iussit magistratus. Postea compertum est quid accidisset. Accusatur pater quod causa mortis fuerit.

Celui qui provoque la mort de quelqu'un doit être puni de la peine capitale. Un jeune homme viola l'une de deux jumelles. La fille violée s'est pendue. Le père cita l'autre devant les magistrats et lui ordonna de choisir la mort du violeur. Le jeune homme pensa qu'elle était celle qu'il avait violée. Le magistrat l'ordonna d'être exécuté. Il a été ensuite découvert ce qui était arrivé. Le père est accusé d'être responsable de la mort.

Un jeune homme a violé une fille qui avait une soeur jumelle. La fille violée s'est suicidée. Son père cite son autre fille en justice, lui ordonne d'opter pour la mort du *raptor*, et réussit à l'obtenir. Le *raptor* qui ne reconnaît pas la vraie identité de l'accusatrice, est condamné à mort. Une fois la supercherie découverte, le père est accusé (vraisemblablement par la famille du *raptor*) d'homicide. Ainsi que l'annonce le Maître dans son *sermo*, l'essence du procès et le noeud de la controverse résident précisément dans la définition de ce qu'est une cause de mort (*causa mortis*)⁷⁴. C'est pourquoi l'argumentation doit être construite autour des questions du droit épineuses, caractéris-

⁷² Si la femme violée était une esclave, son maître pouvait vraisemblablement, comme en cas de *stuprum*, intenter une action pour *iniuria* en vertu de la *lex Aquilia*. Voir *D.* 47, 10, 25 (Ulp. 18 ad ed.).

⁷³ Sur cette déclamation, cfr. BRESCIA, *Anna soror e le altre. Coppie di sorelle nella letteratura latina*, Bologna 2012, pp. 267-277.

⁷⁴ Ps.-Q. *dm* 270, 3: *Finiamus ergo necesse est quid sit causa mortis. Tota enim lis et omne discrimen controversiae in hoc positum est.*

sées comme «des os et les nerfs de la controverse» (270, 2: *ossa et nervos controversiae*), et dont l'examen doit être particulièrement soigné pour permettre au père de prouver qu'il n'a pas provoqué la mort du *raptor*⁷⁵, à savoir que son action ne constitue pas une violence illégitime ou même comparable à celle exercée par le *raptor* contre la *rapta*⁷⁶. Ce qui m'intéresse le plus pour la présente discussion, c'est la façon dont le père achève le discours de sa défense (270, 28-29):

Nunc miser filiam quo modo perdidit? Ante omnia nec virginem nec nuptam. [...] [29] Misera quid passa est! Nec sane in causa raptus amor fuit, non propositum matrimonii, non cupiditas nuptiarum. Nihil horum cogitavit qui nescit quam rapuisset.

Dans le cas présent, comment ai-je perdu ma fille, le malheureux? Avant tout, ni vierge, ni mariée. [...] Ô la malheureuse, combien elle a souffert! Il est certain que l'amour n'a pas provoqué le viol, ni le dessein du mariage, ni le désir de noces. Rien de tout cela n'était dans l'esprit de celui qui ne reconnaît pas la fille qu'il avait violée.

Hors contexte, l'énoncé *nec virginem nec nuptam* serait susceptible d'une lecture littérale, comme simple négation de deux termes marqués. Restitué dans la situation d'énonciation qui lui est propre, il devient une stratégie de dire moins pour entendre plus: une ironie dans laquelle la finalité sexuelle joue un rôle de premier ordre, et non seulement sur le plan discursif pour l'efficacité d'une péroraison chargée de *pathos*. Elle est significative surtout pour l'incidence que la violence a sur la constitution du concept *raptus*: sans le prétexte du mariage, l'acte ne peut être jugé que comme 'viol'. Construite sur une asyndète composée d'un euphémisme (*amor*, l'«amour», pour dire métonymiquement le rapport sexuel)⁷⁷, la litote *Nec sane in causa raptus amor fuit, non propositum matrimonii, non cupiditas nuptiarum* amplifie la même idée, à savoir que les violences de nature sexuelle, étrangères à la notion du mariage, ne peuvent pas constituer une condition 'atténuante'⁷⁸.

Si la représentation déclamatoire du *raptus* chez Sénèque le Père a ceci de particulier qu'elle interroge l'idée que la loi *Iulia* sur l'adultère intervenait sans remise en question en matière de *raptus* contre une femme, l'évolution qu'on observe chez le Pseudo-Quintilien est significative en elle-même: l'acte de *rapere mulierem* est spécifiquement caractérisé par les violences de nature sexuelle. Le choix d'identifier comme *raptus*, et non pas comme *stuprum* ou *vitiatio*, un acte sexuel violent traduit un renouvellement de schémas mentaux et une volonté d'ordre socio-politique, en ce sens que les écoles de rhétorique prenaient en compte l'évolution sociale du *raptus* pour faire progresser

⁷⁵ Sur 29 paragraphes que compte la *dm* 270, l'argumentation 'juridique' s'étend du § 6 au § 24 inclus et reproduit la *divisio* proposée par le Maître dans son *sermo*.

⁷⁶ Ps.-Q. *dm* 270, 23-24.

⁷⁷ Cfr. Calp. Fl. 43 (H. 34, 14-16): *Tu enim, puella, quid passa es? virginitate caruisti. sollemne in his <annis> damnum, ut non discerim votum*. Dans cet extrait emprunté au discours que prononce le *raptor*, les violences de nature sexuelle – le verbe *patior* a un sens sexuel, passif – sont euphémisées selon une métonymie qui voit dans la perte de la virginité un préjudice matériel (*damnum*), sinon un vœu (*votum*). Sur les emplois euphémiques des mots *amor* et *patior*, voir ADAMS, *The Latin*, pp. 188-190.

⁷⁸ Cfr. L. PASETTI, A. CASAMENTO, G. DIMATTEO, G. KRAPINGER, B. SANTORELLI, C. VALENZANO (éds.), *Le declamazioni minori attribuite a Quintiliano I (244-292)*, Bologna 2019, p. 368 *ad loc.*

la représentation juridique et judiciaire du ‘viol’. On peut repérer ici un aspect important de l’horizon intellectuel et socio-culturel qui se concrétisera au début du III^e siècle dans l’interprétation jurisprudentielle du *crimen raptus* par l’intervention de Marcien, lecteur avide des déclamations scolaires⁷⁹: celui selon lequel la *vis* est l’élément clé qui fait évoluer le rapport sexuel illicite (*stuprum*), avec lequel coïncide le *raptus*, dans une perspective unilatérale vers le rapport sexuel illicite commis par l’emploi de la force (*stuprum per vim*), transformant ainsi la femme complice en un sujet passif⁸⁰. Si le mot *raptus* reflète dans l’œuvre mineure du Pseudo-Quintilien des usages plus conscients de *rapere* comme un acte violent chargé de connotations sexuelles, il est probable que la normalisation du *raptus* comme crime violent (*crimen vis*) contienne des échos de l’enseignement du droit et de la méthode de pensée juridique dans les écoles de rhétorique sous le Haut-Empire.

CALPURNIUS FLACCUS⁸¹

Calpurnius Flaccus (I^{er}-II^e siècles ou postérieur) développe une représentation intéressante du concept *raptus* dans laquelle le mot *raptus* conserve autant sa force ‘primaire’ que sa valeur pragmatique de trope illocutoire. Dans le fragment 41 *Rapta ab ephebo stuprata* (La fille enlevée qui a été déshonorée par l’adolescent) par exemple, *rapere* est juxtaposé à *stuprare* pour insister sur la temporalité et/ou la causalité entre l’enlèvement et le viol. Voici le thème de la déclamation:

Raptarum lex. Rapuit quidam virginem et ephebo, quem amabat, tradidit stuprandum, rapta ad magistratus producta mortem ephebi petit. offert se ille qui rapuit.

Loi sur les femmes violées. Quelqu’un a enlevé une vierge et l’a livrée à un jeune homme dont elle était amoureuse, pour la déshonorer sexuellement. Après avoir été citée devant les magistrats, la fille enlevée réclame la mort du jeune homme. Celui qui l’a enlevée s’offre à la place.

On peut considérer que la situation est la suivante. Le jeune homme et la vierge sont amoureux; le viol de la fille peut contourner une probable figure de blocage (le père), la loi laissant à la *rapta* la possibilité de se marier avec son violeur. *Ille qui rapuit* agit en tant que complice en accomplissant l’enlèvement de la fille. Mais l’intrigue tourne mal, puisque la jeune fille opte pour la mort du jeune homme, lorsqu’elle est présentée devant les magistrats (vraisemblablement par son père). Le ravisseur demande à subir la peine de mort en raison de son sentiment de culpabilité ou par ruse, pour persuader la partie adverse de céder. Si tels sont les ‘faits’, trois hypothèses peuvent être formulées en conséquence: (i) la fille n’est pas au courant de la collusion entre violeur et ravisseur (c’est pourquoi elle réclame la mort du jeune homme pour

⁷⁹ Sur les rapports entre les *Institutiones* de Marcien et les déclamations juridiques, voir QUERZOLI, *La puella rapta*; S. PIETRINI, *L’insegnamento del diritto penale nei libri Institutionum*, Napoli 2012, pp. 103-127.

⁸⁰ D. 48, 5, 14[13], 7 (Ulp. 2 de adult.). Voir RIZZELLI, *Stuprum e adulterium*, p. 356 n. 2.

⁸¹ Les textes des *Excerpta* sont tirés de L.A. SUSSMAN, *The Declamations of Calpurnius Flaccus*, Leiden-Boston 1994. En l’absence d’édition française, les traductions sont personnelles.

venger son honneur et n'est pas opposée au suicide du complice); (ii) la fille est au courant de la collusion et coopère (dans ce cas, elle est forcée par son père à réclamer la peine de mort pour le violeur pour sauver la réputation de sa famille); (iii) si on interprète *raperere* comme 'acte d'enlever et de violer', il y a eu double viol (dans ce cas, la jeune fille aurait pu exercer l'option de la mort contre les deux hommes)⁸². C'est précisément dans cette possibilité de punir aussi le complice *ex lege raptarum* que réside tout l'intérêt de la *controversia* à mes yeux: si le prélude du 'viol' (= l'enlèvement) ne constitue pas une étape 'juridiquement' distincte de la contrainte sexuelle, les complices seraient mis sur le même plan au regard de la peine, ce qui ouvre la voie à une réflexion sur la possibilité qu'une accusation pour *raptus* puisse être simultanément intentée contre les complices.

Ici aussi l'acte de *stuprare* décrit un rapport sexuel illicite consensuel. La proposition relative *quem amabat* sert à renforcer ce sens et peut-être à expliquer la bonne intention du ravisseur (il a livré la vierge à l'adolescent parce qu'ils étaient amoureux)⁸³, appelé de façon périphrastique *ille qui rapuit* au lieu de *raptor*. L'application de la *lex raptarum* à une affaire où l'enlèvement et le viol sont accomplis par deux complices, et la mise en scène d'une *rapta* qui souhaite punir son violeur suggèrent que *stuprare* est relié de façon causale à *raperere* pour exprimer une agression sexuelle accomplie contre le gré de la victime. Le fait que nous possédons le discours du ravisseur (H.3314-17), mais non celui pour la *rapta*, nous empêche d'explorer la teneur de la *vis* de deux côtés (*in utramque partem*) et de comprendre quelles définitions reçoit le *raptus*/'enlèvement' par rapport au *raptus*/'viol'. Mais le noeud de la controverse – si le *raptus*/'enlèvement' doit être puni *ex lege raptarum* comme *raptus*/'viol' – peut être résumé en l'aveu du ravisseur (H.3314-15): *Ego, iudices, rapui, ego domum duxi, ego pariter inclusi, ego vim duobus feci* (trad. «C'est moi qui ai renfermé les deux ensemble et qui leur ai fait violence»). Au sein d'une longue asyndète construite sur l'ἐπιαναφορά de *ego*, les euphémismes *raperere* (pour le 'viol') et *ducere* (pour la prostitution ou le mariage)⁸⁴ sont contextuellement rendus explicites par le rapprochement avec *incluere* ('enfermer, renfermer quelqu'un dans quelque chose', *Le Grand Gaffiot*) et *vim ferre* ('faire violence'). Et bien que l'acte sexuel soit décrit de façon à laisser entendre qu'il a été infligé contre la volonté de la victime, l'«enlèvement» peut être interprété comme faisant ou non partie intégrante du 'viol' en fonction de l'effet que susciterait l'aveu du ravisseur.

La figure de l'euphémisme trouve un rôle non négligeable aussi dans la déclamation 16 *Rapta tacens* (La fille violée qui se tait). En voici le thème:

⁸² Telle est l'interprétation de SUSSMAN, *The Declamations*, p. 210 que je partage pleinement. Dans un esprit différent, LANGER, *Dokument juristischer*, p. 310 insiste sur l'existence 'factuelle' de deux actes clairement distingués pour suggérer une interprétation extensive de la *lex raptarum* et pour affirmer que la loi fictive fait référence à la situation juridique de fait (die faktische Rechtslage) concernant le rapt de femmes (bezüglich Frauenraubs) sous le Principat.

⁸³ SUSSMAN, *The Declamations*, p. 211 fait mention d'une autre interprétation selon laquelle le sujet du verbe *amabat* est *quidam* (= *ille qui rapuit*), ce qui fait que la *virgo* est offerte comme cadeau à l'*ephebus*.

⁸⁴ ADAMS, *The Latin*, p. 174 rappelle que le verbe *ducere* est utilisé dans les comédies (notamment celles de Plaute) pour désigner le fait de prendre une épouse et une prostituée.

Lex raptarum. Rapta producta ad magistratus tacuit et flevit. magistratus de raptore supplicium sumpsit. puella se interemit. reus est magistratus quod causa mortis fuit.

Loi sur les femmes violées. Après avoir été citée devant les magistrats, une fille violée s'est tue et pleura. Le magistrat soumit le violeur à la peine capitale. La fille se suicida. Le magistrat est accusé d'être responsable de la mort de la fille violée.

La déclamation aborde la réaction de la fille violée à son *raptus*. Comment faut-il interpréter le silence (*tacuit*) et les larmes (*flevit*) de la *rapta*: comme une preuve de consentement au mariage ou comme un refus ? Le magistrat qui jugeait l'affaire pour *raptus* a interprété l'intention de la *rapta*, exprimée de façon non-verbale, comme un refus au mariage, ce qui l'a amené à prononcer la peine de mort contre le *raptor*. Suite à cela, la fille s'ôta la vie, et le magistrat se voit accusé, vraisemblablement par la famille de la *rapta*, d'avoir provoqué sa mort. L'avocat de l'accusation plaide contre la *persona* du magistrat, en le dépeignant comme un homme qui a tué à la fois le *raptor* et la *rapta*⁸⁵, et poursuit en tirant argument de la *persona* du *raptor* (*Exc.* 16, H. 16, 14-17):

Iuvenis etiam facie liberalis, qualem nemo non sibi aut filium optet aut generum. is cum puellae peteret nuptias, diu peteret, et iam sperare coepisset, festinavit ut amator et – quid dicam – rapuit an duxit ?

Le jeune homme était en fait d'une apparence noble, un jeune homme que personne ne manquerait de choisir soit comme fils soit comme gendre. Comme il demandait la fille en mariage, et ce depuis longtemps, et qu'il avait déjà commencé à espérer, il s'est précipité tel un amant, et – comment puis-je le dire – l'a-t-il violée ou l'a-t-il épousée ?

Le discours de l'avocat de l'accusation est un discours que la famille de la *rapta* assume pour se venger de sa mort. Or, il semble être également un discours qui remet en question les contours du concept *raptus*: est-ce qu'on débat sur un 'viol' ou sur un mariage ? L'interrogation oratoire *et rapuit an duxit* possède une expressivité et une intensité suggestives. Elle se compose d'un double euphémisme (*rapere, ducere*), employé pour occulter le sens de violence, d'abord lors de l'effraction du corps, ensuite lors du rite de passage vers l'âge adulte. L'aposiopèse *quid dicam* rompt la construction de l'énoncé pour traduire l'hésitation du locuteur et pour insister sur l'évidence de ce que l'interrogation oratoire laisse entendre: le *raptus* aurait été réparé par le mariage, si le magistrat n'avait pas mal interprété la réaction de la *rapta*. Parce qu'elle est assumée par l'avocat de l'accusation, la figure d'aposiopèse a une fonction illocutoire spécifique: celle de suggérer une posture du locuteur qui *feint* l'atténuation (l'intonation du déclamateur ferait valoir, ou non, cette subtilité). La dimension sexuelle, toute euphémique qu'elle soit pour justifier le comportement du *raptor* euphémisé en *amator*, reste présente en tant que violence tout court (*rapere*) ou en tant que présomption de violence en vue du mariage (*ducere*). Le double euphémisme agit

⁸⁵ Calp. Fl. 16 (H. 16.12): *Reus caedis unius arcesso qui duos pariter occidit*. ADAMS, *The Latin*, p. 145 précise que le terme *caedo* est une métaphore verbale pouvant parfois se référer à un acte sexuel considéré comme punition.

au deuxième degré parce qu'il est doté de l'intention implicite de venger la mort de la *raptus*. Et bien qu'il intervienne dans le cadre du discours pour déguiser un sens déplaisant (la *vis*), il explore l'indicible en partageant des jugements obliques sur ce sens et sur l'attitude du locuteur envers ce sens.

CONCLUSION

L'examen de l'évolution des emplois du mot *raptus* dans les recueils de déclamations latines a permis de constater que ceux-ci ne jouissent pas d'une homogénéité interne parfaite: la représentation du concept *raptus* n'est pas statique, car parler ouvertement du 'viol' pouvait constituer une faute de style (*indecorum, ineptum*), un *vitium* contre l'*ornatus* et les normes de l'orthodoxie linguistique⁸⁶. Dire 'rapt' pour sous-entendre 'viol' impliquait pour l'élite romaine le fait de faire présumer la vraie nature de l'acte par une figure d'atténuation qui permettait au locuteur de s'exprimer de façon à ne pas choquer son interlocuteur, et il semble que ce fut précisément cette intention qui imprimait au *raptus* sa couleur euphémique. La norme et ses écarts linguistiques remettent en perspective la conscience que l'élite romaine avait du problème au moins pour la période étudiée. Dans ses manifestations les plus moralisatrices (Sénèque le Père), le mot fonctionne comme un euphémisme qui substitue aux représentations dysphoriques attachées au 'viol' (sens technique), des représentations moins choquantes parce que reliées à l'idée d'«enlèvement» (sens initial); le mot *raptus* reste à ce stade un choix lexical déterminé par la façon correcte de parler, un trope qui actualise en même temps les deux sens (premier et dérivé) en fonction de la situation d'énonciation⁸⁷. Dans ses interprétations les plus figurées (Pseudo-Quintilien, Calpurnius Flaccus), l'euphémisme devient une figure argumentative qui surgit en discours: dire moins pour entendre plus signifie jouer sur l'horizon de compréhension du récepteur du discours en lui imposant un surplus de travail cognitif; il ne s'agit pas seulement de construire des énoncés traversés d'atténuations, mais de réinvestir les représentations du concept *raptus* par un euphémisme pragmatique en s'interrogeant sur les raisons d'éviter ou non des énoncés explicites. Le *raptus* apparaît ainsi comme un concept protéiforme qui résiste à la compréhension immédiate et qui se comprend dans des évaluations axiologiques liées à la subjectivité du locuteur. Parce qu'ils se repèrent dans les déclamations juridiques au cours de trois premiers siècles de l'Empire, les contenus engagés dans la figure du *raptus* suggèrent enfin une évolution sémasiologique d'ordre pratique, idéologique, et en adéquation avec la quête jurisprudentielle d'un sens plus acceptable pour le *raptus* en droit.

⁸⁶ Pour les fautes de style, voir LAUSBERG, *Handbook*, §§ 1071-1073. Pour la norme linguistique dans l'imaginaire romain, voir E. VALETTE, *Le grammairien-législateur. Figures de la norme dans l'imaginaire linguistique romain*, in *Métis* 8, 2010, pp. 81-114.

⁸⁷ Techniquement parlant, il s'agirait d'un «semi-trope», c'est-à-dire d'un trope d'un point de vue sémasiologique, mais d'un non-trope d'un point de vue onomasiologique (voir KERBRAT, ORECCHIONI, *Rhétorique et pragmatique*, pp. 62-63): le mot qui constitue la dénomination «normale» du référent, actualise un sens dérivé. Mais comme nous l'avons vu, c'est le maintien du sens normal (= premier) qui pose problème.

ABSTRACT

Le mot *raptus* (le signifiant) n'a pas perduré à Rome au travers des définitions formelles. Les recueils de déclamations latines (I^{er}-III^e siècles) montrent que son contenu est loin d'être stable, selon que l'on explicite ou non l'élément de violence. Faute d'une étude approfondie à cet égard, je propose d'effectuer une analyse pragma-énonciative des représentations déclamatoires du concept *raptus* (le signifié), par rapport au décalage que le mot crée lorsqu'il est employé comme euphémisme pour sous-entendre la contrainte sexuelle. L'objectif est de mettre au jour l'évolution sémasiologique du concept *raptus* dans l'imaginaire des rhéteurs, afin de mieux apprécier la conscience qu'avait l'élite romaine des nuances, des écarts et du «calcul interprétatif» exigé pour parler ouvertement ou non des violences de nature sexuelle dans des contextes spécifiques.

The word *raptus* ('signifier') did not survive in Rome through formal definitions. The collections of Latin declamations (1st-3rd centuries CE) show that its content is far from stable, depending on whether or not the element of violence is made explicit. In the absence of an in-depth study in this regard, I propose to carry out a pragma-enunciative analysis of the declamatory representations of the concept *raptus* ('signified'), by relating them to the gap that the word creates when used as a euphemism to imply sexual coercion. The objective is to bring to light the semasiological evolution of the concept within the rhetoricians' imaginary to better appreciate the Roman elite's awareness of the nuances, discrepancies, and the "interpretive calculus" required to speak about sexual violence openly or not in specific contexts.

KEYWORDS: *raptus*; Latin declamation; euphemism; pragma-enunciative analysis.

Néphélé Papakonstantinou
Würzburg Universität
nephele.papakonstantinou@uni-wuerzburg.de

I *Dicta* DI NERONE NEL *De Vita Caesarum* DI SVETONIO¹

1. PREMESSA

*Parricida matris et uxoris, auriga et bistrio et incendiarius*². Sono queste le accuse scagliate dal tribuno della guardia Subrio Flavo contro Nerone, prima che questi lo condannasse a morte per aver aderito alla congiura pisoniana. Tacito, nelle accuse di Subrio Flavo, sembrerebbe costruire una climax ascendente al cui apice pone *incendiarius*, equiparando le accuse di matricida e uxoricida a quelle di auriga ed istrione. Al contrario, a leggere i *dicta* attribuiti da Svetonio a Nerone mi sembra che il biografo ponga la sua attenzione proprio sulla *facies* istrionica del *princeps*, quasi a significare che l'essere auriga ed istrione sia più grave dell'essere matricida e uxoricida.

Indubbiamente, quello tratteggiato da Svetonio è un ritratto estremamente negativo di Nerone, assimilabile a quelli di Caligola e Domiziano, anch'essi imperatori tirannici. Benché il biografo segni una netta demarcazione tra *virtutes* e *vitia* (19, 3), confacente all'impianto diegetico delle singole *Vite*, questi ultimi prendono inesorabilmente il sopravvento, al punto da oscurare le virtù mostrate nella giovinezza³. Come avviene anche in altre *Vite*, Svetonio dedica i primi capitoli alla discendenza, soffermandosi sulla *gens Domitia*, sulla *familia* degli Enobarbi e i suoi membri per mostrare come Nerone si sia allontanato dalle virtù dei suoi antenati e, viceversa, ne abbia riprodotto i vizi (*Nero* 1, 2):

Pluris et familia cognosci referre arbitror, quo facilius appareat ita degenerasse a suorum virtutibus Nero, ut tamen vitia cuiusque quasi tradita et ingenita retulerit.

¹ Il presente lavoro rappresenta l'ampliamento dell'intervento presentato nell'incontro inaugurale del Ciclo di Seminari in Lingua e Letteratura Latina TILIA I "Trends in Latin: Insights and Approaches" organizzato dalla Prof.ssa Maria Chiara Scappaticcio (Università degli Studi di Napoli 'Federico II') in collaborazione con la Scuola Superiore Meridionale. Ringrazio vivamente la Prof.ssa Scappaticcio e il Prof. De Vivo per i numerosi spunti di riflessione offertimi durante la discussione.

² Cfr. Tac. *ann.* 15, 67, 2: *interrogatus a Nerone quibus causis ad oblivionem sacramenti processisset, 'oderam te' inquit, 'nec quisquam tibi fidelior militum fuit, dum amari meruisti. Odisse coepi, postquam parricida matris et uxoris, auriga et bistrio et incendiarius extitisti'*. Tacito aggiunge di aver riferito con precisione le sue parole: *ipsa retuli verba* (*ann.* 15, 67, 3). Nell'introdurre la narrazione dell'incendio Tacito si mostra più moderato: *sequitur clades, forte an dolo principis incertum (nam utrumque auctores prodidere)* (*ann.* 15, 38, 1). Si veda R. ASH (ed.), *Tacitus: Annals Book XV*, Cambridge 2018, *ad loc.* Le parole pronunciate da Subrio Flavo sono riportate in una diversa forma anche da Cassio Dione (62, 24, 2).

³ Un procedimento analogo è adottato da Svetonio nella *Vita* di Caligola in apertura del capitolo 22, 1: *hactenus quasi de principe, reliqua ut de monstro narranda sunt.*

Dunque, fin dagli esordi Nerone è presentato come degenerare rispetto ai suoi familiari, da cui eredita i vizi piuttosto che le virtù, *vitia* che sembrano *ingenita*. È chiaro che la biografia seguirà un andamento decisamente negativo. A conferma di ciò, anche la *vox* del padre naturale di Nerone Domizio, che, a coloro che si congratulavano con lui per la nascita del figlio, rispondeva che *quicquam ex se et Agrippina nisi detestabile et malo publico nasci potuisse* (Nero 6, 1).

Obiettivo del mio lavoro è analizzare la *vox* dello stesso Nerone, soffermandomi su alcune battute, *dicta*, a lui attribuite da Svetonio⁴. La selezione che l'autore compie nell'attribuire al *princeps* alcune espressioni e nell'ometterne altre è significativa per lumeggiare aspetti della propaganda imperiale e della ricezione del personaggio di Nerone nel II d.C. come archetipo del tiranno.

2. I *dicta* IN SVETONIO

Contrariamente alle opere storiografiche, in cui si registra un uso piuttosto moderato dei *dicta*, le biografie degli imperatori, e in particolare quelle svetoniane, ridondano di motti di spirito e battute, che non solo conferiscono maggior enfasi e pathos all'esposizione, ma, per usare le parole di Laurence e Paterson, «play a key role in the authors' attempts to represent the character of their subject»⁵. La presenza dei *dicta* nel *De vita Caesarum* è rimarchevole: essi ricorrono in tutte le biografie, a partire da quella di Giulio Cesare, la cui esclamazione *iacta alea est* è divenuta proverbiale, alla stregua dell'espressione, allitterante e paratattica, *veni vidi vici*⁶. Nella *Vita* di Augusto la voce del *princeps* risuona in molteplici forme: vi sono 30 *loci* in cui Svetonio riporta la voce di Augusto⁷. La *vox* di Caligola sembra esacerbare la sua *saevitia*, che si rivela tanto nelle azioni quanto nelle parole da lui pronunciate (32, 1). Nella *Vita* di Claudio ricorrono numerosi *dicta* per esemplificare la sua *μετεωρία* e *ἀβλεψία* (39, 1), nonché la sua *neglegentia sermonis* (40). Di Galba e Otone sono riprodotti rispettivamente 4 *dicta*. Anche di Vitellio sono riportati pochi *dicta* (5), due dei quali manifestano la sua natura tirannica⁸. Benché di dimensioni ridotte, anche le biografie dei Flavi sono impreziosite da numerosi *dicta*. Nei capitoli 22 e 23, ad esempio, Vespasiano viene lodato per la sua

⁴ Così Cicerone definisce i *dicta*: *itaque nostri, cum omnia quae dixissemus dicta essent, quae facere et breviter et acute locuti essemus, ea proprio nomine appellari dicta voluerunt*. La definizione ciceroniana è riportata da Macr. *Saturn.* 2, 1, 14. Nel riferirmi ai *dicta* utilizzo il termine nell'accezione ampia di "battuta", "affermazione", "*bon mot*", ma anche "breve discorso".

⁵ R. LAURENCE, J. PATERSON, *Power and Laughter: Imperial dicta*, in *PBSR* 67, 1999, pp. 183-97, p. 186. Per l'importanza dei *dicta* si veda anche C. STAR, *The Empire of the Self. Self-Command and Political Speech in Seneca and Petronius*, Baltimore 2012, p. 139: «They served as a means both to represent his morality and to provide an impetus and justification for action. Suetonius' anecdote supports Seneca's belief that such imperial utterances, no matter how brief or apparently impromptu, could have a great effect on shaping and representing the emperor».

⁶ I due *dicta* cesariani sono riportati, rispettivamente, in Suet. *Iul.* 33, 1 e in *Iul.* 37, 2; il primo *dictum* fu originariamente pronunciato in greco «Ἀνεπρίφθω κύβος» (cfr. Athen. 13, 8), come attestano Plutarco (*Caes.* 32, 6; *Pomp.* 60, 2) e Appiano (*b.c.* 2, 5, 35); per il secondo *dictum* cfr. Sen. *Rhet. Suas.* 2, 22.

⁷ Cfr. D. WARDLE, *Suetonius. Life of Augustus*, Oxford 2014, p. 26.

⁸ Cfr. Suet. *Vit.* 10; 14.

*dicacitas*⁹. Di Tito vengono riportati 10 *dicta*. A Domiziano sono attribuiti vari *dicta*, alcuni dei quali memorabili (20, 1), che rivelano la sua perversità¹⁰. Già da una prima lettura si può notare che i *dicta* vengono impiegati per rimarcare il *vitium* di cui il biografo discetta e su cui vuole convogliare l'attenzione del lettore¹¹: ad esempio, nella *Vita* di Caligola, quando si narrano le azioni del *princeps* (capitoli 8-21), si registra la totale assenza di *dicta*, che abbondano invece nella sezione in cui è descritto il *monstrum* (dal capitolo 22 fino alla conclusione della biografia)¹². Come vedremo in dettaglio, anche nella *Vita* neroniana Svetonio fa ampio ricorso ai *dicta* per lumeggiare gli aspetti negativi di Nerone, mentre nella sezione positiva ne riporta solamente due, sulla cui spontaneità il biografo sembra nutrire dei dubbi¹³. In generale, a prescindere dal numero dei *dicta*, che varia in relazione alla lunghezza delle biografie, è significativo che essi, ad eccezione della *Vita* di Augusto (descritto positivamente), siano maggiormente presenti nelle sezioni in cui sono elencati i vizi.

La predilezione di Svetonio per i *dicta* è rivelatrice della temperie culturale in cui vive: Plutarco, nel dedicare all'imperatore Traiano una raccolta di apoftegmi di re e generali, premette: «le battute che sortiscono nel frangente di imprese, eventi o casi fortuiti offrono, come in uno specchio, la possibilità di sondare nel profondo l'animo di ognuno» (172 C)¹⁴. Anche le precedenti *Vite parallele* sono ricchissime di detti esemplari. È tuttavia ipotizzabile che Svetonio nell'indulgere a questo tipo di narrazione volesse compiacere l'imperatore Adriano, che pare apprezzasse molto i *dicta*¹⁵.

La proliferazione di *dicta* ascritti agli imperatori riflette il cambiamento politico e culturale che si ebbe con l'avvento del principato¹⁶. I *dicta* svolgono una funzione analoga a quella degli aneddoti, ben illustrata da Saller¹⁷. Benché siano entrambi difficili da accertare storicamente, tuttavia, sono significativi per la percezione storica che aleggia intorno a un determinato *princeps*¹⁸. Cimentarsi nella *Quellenforschung* dei

⁹ Alcune battute di Vespasiano sono divenute celebri, come la risposta che diede al figlio Tito: a questi, che lo criticava per aver tassato persino l'urina, fece odorare del denaro chiedendogli se fosse disgustato dall'odore, quando Tito rispose di no gli disse «*atquin e lotio estis*» (Suet. *Vesp.* 23, 3).

¹⁰ A Domiziano sono attribuiti anche tre *dicta* in greco, due dei quali sono citazioni dall'Iliade (cfr. Suet. *Dom.* 12, 3; 18, 2), a queste si aggiunge la domanda provocatoria rivolta al fratello Tito (10, 2).

¹¹ Spesso Svetonio ricorre ad una serie di *dicta* per lumeggiare un aspetto negativo dell'imperatore che sta descrivendo: in *Claud.* 40 Svetonio riporta più *dicta* per attestare la *neglegentia sermonis* del principe.

¹² Cfr. G. GUASTELLA (a cura di), *Gaio Svetonio Tranquillo. La vita di Caligola*, Roma 1992, p. 201: «dalla sezione dei "detti famosi" di Caligola – che pure ci vengono presentati in una luce totalmente negativa – si ricava l'impressione che non gli dovesse difettare l'arguzia e il senso del paradosso».

¹³ Un discorso a parte merita la *Vita* di Tiberio, in cui i *dicta* sono presenti anche nella parte in cui il biografo sembrerebbe elogiare le *virtutes* del *princeps*, che vengono però poi negate nella seconda parte, in cui Svetonio traccia un ritratto di Tiberio come simulatore e dissimulatore. Ad esempio, la *moderatio* di Tiberio, che è giudicata quasi eccessiva già nel capitolo 29, è, di fatto, annullata nel capitolo 57, quando Svetonio ne denuncia l'affettazione (*moderationis simulatio*).

¹⁴ Significativo è che nel panorama latino si ritrovi nella metà del primo secolo una raccolta di *dicta* e *facta* memorabili, *Factorum et dictorum memorabilium libri IX* di Valerio Massimo.

¹⁵ Cfr. Spaziano, *Hadrianus* 20, 8.

¹⁶ Cfr. LAURENCE, PATERSON, *Power and Laughter*, cit., pp. 183-184: «It is clear that with the coming of the Principate and the inevitable concentration of power and influence in the hands of one man, the statements, both formal and informal, of the emperor became matters of key importance to those around him».

¹⁷ Cfr. R. SALLER, *Anecdotes as Historical Evidence for the Principate*, in *G&R* 27, 1, 1980, pp. 69-83.

¹⁸ F. MILLAR, *The Emperor in the Roman World (31 BC-AD 337)*, London 1977 fa frequente riferimento ai *dicta* ufficiali degli imperatori. LAURENCE, PATERSON, *Power and Laughter*, cit., si concentrano sui "float-

dicta svetoniani è peraltro impresa titanica, considerato che Svetonio si servì di una molteplicità di fonti, la maggioranza delle quali non è a noi giunta, e che, forse, darebbe scarsi risultati; al contrario, uno studio della selezione dei *dicta* operata dall'autore parrebbe essere più proficua¹⁹. Dunque, ai fini del mio lavoro, non è tanto rilevante determinare se effettivamente Nerone abbia pronunciato quelle parole, se siano una sua invenzione, o determinare a quale fonte Svetonio abbia attinto, ma scandagliare per quale ragione egli le includa nella biografia. In mancanza di riscontri oggettivi, il confronto con le fonti, più che identificare lo scarto rispetto alla verità storica che sarà inevitabilmente sempre inaccessibile, può aiutare a lumeggiare come il ritratto che Svetonio fa di Nerone sia influenzato dal suo giudizio politico.

3. VOX NERONIS

Svetonio attribuisce a Nerone trenta *dicta*; tuttavia, soltanto due di essi figurano nella sezione sulle virtù, tutti gli altri ricorrono nella sezione dei vizi: sei a proposito della formazione/esperienza teatrale; nove in relazione alla *crudelitas*; tredici in riferimento alle ultime parole pronunciate dal principe. Alcuni *dicta* sono esposti in *oratio recta*, altri in *oratio obliqua*. Alcuni *dicta* neroniani sono riportati in greco («ἐμοῦ ζῶντος», 38, 1; «τὸ τέχνιον ἡμᾶς διαθρέψει», 40, 2; «οὐ πρέπει Νέρωνι, οὐ πρέπει – νῆφειν δεῖ ἐν τοῖς τοιοῦτοις – ἄγε ἔχειρε, σεαυτόν», 49, 3; «ἴππων μ' [ε] ὠκυπόδων ἀμφὶ κτύπος οὐατα βάλλειν», 49, 3), altri pronunciati in greco tradotti in latino («*occultae musicae nullo esse respecto*», 20, 1; «*si paulum subbibisset, aliquid se suffritinniturum*», 20, 2)²⁰, altri, esposti in latino, presumibilmente vennero pronunciati originariamente in greco²¹. Come nota Townend in un importante articolo volto ad indagare le fonti di Svetonio nell'utilizzo della lingua greca, è probabile che anche la risposta inviata da Nerone, imperatore filelleno, ad Elio, liberto greco, sia stata in greco²². L'utilizzo del greco mi sembra possa essere significativo non solo per stabilire le fonti di cui si servì l'autore, ma anche per riflettere sulla costruzione letteraria del personaggio.

Nel ricostruire la *vox* neroniana, intendo dapprima considerare isolatamente i due *dicta* che si registrano nella parte iniziale dedicata alle *virtutes* di Nerone, per poi procedere alla suddivisione dei ben più numerosi *dicta* presenti nella parte centrale e finale della biografia, suddividendoli in tre categorie: quelli riferiti alla formazione e esperienza teatrale (3.1); quelli impiegati in riferimento alla *crudelitas* (3.2); infine, quelli riportati per descrivere le ultime parole di Nerone (3.3).

La prima battuta in assoluto attribuita a Nerone la si riscontra al capitolo 10, 2: invitato a firmare l'esecuzione di un condannato a morte, il giovane principe proruppe:

«*Quam vellem*» – *inquit* – «*nescire litteras!*»

ing" *dicta*. Sull'uso e significato degli aneddoti oltre a SALLER, *Anecdotes as Historical Evidence*, cit., si veda T.W. AFRICA, *Adam Smith, the Wicked Knight, and the Use of Anecdotes*, in *G&R* 42, 1, 1995, pp. 70-75.

¹⁹ Cfr. J. GASCOU, *Suetone historien*, Paris 1984, pp. 9-242.

²⁰ Quanto riportato al cap. 45, 2 non rappresenta un *dictum* vero e proprio ma una epigrafe redatta in greco contenente una "pasquinata" tradotta in latino.

²¹ Cfr. Suet. *Nero* 22, 3; 23, 3; 37, 3.

²² G.B. TOWNEND, *The Sources of Greek in Suetonius*, in *Hermes* 88, 1, 1960, pp. 98-120, pp. 108-109.

Poco dopo è riportata la risposta che Nerone diede al senato, che voleva rendergli grazie: «quando l'avrò meritato» (*cum meruero*)²³. In entrambi i casi, la *vox Neronis* è iscritta all'interno delle azioni virtuose di cui si è reso protagonista l'imperatore. Anche Tacito dà notizia del diniego di Nerone di accettare le statue in oro che gli venivano offerte e della sua risoluta opposizione alla delibera del senato di far cominciare l'anno a partire da dicembre, mese in cui era nato il principe, anziché da gennaio come era consuetudine (*ann.* 13, 10).

La prima battuta è facilmente databile in quanto la si ritrova anche in Seneca (a proposito di due condannati e con un diverso *ordo verborum*) in apertura del secondo libro del *De clementia*, quando Seneca per compiacere ed adulare il *princeps* riporta l'attenzione proprio sulla *vox non composita* di Nerone: «*vellem litteras nescirem*» (*clem.* 2, 1, 2), un'affermazione rivelatrice di un grande animo. La riluttanza espressa da Nerone nell'autorizzare l'esecuzione di due briganti ha spinto Seneca a scrivere sulla clemenza (*clem.* 2, 1, 1). Dunque è verisimile che Nerone l'abbia pronunciata poco prima della composizione del *De clementia* scritto tra il 15 dicembre del 55 e il 14 dicembre del 56; anche Svetonio la fa risalire ai primi provvedimenti emanati dal giovane imperatore²⁴.

Indubbiamente, rispetto all'affermazione senecana, in Svetonio si registra una maggiore ricercatezza retorica, ottenuta mediante il *quam* posto ad inizio del *dictum*. Quel che mi sembra rilevante è che, benché entrambe le battute siano annoverate tra i comportamenti positivi di Nerone, aleggia comunque il sospetto che tali comportamenti non siano spontanei. Svetonio asserisce che il giovane principe, desideroso di ottenere consenso, non abbia perso occasione per mostrare la propria indole virtuosa, ostentando *liberalitas*, *clementia* e *comitas* (10, 1)²⁵. Kierdorf, in riferimento alla risposta data al senato, denuncia la finta modestia di Nerone nell'accettare la lode conferitagli dal senato²⁶. Se consideriamo anche quanto Svetonio afferma in apertura del capitolo 9 (*orsus hinc a pietatis ostentatione Claudium apparatissimo funere elatum laudavit et consecravitt*) questi iniziali comportamenti esibiti da Nerone appaiono dettati dalla volontà di adempiere al modello del *princeps* virtuoso, ma saranno presto smentiti dalla natura perversa dello stesso Nerone.

3.1. FORMAZIONE/ESPERIENZA TEATRALE

Le azioni positive epitomate da Svetonio vengono presto accantonate per dare spazio alla descrizione ben più dettagliata delle scelleratezze del principe, suddivise tra *probra* “azioni vergognose” (20-25), presenti unicamente nella *Vita* neroniana, e *scelera* “misfatti” (26-38). La sezione dei *probra* è suddivisa tra attività musicale, (20-21, 2), performances teatrali (21, 2-3), attività di auriga (22, 1-3) e viaggio in Grecia

²³ Battuta che sarà ripresa da Pertinace, rivolgendosi al figlio: cfr. SHA *Pert.* 6, 10, 1: ‘*cum meruerit*’. M.T. GRIFFIN, *Seneca: A Philosopher in Politics*, Oxford 1976, p. 127 considera questa battuta neroniana come l'esemplificazione della *comitas* che definisce nel seguente modo: «*Comitas* in an Emperor is the quality which renders his relations with his subjects easy and free of arrogance and coldness».

²⁴ Simili frasi pronunciate da principi e sovrani sono raccolte in F. PRÉCHAC, *La date et la composition du De clementia (suite et fin)*, in *REL* 11, 1933, pp. 344-369, in particolare cfr. pp. 365-366.

²⁵ Suet. *Nero* 10, 1: *atque ut certiozem adhuc indolem ostenderet, ex Augusti praescripto imperatorum se professus, neque liberalitatis neque clementiae, ne comitatis quidem exhibendae ullam occasionem omisit*.

²⁶ W. KIERDORF, *Sueton: Leben des Claudius und Nero*, Paderborn 1992, p. 172.

(22, 3-25), in una sorta di climax ascendente dei *probra*²⁷. Il tour in Grecia è infatti per Cassio Dione la prova schiacciante della volontà di Nerone di rinunciare al ruolo di *princeps* per dedicarsi alla carriera artistica (62 [63] 8, 1-12, 1).

Dunque, Svetonio comincia la sezione esecrando la predilezione del *princeps* per la musica, raccontando di come, una volta divenuto imperatore, abbia convocato Terpno, il citaredo del momento, e, sfruttando la sua vicinanza, abbia iniziato ad esercitare la propria voce. Gli esercizi vocali, che non solo non erano esecrati ma venivano anche raccomandati per il mantenimento di una buona salute e per curare alcune malattie, vengono da Nerone svolti unicamente per espletare al meglio le sue performances canore²⁸. È rilevante che Svetonio presenti la convocazione del citaredo come il primo atto di Nerone in veste di *princeps*: *statim ut imperium adeptus est* (20, 1), ad indicare fin dal principio quali saranno le sue priorità. Ha inizio un vero e proprio training, il principe non tralascia nessuna delle operazioni continuamente svolte dagli *artifices* per preservare e migliorare la voce: *et ipse meditari exercerique coepit neque eorum quicquam omittere, quae generis eius artifices vel conservandae vocis causa vel augendae factarent* (20, 1). Si noti il frequentativo di secondo grado *factito*, la cui durata si scrazia nella consuetudine. Svetonio, equiparando la preparazione di Nerone a quella degli *artifices* professionisti, di fatto gli riconosce lo status degradante di *artifex*. Addirittura Nerone si astiene da determinati cibi per salvaguardare la sua performance canora (*abstinere pomis et cibus officientibus*, 21, 1): l'*abstinentia* non è certo una caratteristica del principe, come Svetonio sottolinea nella conclusione della biografia, quando riferisce che la sua salute fu nel complesso buona, considerato che non si astenne mai dal vino o dalle sue altre abitudini (*neque vino neque consuetudine reliqua abstineret*, 51, 1). Dunque Nerone, nonostante la sua *immoderatissima luxuria* (51, 1), per eseguire al meglio le sue performances musicali è disposto a sottoporsi a dolorosi procedimenti e a seguire una dieta specifica²⁹. Anche in seguito si dimostrerà molto attento a preservare la propria voce (20, 2), rinunciando persino a fare proclami all'esercito (*ut conservandae vocis gratia*, 25, 3)³⁰.

Nerone non fu il primo a prestare particolare attenzione alla propria voce: lo stesso Augusto le dedicava molto impegno. Tuttavia, l'atteggiamento di Nerone è solo in parte sovrapponibile a quello di Augusto, che si esercitava con un *phonascus* e, quando si rivolgeva al popolo, si serviva di un *praeco* solo nel caso in cui avesse la gola infiammata³¹. Pertanto, Augusto si comporta come un perfetto oratore; al con-

²⁷ V. SCHULZ, *Deconstructing Imperial Representation. Tacitus, Cassius Dio, and Suetonius on Nero and Domitian*, Berlin 2019, p. 277.

²⁸ Per gli esercizi vocali raccomandati per preservare la salute si veda Arist. *pol.* 1336a 34-9; Plut. *De tuenda sanitate* 130 A; per curare certi malanni cfr. Cels. *med.* 1, 2, 6; 1, 8, 1-3; 4, 10, 1; Sen. *Epist.* 78, 5; Plin. *nat.* 28, 53. Come sottolineato da J. SOLDI, *Seneca Epistulae Morales book 2. A Commentary with Text, Translation, and Introduction*, Oxford 2021, p. xxii, nell' *epist.* 15, 7 dietro l'ammonimento rivolto a Lucilio a non alzare e abbassare la voce si può intravedere un velato riferimento a Nerone.

²⁹ Plinio (*nat* 19, 108) riporta che in alcuni giorni Nerone era in grado di ingerire soltanto erba cipollina con olio *gratia vocis*.

³⁰ Cfr. C. EDWARDS, *The Politics of Immorality in Ancient Rome*, Cambridge 1993, p. 136: «Nero was so concerned to do well in singing contests that, to spare his voice, he never addressed the Roman soldiers in person. He placed his relationship with his audience above his relationship with his troops. The emperor should have been the greatest Roman and the greatest soldier. Instead, he had revealed himself a dissembler, of uncertain gender, whose words could not be trusted, whose actions had no consequences, in sum, the antithesis of (Ro)manhood, an actor».

³¹ Cfr. Suet. *Aug.* 84, 2.

trario, Nerone, che ricorre a un *phonasus* perché gli suggerisca come risparmiare la *vox*³², come un comune attore³³. Dunque, Nerone si sottopone a una serie di misure per migliorare la voce, unicamente per il proprio personale divertimento. Si astiene dal fare proclami all'esercito, ma non rinuncia mai alla scena, cantando per più giorni (*saepius et per complures cantavit dies*, 20, 2) e non concedendosi il riposo necessario (*sumpto etiam ad reficiendam vocem brevi tempore*, 20, 2). Nerone, al contrario di Augusto, non è in grado di gestire la propria *vox*.

Sulla base di quanto riportato da Svetonio, agli albori del suo regno, Nerone aveva annunciato che avrebbe governato secondo i dettami augustei³⁴. Tuttavia, il *princeps* sovverte il modello augusteo per assecondare i suoi istinti e, benché ostenti una connessione al modello augusteo, i suoi comportamenti denunciano una istrionessa megalomania ed inadeguatezza a svolgere il proprio ruolo. Ad esempio, nel dicembre del 67 di ritorno dalla Grecia, per entrare trionfalmente a Roma utilizza lo stesso carro un tempo usato da Augusto per il suo triplice trionfo nel 29³⁵. Svetonio descrive tutto il cerimoniale per rimarcare che per festeggiare il suo successo poetico Nerone ricorre al medesimo cerimoniale di solito dispiegato per celebrare i successi militari: orlato di porpora, indossando la clamide e recando la corona olimpica sulla testa e quella pitica in mano, è condotto nel trionfo acclamato da quelli che dichiaravano di essere i suoi "Augustani" (*Nero* 25, 1)³⁶.

Se è vero che Augusto all'interno delle *Vite* svetoniane spicca come il modello di riferimento per i suoi successori, Nerone è presentato come una sua copia degenerata, la *degradatio* finale compiuta dall'ultimo esponente della dinastia³⁷.

Allettato dai primi risultati (*blandiente profectu*), Nerone comincia a desiderare di esibirsi sulla scena ripetendo spesso agli amici quel proverbio greco secondo cui non vi è alcuna considerazione per la musica tenuta nascosta:

³² Cfr. Suet. *Nero* 25, 3.

³³ Cicerone (*de orat.* 2, 247) sottolinea come la preparazione dell'oratore e dell'attore sia in parte la medesima; tuttavia, le due figure perseguono fini diversi. Infatti, mentre l'oratore ricorre alle strategie dell'*artifex* per servire lo stato, l'attore lo fa esclusivamente per suscitare ilarità³³. Anche Quintiliano (*inst.* 11, 3, 19), nel descrivere il percorso che un valente oratore deve seguire per perfezionare la propria voce, ammette che la cura dell'*orator* presenta molti elementi in comune con quella del *phonasus*, benché esse non siano identiche. Quintiliano elenca una serie di accortezze che entrambi debbono prendere per ottenere la *firmitas corporis*, accortezze che comportano essenzialmente l'adozione di un regime di vita ispirato alla *frugalitas*.

³⁴ Cfr. Suet. *Nero* 10, 1: *atque ut certiozem adhuc indolem ostenderet, ex Augusti praescripto imperatorum se professus*.

³⁵ Cfr. Suet. *Nero* 25, 1. Anche Cassio Dione (63, 20, 3) riporta la notizia specificando che Nerone si fece accompagnare dal citaredo Diodoro, uno dei suoi rivali sconfitti. Sul significato di questo trionfo neroniano cfr. M. BEARD, *The Roman Triumph*, Harvard 2007, pp. 268-272.

³⁶ K.R. BRADLEY, *Suetonius' Life of Nero. An Historical Commentary*, Bruxelles 1978, p. 148 nota come l'ingresso di Nerone ricordi l'entrata trionfale dei vincitori ai giochi panellenici per cui si veda Vitr. 9, *praef.* 1. EDWARDS, *Beware of imitations: theatre and the subversion of imperial identity*, in J. ELSNER, J. MASTERS (eds.), *Reflections of Nero: Culture, History, and Representation*, London 1994, pp. 83-97, p. 90 giudica il trionfo come «His greatest insult to the Roman military tradition»; GRIFFIN, *Nero: The End of a Dynasty*, New Haven 1984, pp. 230-231 («as an answer to Roman triumph»). J.F. MILLER, *Triumphs in Palatio*, in *AJPb* 121, 3, 2000, pp. 409-422 ha un impianto meno dissacratorio e suggerisce la ripresa e superamento del modello del trionfo augusteo presente nell'Eneide. Ancora Edwards, *The Politics of Immortality*, cit., p. 136 asserisce «almost every detail of the triumphal procession was imitated, but in a distorted form – perverted».

³⁷ Cfr. EDWARDS (ed.), *Suetonius. Lives of the Caesars. A New Translation*, Oxford 2000, p. 39.

*Donec blandiente profectu, quamquam exiguae vocis et fuscae, prodire in scaenam concupit, subinde inter familiares Graecum proverbium iactans "occultae musicae nullum esse respectum"*³⁸.

Si noti il contrasto tra l'incoativo *concupisco*, per indicare il momento in cui in Nerone si accende il desiderio, e il frequentativo *iacto*, che rivela la ripetitività con cui l'imperatore rivolge questo *proverbium* agli amici, quasi per giustificare la sua decisione di calcare le scene. Svetonio descrive come improvviso il desiderio di Nerone, ma è noto che il *princeps* già da tempo nutriva tale ambizione³⁹. È interessante che Nerone faccia ricorso ad un proverbio greco τῆς λαθρανοῦσης μουσικῆς οὐδεὶς λόγος (cfr. Gell. 13, 30, 3), che Svetonio traduce in latino⁴⁰. Come vedremo, il Nerone svetoniano si esprime spesso facendo ricorso al greco e la centralità della lingua greca è rilevante ai fini della costruzione letteraria del personaggio. Nerone non è certo il primo imperatore a fare sfoggio di bilinguismo, si pensi a Claudio che pronunciò in Senato una orazione continua in greco (*Claud.* 42)⁴¹; lo stesso Augusto, benché non fosse a tal punto fluente da comporre direttamente in greco, soprattutto nelle conversazioni private ricorre alla lingua greca⁴². Tuttavia, la presenza del greco e i riferimenti alla Grecia sono rimarchevoli: non a caso Nerone sceglie di esibirsi per la prima volta (nella primavera del 64) pubblicamente a Napoli (*et prodit Neapoli primum*, 20, 2), *quasi Graeca urbs* (Tac. *ann.* 15, 33) per l'appunto. La decisione di Nerone di parlare in greco si spiega non solo in riferimento al suo filellenismo – quando si reca in Grecia sentenza (*ait*) che solo i greci sanno ascoltare la musica e sono degni del suo talento («*solos scire audire Graecos solosque se et studiis suis dignos*», 22, 3) – ma anche come un omaggio alla tradizione della città. Tuttavia, la cultura greca e i greci nella tradizione moralistica romana erano non sempre apprezzati in quanto indicavano effeminatezza e si allontanavano dalla presunta austerità dei costumi romani. Svetonio sottolinea il filellenismo neroniano proprio per denigrare Nerone, assimilabile per carattere e costumi ai *Graeculi*, tanto disprezzati anche dall'amico Plinio⁴³. Inoltre, il filellenismo neroniano pone l'accento sulla perversione di Nerone, assimilabile proprio per la sua tendenza ellenizzante al bisnonno Marco Antonio e allo zio Caligola, verso il quale Svetonio esprime una condanna tanto risoluta quanto quella espressa nei riguardi di Nerone⁴⁴.

La smania di esibirsi si lega a un motivo cui qui Svetonio allude *en passant*, ma che ritorna nel capitolo 27 a proposito della *petulantia*: vale a dire, la predilezione del *princeps* per lauti banchetti⁴⁵. Dopo aver banchettato in mezzo all'orchestra, violando il

³⁸ Suet. *Nero* 20, 1. Citato da Erasmo, Adagio 684.

³⁹ Cfr. Tac. *ann.* 15, 33, 1: *C. Laecanio M. Licinio consulibus acriore in dies cupidine adigebatur Nero promiscuas scaenas frequentandi*.

⁴⁰ TOWNEND, *The Sources*, cit., p. 108 ha ipotizzato che la fonte del *dictum* vada ricercata in uno storico che ha deliberatamente evitato le citazioni in greco e che questo possa essere individuato in Plinio il Vecchio, che in *nat.* 94, 166 descrive similmente le esercitazioni neroniane per migliorare la propria voce.

⁴¹ *Contra*, Tiberio, pur essendo fluente nella lingua greca, evita l'uso del greco soprattutto in Senato: cfr. Suet. *Tib.* 70, 1-2; 71. Anche Caligola era fluente nella lingua greca; cfr. Suet. *Cal.* 3, 1.

⁴² Cfr. Suet. *Aug.* 89, 1.

⁴³ Cfr. Plin. *epist.* 10, 40, 2. Si veda anche la condanna da parte di Giovenale dell'intraprendenza dei *graeculi* in *Iuv.* 3, 69-85.

⁴⁴ Cfr. GRIFFIN, *Nero*, cit., pp. 213-214.

⁴⁵ Cfr. *Nero* 27, 1: *epulas a medio die ad mediam noctem protrahabat*; cfr. *Iuv.* 4, 137: *luxuriam imperii veterem noctesque Neronis*.

codice romano che stabilisce un luogo e un tempo in cui consumare il banchetto, Nerone comunica agli spettatori (*graeco sermone promisit*), che *si paulum subbibisset, aliquid se suffritinniturum* (Nero 20, 2)⁴⁶.

Dopo Napoli è la volta di Roma. Tacito riporta che prima dell'esordio pubblico a Napoli «Nerone aveva cantato solamente a Palazzo e nei suoi giardini, durante i ludi *Iuvenalia* del 59, che ora spregiava perché seguiti da un pubblico ristretto, quasi un limite per la sua voce straordinaria (*tanta vox*)» (ann. 15, 33). Desideroso di esibirsi a Roma, Nerone convoca anzitempo i *Neronia* (Suet. Nero 21, 1), e, a coloro che richiedevano insistentemente di ascoltare la sua *vox caelestis*, rispose che si sarebbe esibito nei giardini (*in hortis se copiam volentibus facturum*, 21, 1). Benché anelasse di esibirsi pubblicamente anche a Roma, presagendo la reazione aristocratica e conservatrice (la congiura pisoniana era stata appena sventata), Nerone, che non aveva partecipato alla prima edizione nel 60, decide inizialmente di non partecipare alla seconda edizione dei *Neronia*. Ai senatori, che gli avevano offerto la vittoria a tavolino a patto che non si fosse presentato, rispose che, nel caso in cui avesse gareggiato, non avrebbe accettato favoritismi (Tac. ann. 16, 4), ma Svetonio omette questo particolare. Tuttavia, quando alle preghiere della plebe trepidante si unirono anche quelle dei soldati, promise di esibirsi subito (*repraesentaturum se*) e ordinò che il suo nome venisse iscritto tra i partecipanti al concorso, comunicando che avrebbe cantato la *Niobe* (Suet. Nero 21, 2)⁴⁷.

L'idea di mettere in scena sé stesso è centrale nella rappresentazione svetoniana dell'ultimo dei giulio-claudii: Nerone vuole primeggiare in tutte le discipline artistiche, non esclusivamente nel canto, e desidera essere oggetto dell'attenzione di tutti. Non solo desidera guidare il carro, ma esige che sia osservato (*spectari*) da un numero quanto più ampio di spettatori, per questo sceglie di esibirsi non più nei suoi giardini ma nel Circo Massimo (22, 2)⁴⁸.

La successiva battuta attribuita al *princeps* – si tratta in questo caso di un comunicato scritto – è illuminante in quanto rivelatrice della volontà neroniana di rinunciare al ruolo di *princeps* per dedicarsi a quello di *artifex*. Al liberto Elio, che lo esortava a far ritorno a Roma per occuparsi degli affari di stato, rispose per iscritto (*rescripsit*): *quamvis nunc tuum consilium sit et votum celeriter reverti me, tamen suadere et optare potius debes, ut Nerone dignus revertar* (23, 1)⁴⁹. Nerone antepone la propria *cupiditas performandi* alle sue funzioni politiche ed è a tal punto affezionato al ruolo di *artifex*: che con la mas-

⁴⁶ Accolgo qui il testo proposto da R. KASTER, *Studies on the text of Suetonius' De Vita Caesarum*, Oxford 2016, pp. 209-210, già suggerito da Borthwick, al quale si deve l'emendazione di *sufferi tinniturum* in *suffritinniturum*.

⁴⁷ Pare che le esibizioni canore e musicali di Nerone suscitassero effettivamente grande approvazione tra la plebe. Dalla *Vita Apolloni*, redatta da Filostrato, apprendiamo la reazione della plebe romana dinanzi al divampare di un'epidemia che causava raucedine. Poiché lo stesso Nerone ne fu contagiato, folle di persone si riversavano nei templi e santuari pregando per la pronta guarigione del *princeps* e il ripristino della sua voce (VA 4, 44, 1). Anche i soldati inneggiano alla *vox* divina di Nerone (Cass. Dion. 63, 20, 6).

⁴⁸ Cfr. N.M. KENNELL, *ΝΕΡΩΝ ΠΕΡΙΟΔΟΝΙΚΗΣ*, in *AJPb* 109, 2, 1988, pp. 239-251, p. 251: «Nero did not go to Greece to admire the monuments of Classical Greek culture, but to be admired himself». Per la passione smodata di Nerone per la guida del carro si veda anche Tac. ann. 14, 14.

⁴⁹ Trattandosi di una risposta per iscritto è probabile che Svetonio abbia visto il documento ufficiale, benché non lo dica espressamente. Cfr. Nero 52, in cui Svetonio dichiara espressamente di aver visto le tavolette autografe di Nerone in cui erano scritte le sue poesie.

sima deferenza – *reverentissime* (23, 2) – implora i giudici di non tener conto di eventuali incidenti fortuiti. La risposta che l'imperatore dà ad Elio in terza persona testimonia lo sdoppiamento che Svetonio realizza: Nerone, non riconoscendosi nel ruolo di *princeps*, costruisce una figura di sé come *artifex* e si impegna massimamente per espletare questo ruolo.

In conclusione, come evidenziato da Schulz, mi sembra significativo che la sezione dei *probra* si apra e si concluda con il riferimento alla *vox*⁵⁰: l'attività canora è certamente quella in cui il giovane imperatore profonde gli impegni maggiori⁵¹.

Nella ricostruzione neroniana attuata da Svetonio, la preoccupazione maggiore del *princeps* è quella di non avere rivali in ambito artistico; il giovane *princeps* non può, dunque, accettare un concorrente all'interno della famiglia. Svetonio tratteggia un Nerone al termine della propria esistenza ansioso di essere giudicato un valente citarredo e, quando veniva insinuato il contrario, chiedeva con insistenza a tutti se conoscesse qualcuno più bravo di lui (*Nero* 41, 1).

3.2. CRUDELITAS

Dopo aver descritto dettagliatamente la predilezione neroniana per la musica, il canto e il teatro, Svetonio passa agli *scelera* neroniani, ripartiti nelle seguenti *species*: *petulantia*, *libido*, *luxuria*, *avaritia*, *crudelitas*.

Nel capitolo 31, discorrendo sulla *luxuria*, Svetonio biasima la *cupiditas aedificandi* di Nerone esemplificata dalla costruzione della Domus Aurea, che il biografo descrive con estrema dovizia di particolari, riportando l'affermazione che il principe avrebbe pronunciato alla sua inaugurazione: *quasi hominem tandem habitare coepisse* (31, 2)⁵². *Quasi* merita qualche riflessione: Nerone esulta per aver finalmente cominciato a vivere come un uomo, ma di fatto non vive come un uomo: quel *quasi* attribuito al *princeps* potrebbe rivelare l'ipocrisia neroniana nel momento in cui fa erigere un edificio che indubbiamente travalica i bisogni umani⁵³. Il *quasi* assume così un valore ironico da parte di Nerone; al contempo, dà voce anche alla *vis* polemica svetoniana nei confronti del principe.

Nel capitolo 33 ha inizio la *species* rivolta alla *crudelitas*, che si protrae fino al capitolo 38. Il primo riferimento è all'avvelenamento di Claudio, che, secondo Svetonio, va comunque attribuito a Nerone⁵⁴. Benché questi non ne sia riconosciuto come l'*auctor*, ne fu comunque *consciens* (33, 1). Anche in questa circostanza, Nerone avrebbe fatto ricorso ad un proverbio greco lodando come cibo degli dei i funghi boleti (33, 1), di cui l'imperatore Claudio era ghiotto e con cui – pare – venne avvelenato. Una prova

⁵⁰ SCHULZ, *Neros Stimme: die Kritik an der kaiserlichen vox/φωνή in der griechisch-römischen Literatur*, in *Hermes* 148, 2020, pp. 198-217.

⁵¹ Cfr. *infra*, 3.2.

⁵² Cfr. Suet. *Calig.* 37, 1: *aut frugi hominem esse oportere aut Caesarem*.

⁵³ Sull'uso svetoniano di *quasi* cfr. SCHULZ, *Deconstructing Imperial Representation*, cit., pp. 219-292. Vitellio addirittura si lamenta della grettezza della Domus Aurea, cfr. Dio Cass. 64, 4, 1.

⁵⁴ Le altre fonti letterarie all'unanimità lo attribuiscono unicamente a Agrippina: cfr. Tac. *ann.* 12, 66; Dio 60, 34.2; Jos. *Bj* 20, 148; 151; Iuv. 6, 620.

certamente non cogente per dimostrare il coinvolgimento di Nerone, ma che Svetonio adduce per dipingere Nerone come il crudele giustiziere della sua famiglia.

Dopo il riferimento all'uccisione di Claudio, Svetonio ricorda l'avvelenamento del fratellastro Britannico, di cui Nerone è considerato l'unico artefice. Due aspetti sono interessanti in questo caso:

1) Svetonio attribuisce a Nerone la seguente battuta nell'alterco con Locusta: «*sane, inquit, legem Iuliam timeo*» (33, 2)⁵⁵. Ricostruiamo l'antefatto: Locusta, nota avvelenatrice, era stata incaricata di recapitargli il veleno, che, però, non produce immediatamente gli effetti sperati, suscitando l'ira di Nerone. Questi percuote Locusta e la accusa di avergli fornito un *remedium* anziché un *venenum*. La donna si difende dicendo di aver dato un veleno più blando *ad occultandam facinoris invidiam* (33, 2), quando il giovane *princeps* inveisce con la suddetta affermazione, che rivela tutta l'arroganza di Nerone enfaticizzata dall'avverbio *sane* usato ironicamente in posizione incipitaria secondo un uso tipicamente svetoniano⁵⁶. Nerone è consapevole di disporre di un potere illimitato; tale concezione si identifica con un esercizio dispotico proprio del tiranno, che compie impunemente qualsiasi misfatto per soddisfare i propri appetiti⁵⁷.

2) Svetonio, prima di offrire ulteriori dettagli riguardo la morte di Britannico, precisa subito che questi fu avvelenato da Nerone per la seguente ragione:

Britannicus non minus aemulatione vocis, quae illi incundior suppetebat, quam metu ne quandoque apud hominum gratiam paterna memoria praevaleret, veneno adgressus est (33, 2)⁵⁸.

Dunque, Nerone commette un atroce delitto, il veneficio del fratellastro, non per quella che in termini moderni chiameremmo *Realpolitik*, a cui probabilmente lo stesso Seneca poteva aggrapparsi lodandone l'*innocentia* nel *De clementia* e intendendo l'assassinio di Britannico come un atto di *publica utilitas*, come suggerisce Malaspina⁵⁹,

⁵⁵ BRADLEY, *Suetonius' Life of Nero*, cit., p. 199 nota che non vi è alcuna *lex Iulia* che punisca l'uccisione per avvelenamento, ipotizzando che Svetonio abbia commesso un errore a meno che non si riferisca alla *lex Iulia de vi*. Il riferimento sarebbe dovuto essere alla *lex Cornelia de sicariis et veneficiis* che era ancora in vigore.

⁵⁶ *Sane* è usato ironicamente anche in riferimento a due *dicta* nella *Vita* di Galba. Lo ritroviamo in Suet. *Galb.* 4, 1 quando Tiberio, a cui era stato predetto che Galba sarebbe diventato imperatore ma da vecchio, rispose «*ivat sane, quando id ad nos nihil pertinet*», considerato che lui stesso era divenuto *princeps* in età avanzata e quindi non poteva certo temere la concorrenza del più giovane Galba. In 4, 2 è il nonno di Galba, al quale fu vaticinato il potere sommo, seppur tardivo, che proruppe «*Sane cum mula pepererit*». Per un uso ironico di *sane* si veda anche Iuv. 9, 46. Alla tarda età di Galba nel momento in cui assume il potere vi è un'allusione anche in Suet. *Nero* 40, 3.

⁵⁷ Cfr. Sall. *Iug.* 31, 26: *impune quae lubet facere id est regem esse*.

⁵⁸ Svetonio, nel riportare il presunto *metus*, allude alla discendenza diretta di Britannico e alla possibilità che questi potesse soppiantare Nerone nel favore popolare in virtù del ricordo del padre. Tuttavia, *metus* può alludere anche al timore che, proprio grazie alla discendenza diretta da Claudio, Britannico potesse rivendicare il potere. Del resto – stando a Tacito (*ann.* 13, 14, 2) – in quegli anni la stessa Agrippina minacciava il figlio ricordandogli che Britannico era ormai divenuto adulto e che lei non si sarebbe opposta alla sua avanzata e non avrebbe insabbiato i misfatti con cui Nerone era giunto al sommo potere.

⁵⁹ Cfr. E. MALASPINA (a cura di), *L. Annaei Senecae, De clementia libri duo. Prolegomeni, testo critico e commento*, Torino 2004, pp. 318-319.

bensi perché invidioso della voce del fratellastro⁶⁰. La *iunctura aemulatione vocis* pone l'accento di nuovo sulla mania performativa neroniana.

Dopo l'omicidio di Britannico, Svetonio passa a descrivere le uccisioni di Agrippina (34, 1-4) e della zia paterna Domizia (34, 5). Svetonio riporta l'affermazione di Domizia – *simul hanc excepero, mori volo* – seguita dall'ordine di Nerone, presentato come una battuta (*velut inridens*), di procurarle immediatamente la morte: *confestim se positurum* (34, 5).

Il capitolo 35 è poi dedicato al trattamento riservato alle mogli. La prima è Ottavia, verso la quale Nerone non avrebbe mai provato alcun sentimento assimilabile all'amore⁶¹. Agli amici, che lo incalzavano a riguardo, egli risponde: *sufficere illi debere uxoria ornamenta* (35, 1). *Uxoria ornamenta* è una *iunctura* non altrove riscontrata e, come notato da Bradley, è un chiaro riferimento agli *ornamenta triumphalia*, che appartenevano ad Ottavia in virtù del suo nobile lignaggio⁶². Vi si potrebbe scorgere un ironico riferimento al *rumor*, riferito da Cassio Dione (62, 13, 2), che invitava Nerone a restituire ad Ottavia ciò che ella aveva portato in dote al momento delle nozze, ossia, l'impero.

Tra gli *scelera* perpetrati da Nerone figura anche il delitto di Aulo Plauzio, ucciso perché pare anelasse all'*imperium* spinto dall'amante, Agrippina, a cui Nerone si rivolge beffardamente: *eat nunc, mater mea et successorem meum osculetur* (35, 4). Prima di uccidere Aulo Plauzio, Nerone abusa di lui: *per vim conspurcasset* (35, 4). *Conspurco* è un verbo assai raro: attestato per la prima volta in Lucrezio (6, 22), si riscontra poi unicamente nel *De re rustica* di Columella (8, 3, 9) col significato di "inquinare"; Svetonio lo utilizza nel senso di stuprare, ma, come indicato da Adams, *conspurco* è riferito qui all'atto della *irrumatio*⁶³. L'invito successivo rivolto ad Agrippina a baciare il giovane amante assume ora una coloritura ulteriormente degradante. Sull'omosessualità neroniana Svetonio si dilunga a più riprese, ma qui mi sembra che vi sia proprio una sorta di competizione sessuale che Nerone ingaggia con la madre e, mediante i due congiuntivi esortativi, ne rivendica la vittoria. Anche il verbo *eo* può avere una connotazione sessuale e indicare il raggiungimento dell'orgasmo⁶⁴. L'ostentata bisessualità di Nerone e il frequente scambio di ruoli sono alcuni degli argomenti più sfruttati da Svetonio per denigrare il *princeps*, che, dinanzi al cadavere della madre, dopo averne tastato alcune parti del corpo, ne avrebbe lodato alcune, denigrandone altre: *ad visendum interfectae cadaver accurrisse, contrectasse membra, alia vituperasse, alia laudasse sitique interim oborta bibisse* (34, 4)⁶⁵.

Nel capitolo 37, che si apre con la notazione *nullus posthac adhibitus dilectus aut modus interimendi* per sottolineare l'assenza di ogni discriminazione o misura nell'uccidere chiunque per qualsiasi ragione (*quacumque de causa*), Svetonio seleziona alcuni provvedimenti neroniani esemplificativi della sua *crudelitas*. Il biografo presenta un Nerone inorgo-

⁶⁰ Cfr. Tac. *ann.* 13, 15. Cfr. Suet. *Nero* 23, 2: *adversariorum aemulatione*. Una motivazione analoga è addotta da Tacito per spiegare la condanna a morte comminata da Nerone ai danni di Lucano in *Ann.* 15, 49, 3.

⁶¹ Cfr. Tac. *ann.* 14, 60.

⁶² Cfr. BRADLEY, *Suetonius' Life of Nero*, cit., *ad loc.*

⁶³ Cfr. *TbL* IV s.v. *conspurco*, 503, 38; J.N. ADAMS, *The Latin Sexual Vocabulary*, London 1982, p. 199.

⁶⁴ Cfr. ADAMS, *The Latin Sexual*, cit., p. 144.

⁶⁵ Anche *contrecto* nasconde una sfumatura sessuale e potrebbe essere usato in riferimento alla masturbazione, cfr. ADAMS, *The Latin Sexual*, cit., p. 186.

glito (*elatus*) e superbo (*inflatus*) per i suoi crimini, che nega che vi sia stato qualcuno tra i *principes* precedenti che avesse saputo cosa fosse lecito fare: *negavit quemquam principum scisse quid sibi liceret* (37, 3). Pertanto, è lo stesso Nerone a denunciare il potere illimitato di cui dispone⁶⁶.

La presunta affermazione neroniana citata da Svetonio in *Nero* 37, 3 riecheggia quella di Caligola, il quale, inveendo contro la nonna, rea di rimproverarlo per la cattiva gestione del potere, dichiara: *memento omnia mihi et in omnis licere* (*Cal.* 29, 1). Un potere dunque che non ha confini e che Nerone, come il suo illustre zio aveva già dimostrato, esercita indiscriminatamente su tutti i cittadini, senatori compresi. L'avversione per i senatori è esemplificata dall'episodio che avvenne in concomitanza con l'inaugurazione dell'istmo di Corinto⁶⁷ – cui Nerone fa riferimento anche al capitolo 19, 2, inserendola tra le azioni positive della sua politica estera – quando, augurando a sé stesso e al popolo romano che quell'impresa riuscisse, omise, come Svetonio rimarca, di menzionare il senato:

Et in auspicando opere Istb[i]mi[i] magna frequentia clare ut sibi ac populo R. bene res verteret optavit dissimulata senatus mentione (37, 3).

Nerone stravolge la formula di augurio consueta, che in età imperiale doveva presumibilmente essere *fausta vota praefatus principi magno senatuique et equiti totoque Romano populo*⁶⁸, ed ignora il senato. È, altresì, significativo come un'azione positiva venga poi ripresa dal biografo e interpretata come un segno di ostilità verso il senato, con il quale all'inizio del regno neroniano sembra vi sia stata una politica di cooperazione. Svetonio omette il discorso che Nerone pronunciò all'indomani dei funerali di Claudio, in cui il principe promise di ripristinare alcune funzioni del senato, promessa che secondo Tacito fu inizialmente mantenuta (*nec defuit fides* si legge in *ann.* 13, 5, 1). In questo caso, Svetonio censura la *vox Neronis*, perché non confacente alla rappresentazione letteraria che intende fornire. Quest'ultima omissione mi sembra significativa rispetto alla prima omissione segnalata da Svetonio in riferimento al senato: infatti, come suggerisce già Kierdorf, in *Nero* 37, 3 tale menzione non era strettamente necessaria⁶⁹. Al contrario, è rilevante che Svetonio rimarchi l'assenza del senato nell'augurio di Nerone per connotare il *princeps* come despota incurante dell'*auctoritas* dei senatori.

Al capitolo 38, l'ultimo dedicato alla *crudelitas*, per introdurre Nerone nelle vesti di *incendiarius*, in contrasto con il capitolo 16 in cui parla del rinnovamento urbanistico della città senza accusarlo di aver provocato l'incendio, Svetonio riporta un verso greco pronunciato da un individuo non meglio specificato (*quidam*): *Dicente quodam in sermone communi <trag. frg. adesp. 513>: «ἐμοῦ θανάτοντος γαῖα μειχθήτω πυρί», («quando sarò morto, bruci pure nel fuoco tutto il mondo»)*, verso che Nerone corregge: «*immo*

⁶⁶ Svetonio riprende un motivo già presente nella nell'*Octavia*, dove, nello scambio di battute con Seneca, Nerone rivendica un potere illimitato, cfr. *Oct.* 451-453: *Fortuna nostra cuncta permittit mihi. / Crede obsequenti parcus: levis est dea. / Inertis est nescire quid liceat tibi*; cfr. R. FERRI, *Octavia: A Play Attributed to Seneca*, Cambridge 2003, p. 258; A.J. BOYLE *Octavia: Attributed to Seneca*, Oxford 2008, pp. 188-189.

⁶⁷ Impresa che venne satireggiata dai suoi contemporanei cfr. il dialogo pseudo-luciano *NEPΩN*, *Iuv. Sat.* 8, and Philostr. *VIA* 4, 36-5, 41.

⁶⁸ R.G.M. NISBET, M. HUBBARD R (eds.), *A Commentary on Horace: Odes. Book 1*, Oxford 1970, p. 261.

⁶⁹ KIERDORF, *Sueton*, cit., p. 215.

- *inquit* - ἐμοῦ ζῶντος» (38, 1)⁷⁰. Al medesimo verso allude anche Seneca nel *De clementia*, quando contrappone la *vox* pronunciata da Nerone *vellem litteras nescirem* (*clem.* 2, 1, 2), espressione della *bonitas* di Nerone, a *multae voces magnae sed detestabiles* (*clem.* 2, 2, 2). Tra queste Seneca cita il verso, di derivazione acciana (203 R² = 168 W = 47 Dangel), tanto amato da Caligola, *oderint, dum metuant* (Suet. *Cal.* 30, 1) e fa riferimento in *oratio obliqua* al verso greco tradotto in latino, che il Nerone svetoniano emenda⁷¹. Come notato da Star, Svetonio (un procedimento analogo è riscontrabile anche in Tacito) attribuisce a Nerone quel linguaggio e quelle espressioni che Seneca nel *De clementia* aborrisce⁷². Il verso greco adespoto (*Trag. Frag. Adesp.* 513 Nauck-Snell = Kan-nicht-Snell II, 145) è attribuito da Cassio Dione a Tiberio (58, 23, 4)⁷³, un'espressione dunque propria del tiranno, che Svetonio non attribuisce a Nerone, ma fa sì che il *princeps* la corregga *ad usum Neronis* per denunciare la responsabilità del *princeps* nell'ambito dell'incendio che ha colpito l'*Urbs*: *planeque ita fecit*, chiosa Svetonio. Il verso che il *princeps* emenda allude all'immagine di distruzione attraverso il rimescolamento degli elementi: al fantasma della morte evocata dal frammento greco, Nerone sostituisce l'idea di vita e capovolge un'immagine di distruzione in un'immagine di rinascita, che ha per protagonista Roma e di cui Nerone è il massimo artefice. Benché vi siano dubbi sulla 'paternità' neroniana del verso – Townsend ritiene che originariamente fosse da riferire esclusivamente a Tiberio, ma che sia stato poi 'trasferito' a Nerone, forse da Cluvio Rufo, perché perfettamente confacente all'identificazione di Nerone come *incendiarius*⁷⁴ – tale *dictum* rivela «the important place that proverbs and brief quotations spoken by emperors held in the Roman imagination»⁷⁵. Nel recepire questo *dictum*, Svetonio vilipende Nerone, attribuendogli la responsabilità dell'incendio. Tuttavia, si potrebbe ipotizzare che vi sia anche un attacco, neanche troppo celato, allo stesso Seneca, che nel *De clementia* aveva reiteratamente lodato la *vox Neronis*⁷⁶.

L'affermazione successiva, attribuita da Svetonio a Nerone, descrive il principe estasiato per la bellezza delle fiamme: *hoc incendium e turre Maecenatiana prospectans laetusque flammae, ut aiebat, pulchritudine* (*Nero* 38, 2). L'imperfetto *aiebat* – Svetonio generalmente utilizza il perfetto per introdurre una singola battuta del *princeps* – suggerisce che Nerone ammira compiaciuto le fiamme ed esprime reiteratamente la sua soddisfazione dall'alto della *Turris Maecenatiana*. La *pulchritudo* delle fiamme contrasta, annullandola, la *deformatas* dei *vetera aedificia* (38, 1). Nerone è al tal punto estasiato dallo spettacolo cui assiste, che indossa il suo abito scenico (*scaenico habitu*, 38, 2) e recita

⁷⁰ F.R. BERNO, *Apocalypses and the Sage. Different Endings of the World in Seneca*, in *Gerión* 37, 2019, pp. 75-95 ipotizza che l'assenza della deflagrazione nel finale del terzo libro delle *Naturales Quaestiones*, in cui Seneca sceglie di descrivere la fine del mondo nei termini di un diluvio, vada interpretata come una sorta di auto-censura, data l'impossibilità di Seneca di parlare apertamente dall'incendio in virtù della *vox populi* che riteneva Nerone colpevole dell'incendio che travolse Roma.

⁷¹ *Clem.* 2, 2, 2: *illud mecum considero, multas voces magnas, sed detestabiles, in vitam humanam pervenisse celebresque vulgo ferri, ut illam: "oderint, dum metuant", quoi Graecus versus <eius> similis est qui se mortuo terram misceri ignibus iubet, et alia huius notae*. All'ultimo dei versi allude anche Cic. *fin.* 3, 64.

⁷² STAR, *The Empire of the Self*, cit., p. 139.

⁷³ Cfr. LAURENCE, PATERSON, *Power and Laughter*, cit., p. 193.

⁷⁴ TOWNEND, *The Sources*, cit., p. 112.

⁷⁵ STAR, *The Empire of the Self*, cit., p. 139.

⁷⁶ Accolgo qui il suggerimento espressomi dal Prof. De Vivo, che ringrazio.

(*decantavit*, 38, 2) la presa di Troia⁷⁷. Anche nella sezione della *crudelitas*, Svetonio non perde dunque l'opportunità di rimarcare l'inadeguatezza di Nerone nel fronteggiare la situazione di emergenza, in cui, incurante del suo ruolo, recita la parte dell'*artifex*.

3.3. ULTIME PAROLE

Giungendo alla conclusione della *Vita*, la voce di Nerone riecheggia con frequenza per difendere la sua identità di *artifex* e poeta⁷⁸. Al capitolo 40, siamo ormai giunti alla rivolta dei Galli capeggiata da Vindice seguita da quella in Spagna capitanata da Galba (cap. 42), Svetonio racconta di quando ad alcuni astrologi, che gli avevano predetto una prossima deposizione, Nerone abbia risposto che l'arte gli avrebbe dato da vivere (40, 2):

Praedictum a mathematicis Neroni olim erat fore ut quandoque destitueretur; unde illa vox eius celeberrima: «τὸ τέχνιον ἡμῶς διατρέφει».

Anche Cassio Dione (63, 27, 2) riporta un'affermazione simile, ma la colloca nel momento della fuga poco prima della morte. Al contrario, Svetonio non fornisce un inquadramento cronologico, ma si limita ad *olim*, implicando forse che Nerone da sempre rivendicava il proprio ruolo di *artifex* a dispetto di quello istituzionale.

Come abbiamo visto, è lo stesso Nerone a sacrificare il suo ruolo di *princeps* per preservarsi ed eccellere in quello di *artifex*, come nel caso della voce serbata per il canto. Analogamente, quando deve affrontare le rivolte in Gallia e in Spagna, non si comporta come richiesto a un *princeps*, ma si esibisce come un *artifex*⁷⁹. Quando, in seguito ai continui attacchi di Vindice, è chiamato a sedare la rivolta, non convoca il senato, ma si limita ad una rapida consultazione con alcuni cittadini eminenti (*transactaque raptim consultatione*, 41, 2), e passa la restante parte della giornata a discettare sugli organi idraulici che – dice – esibirà in teatro⁸⁰.

⁷⁷ Il tema della presa di Troia doveva essere molto in voga nella corte neroniana: si consideri che nel *Satyricon* è recitata da Eumolpo in trimetri giambici la *Halosis Troiae*. Anche Tacito in *ann.* 15, 39, 3 allude all'episodio; a differenza di Svetonio, Tacito lo riporta come un *rumor* ed elenca anche le misure adottate da Nerone a favore della plebe per ovviare alle conseguenze della deflagrazione (*ann.* 15, 39, 2). Tuttavia, in *ann.* 15, 42, 1 (*ceterum Nero usus est patriae ruinis exstruxitque domum*) pone l'accento sui vantaggi che derivarono a Nerone dall'incendio. Svetonio, così come farà Cassio Dione, secondo cui non salì sulla torre di Mecenate, ma sul tetto del *Palatium* da dove avrebbe cantato la sua «Presenza di Ilio» (62, 18, 1), non si interroga sulla verosimiglianza dell'evento perché perfettamente confacente alla rappresentazione letteraria che intende offrire del personaggio, vale a dire l'imperatore *scaenicus*, che sfrutta ogni circostanza per esibirsi. Cfr. E. CHAMPLIN, *Nero*, Cambridge 2003, pp. 48-49. Sulle varie posizioni riguardo il coinvolgimento di Nerone nell'incendio del 64 si veda M.L. DELVIGO, *La città che brucia: fuoco per distruggere, marmo per ricostruire*, in M. CITRONI, M. LABATE, G. ROSATI (a cura di), *Luoghi dell'abitare, immaginazione letteraria e identità romana. Da Augusto ai Flavi*, Pisa 2019, pp. 301-318.

⁷⁸ *Poeta doctus* lo apostrofa Marziale (8, 70, 8). Svetonio assicura che Nerone compose personalmente le poesie, smentendo Tacito (*ann.* 14, 16, 1) e quelli che insinuavano che il *princeps* sfruttasse componimenti scritti in realtà da altri: *itaque ad poeticam pronus carmina libenter ac sine labore composuit nec, ut quidam putant, aliena pro suis edidit* (Nero 52, 1).

⁷⁹ Cfr. Suet. *Nero* 40, 4.

⁸⁰ Suet. *Nero* 41, 2: *iam se etiam prolaturum omnia in theatrum affirmavit, si per Vindicem liceat*. Si veda anche Cassio Dione (63, 26, 1-2) che assicura di riportare le esatte parole di Nerone.

La reazione all'indomani della rivolta in Spagna è ancora più patetica: inizialmente cade in deliquio, senza parlare – *sine voce*, afferma Svetonio – e poi comunica alla nutrice, che cercava di rincuorarlo, che per lui era la fine (*actum de se*) e che *se vero praeter ceteros inaudita et incognita pati, qui summum imperium vivus amitteret* (42, 1). Tuttavia, Nerone non sembra intenzionato a modificare le sue abitudini; anzi, durante un lauto banchetto canta versi lascivi e si reca furtivamente in teatro, dove incarica un messaggero di comunicare ad un attore che *abuti eum occupationibus suis* (42, 2). Svetonio continua a descrivere l'atteggiamento aberrante del principe: dopo aver meditato molti efferati provvedimenti, la cui inaudita crudeltà non si discosta dall'indole del *princeps*, ma a cui dovette rinunciare perché di difficile realizzazione, Nerone comunica agli amici il suo piano per fronteggiare la rivolta (43, 2):

Ac susceptis fascibus cum post epulas triclinio digrederetur, innixus umeris familiarium affirmavit, "simul ac primum provinciam attigisset, inermem se in conspectum exercituum proditurum nec quicquam aliud quam fleturum, revocatisque ad paenitentiam defectoribus insequenti die laetum inter laetos cantaturum epinicia, quae iam nunc sibi componi oporteret".

Svetonio non manca di rimarcare la tendenza neroniana a consumare banchetti nelle occasioni meno appropriate (cfr. *Nero* 42, 2). Anche in questo caso Nerone si dimostra un epigono deformato di Augusto, il quale banchettava continuamente, ma sempre rispettando le regole⁸¹. Dinanzi ad una situazione tanto drammatica la strategia neroniana si rivela in tutta la sua assurdità: presentarsi inerme dinanzi agli avversari e inscenare un pianto con l'obiettivo di suscitare pentimento, ottenuto il quale, all'indomani avrebbe cantato epinici, che si affrettava a comporre per l'occasione. Nerone immagina di indossare una maschera per provocare compunzione nei suoi avversari e poter comporre canti celebrativi. Anche in questo caso, le intenzioni ostili di Svetonio risultano evidenti se si considera che il biografo sottace le misure che vennero effettivamente prese, di cui abbiamo notizia sia in Tacito che in Cassio Dione⁸².

Conscio che non vi erano più speranze di salvezza, accetta di nascondersi nella villa del liberto Faonte⁸³. Attendendo che gli preparassero un passaggio per entrare nella villa, si abbeverava da una pozzanghera affermando *haec est Neronis decocta* (48, 3)⁸⁴. Come abbiamo visto in relazione alla risposta inviata ad Elio, Nerone spesso ricorre

⁸¹ Cfr. Suet. *Aug.* 74, 1: *convivabatur assidue nec umquam nisi recta, non sine magno ordinum hominumque dilectu*; si veda il commento di WARDLE, *Suetonius*, cit., pp. 460-461.

⁸² Cassio Dione (63, 27, 1) riferisce che truppe al comando dei consolari Rubrio Gallo e P. Petronio Turpiliano furono schierate in Italia, Tacito che altre truppe furono richiamate dall'Illirico (*hist.* 1, 9, 3) o vennero ricollocate per contenere l'attacco (*hist.* 1, 6, 2; 1, 70, 1).

⁸³ Sulla descrizione delle ultime ore di Nerone si veda D. SANSONE, *Nero's Final Hours*, *ICS* 18, 1993, pp. 179-189, il quale ipotizza che la fonte cui Svetonio ha attinto sia da identificare in Cluvio Rufo.

⁸⁴ *Decocta* indica il procedimento di portare dell'acqua all'ebollizione per poi raffreddarla con la neve; questa pratica è ricondotta da Plinio a Nerone, cfr. *nat.* 31, 40: *Neronis principis inventum est decoquere aquam vitroque demissam in nives refrigerare; ita voluptas frigoris contingit sine vitiiis nivis. Omnem utique decoctam utiliorem esse convenit, item calefactam magis refrigerari, subtilissimo invento*. Pur non nominando il termine preciso della bevanda ideata da Nerone, nelle *Naturales Quaestiones* Seneca scaglia un'invettiva contro quelli che si procurano la neve e il ghiaccio per rinfrescare le bevande, e descrive dettagliatamente come tali bevande venivano preparate, soffermandosi sui loro effetti deleteri per la digestione e per lo stomaco (4b, 13, 5-7; 13, 10-11); cfr. BERNO, *Lo specchio, il vizio e la virtù. Studio sulle Naturales quaestiones di Seneca*, Bologna 2003, pp. 301-302.

alla terza persona; in questo caso, il ricorso alla terza persona serve a dimostrare che il principe non si riconosce nell'immagine di sé e nella degradazione che ha subito.

Nel disporre che venga scavata una fossa nel terreno e nell'impartire simili ordini, Nerone pronuncia di tanto in tanto la celebre affermazione *qualis artifex pereo* (49, 1). Si potrebbe intravedere un riferimento alle ultime parole di Augusto, che, in punto di morte, si interroga se abbia recitato bene il *mimus vitae* e recita versi in greco⁸⁵. Tuttavia, anche in questo caso, il ritratto che Svetonio fa di Nerone si configura come la degradazione di Augusto: mentre Augusto muore “onorevolmente”, preoccupandosi per coloro che gli sono intorno, Nerone lo fa “indegnamente”, disperandosi unicamente per la propria tragica fine⁸⁶. Per Cassio Dione «οἷος τεχνίτης παραπόλλυμα» (63, 29, 1) è l'ultima affermazione di Nerone, mentre Svetonio, come vedremo, la fa seguire da altri pronunciamenti (49, 3). Nel riportare questa affermazione, Svetonio e Cassio Dione intendono dimostrare che Nerone non solo amava le arti e la letteratura, ma si riconosceva proprio come un *artifex*. Anche altre fonti letterarie gli riconoscono questo ruolo: sia Tacito (*ann.* 15, 59, 2) che Plinio il Giovane (*pan.* 46, 4) gli affibbiano l'epiteto denigratorio di *scaenicus*⁸⁷.

Ormai consapevole che la sua vita sta volgendo al termine, ma incapace di darsi la morte, Nerone biasima la propria *segnities* con queste parole (49, 3):

*«Vivo deformiter, turpiter – οὐ πρέπει Νέρωνι, οὐ πρέπει – νήφειν δεῖ ἐν τοῖς τοιούτοις – ἄγε ἔγειρε, σεαντόν»*⁸⁸.

Di nuovo, il personaggio Nerone parla di sé in terza persona, ricorrendo al greco, la lingua dell'artificiosità, e rinunciando al latino, in cui esprime disgusto per la propria condotta. Come notato da Connors «the Suetonian emphasis on Nero's hesitation and fumbling in his attempts to control his destiny by committing suicide (*Nero* 47-9) undercuts Nero's pose as an artist who artistically contrives the script of his final moments»⁸⁹. Queste parole non ricorrono in Cassio Dione, il quale riporta le affermazioni equivalenti a *qualis artifex pereo* (cfr. Dio. 63, 29, 2) e a *haec est Neronis decocta* (cfr. Dio. 63, 28, 5). Pertanto, piuttosto che pensare ad una fonte non comune, è più plausibile ipotizzare che le parole riportate in 49, 3 siano state introdotte dallo stesso Svetonio per rimarcare l'incapacità del principe a recitare il ruolo che lui stesso si è attribuito⁹⁰.

⁸⁵ Cfr. Suet. *Aug.* 99, 1. Si potrebbe anche intravedere l'influsso della letteratura degli *exitus* per cui si veda A. RONCONI, *Exitus illustrium virorum*, in A.L. TROMBETTI BUDRIESI (a cura di), *Un gallo ad Asclepio. Morte, morti e società tra antichità e prima età moderna*, Bologna 2013, pp. 389-406.

⁸⁶ Cfr. WARDLE, *Suetonius*, cit., pp. 549 ss.

⁸⁷ Tacito (*ann.* 13, 3, 3) lo etichetta *scaenicus* (*bapax* negli *opera omnia* tacitiani) nel momento in cui deve affrontare la congiura pisoniana, circondato da *paelices*. L'epiteto *scaenicus* ha la funzione di rimarcare il contrasto tra lo *scaenicus* Nerone e i *fortes* uomini evocati da Tacito, cfr. ASH, *Tacitus*, cit., p. 268. Accostando il lemma *scaenicus* ad *imperator*, Plinio riproduce l'effetto ossimorico della giustapposizione per sottolineare che il medesimo popolo, un tempo costretto a presenziare e ad applaudire un principe istrione, ora condanna le occupazioni non decorose.

⁸⁸ Suet. *Nero* 49, 3 presenta un problema testuale, per il quale rimando a KASTER, *Studies on the text*, cit., pp. 219-220. Cfr. Suet. *Prat.* 176, 215: *turpis vita, deformis specie intellegitur*.

⁸⁹ C.M. CONNORS, *Famous last words: authorship and death in the Satyricon and Neronian Rome*, in ELSNER, MASTERS, *Reflections of Nero*, cit., pp. 225-235, p. 230; cfr. Suet. *Nero* 49, 3: *nondum adesce fatalem horam*.

⁹⁰ Così TOWNEND, *The Sources*, cit. L'affermazione neroniana è presente in *epit. de Caes.* 5, 7: *dedecorose vixi, turpius peream*. L'affermazione è in parte anticipata dalla domanda/constatazione della sua solitudine: *'ergo ego' inquit 'nec amicum habeo nec inimicum?'* (Suet. *Nero* 47, 3).

Per completare la sua performance Nerone recita un verso dell'*Iliade* (10, 535), originariamente pronunciato da Nestore, e al centurione, che fingeva di essere giunto in suo aiuto, dice «*sero et: haec est fides*» (*Nero* 49, 4).

4. CONCLUSIONE

Se si considera il numero di battute attribuite al Nerone *scaenicus* e la rilevanza di questo motivo, apparentemente marginale, nell'economia dell'intera biografia, sembra che Svetonio condanni Nerone più per le sue performances sceniche che per la sua *crudelitas* e per gli altri *vitia*. Il cambiamento e, al tempo stesso, lo scandalo messo in scena da Nerone sono determinati proprio dalla sua teatralità, dalla sua *facies* istriónica, estranea ai predecessori, o perlomeno, non così accentuata⁹¹. L'interesse neroniano per le performances artistiche viene da Svetonio enfatizzato, mediante il ricorso ad espressioni che gli attribuisce, come un aspetto della sua corruzione morale e inadeguatezza a svolgere il ruolo di imperatore⁹². La crudeltà del *princeps* esecrata da Svetonio – *nullus modus interimendi* (37, 1) – non rappresenta un elemento di novità o di rottura col passato, già altri imperatori, del resto, si erano contraddistinti per una crudeltà inaudita. Mi sembra di poter asserire che Svetonio profonda i suoi sforzi maggiori nel restituire un'immagine patetica più che crudele di Nerone. Benché il biografo dedichi sei capitoli (33-38) alla *crudelitas*, per lo più si limita a un elenco di *scelera*, ma è alla *débâcle* di Nerone che riserva maggior spazio ed enfasi (capitoli 40-50). La condanna ottenuta da Nerone è *in primis* una condanna morale e deriva dall'esibire pubblicamente comportamenti ed interessi che altri tenevano cautamente celati⁹³. Lo stesso Nerone – ci dice Svetonio – era convinto che nessuno fosse pudico, ma che la maggioranza dissimulasse i propri vizi e li nascondesse scaltramente⁹⁴. La figura letteraria del *princeps* elaborata da Svetonio sembra voglia ostentare il suo desiderio di trasgredire – *praeter consuetudinem* (23, 1), sottolinea Svetonio in relazione alla decisione di Nerone di indire un agone musicale anche in Olimpia – e diventa foriera di una rivoluzione culturale in direzione opposta rispetto ai valori del *mos maiorum*, che Augusto aveva ipocritamente riportato in auge, ma che nel II d.C. secolo erano ancora presi a modello. A ben vedere, il filellenismo propugnato da Nerone avrà un illustre seguace proprio in Adriano, che porterà a termine, con modalità certamente antitetiche, quella rivoluzione culturale che Svetonio condanna in maniera risoluta. Come ha già rilevato Bradley, «it was not so much the activities of Nero in themselves which were morally reprehensible but the degree to which Nero practiced

⁹¹ Anche personaggi come Pisone, l'aristocratico che capeggiò la congiura per deporre Nerone, e Traese Peto, integerrimo filosofo stoico e strenuo oppositore di Nerone, talvolta indulgevano nelle rappresentazioni teatrali; cfr. Tac. *ann.* 15, 65, 1: *ita Piso tragico ornatu caneat*; 16, 21, 1: *habitu tragico cecinerat*.

⁹² Nel matrimonio con Pitagora, chiamato da Svetonio Doriforo, Nero svolge il ruolo di moglie, come Sporo aveva fatto nel precedente matrimonio cfr. Suet. *Nero* 29.

⁹³ Si veda ad esempio la *cena secretior* “dei dodici dèi” organizzata da Ottaviano, quando in città imperversava la fame; cfr. Suet. *Aug.* 70, 1.

⁹⁴ Cfr. Suet. *Nero* 29: *ex nonnullis comperi persuasissimum habuisse eum “neminem hominem pudicum aut ulla corporis parte purum esse, verum plerosque dissimulare vitium et callide optegere” ideoque professis apud se obscaenitatem cetera quoque concessisse delicta*. Sulla *inunctura neminem hominem* si veda la discussione di KASTER, *Studies on the text*, cit., p. 213.

them»⁹⁵. La condanna morale per un imperatore che rinuncia al suo ruolo per indossare pubblicamente la maschera del teatrante è espressa da Svetonio mediante la ricostruzione della *vox* dello stesso Nerone, che, pronunciando più volte sul finale della vita l'affermazione *qualis artifex pereo* (49, 1), rivendica la propria identità di *artifex*, trascurando quella di *princeps*.

Analizzando “the preponderance of the detail”, Barton suggerisce che «detail creates what the New Rhetoricians would call ‘presence’, what the ancients would call *enargeia* (vivid description)»⁹⁶. Analogamente, anche la rimarchevole presenza della *vox* neroniana potrebbe contribuire ad aumentare l'*enargeia*. Tuttavia, la presenza dei dettagli e le numerose battute attribuite da Svetonio a Nerone mi sembra possano avere anche una funzione contrastiva rispetto a quella propria dei discorsi presenti nelle opere storiografiche e in particolare in quelle tacitiane. In quest'ultime il discorso, oltre a rendere drammaticamente visivo (*illustratio*) l'episodio, ha, talvolta, la funzione precipua di nobilitare l'azione, esprimendo grandi pensieri politici e morali, come notato da Auerbach in riferimento al discorso pronunciato dal soldato Percellio per fomentare le truppe⁹⁷. Al contrario, Svetonio predilige battute brevi per svilire ulteriormente il principe nel ruolo di tiranno sanguinario, ma soprattutto in quello di *artifex*. Si potrebbe forse ipotizzare che il Nerone svetoniano, che fa un uso spropositato di *dicta*, è rappresentato nelle vesti ancora più degradanti dello *scurra*, che si distanzia dall'*orator*, caratterizzato dalla *raritas dictorum* e dalla *dicacitatis moderatio et temperantia*, proprio per l'incapacità di moderare la sua *dicacitas*⁹⁸.

È interessante, infine, notare che Svetonio si dilunga molto sulla *vox Neronis* in riferimento alla sua attività di artista e mai in quella di oratore, omettendo ogni riferimento ai discorsi tenuti dal principe in veste di “oratore”⁹⁹. Mi riferisco, ad esempio, al sopracitato discorso pronunciato all'indomani della morte di Claudio dinanzi al senato e ai soldati (discorso scritto da Seneca, ma pronunciato da Nerone), ma anche alla *laudatio* pronunciata dai *rostra* alla morte di Poppea, di cui abbiamo notizia grazie agli *Annales* tacitiani¹⁰⁰. Infine, l'omissione del discorso in cui concesse la libertà alla

⁹⁵ BRADLEY, *Suetonius' Life of Nero*, cit., p. 121. Cfr. L. FRIEDLÄNDER, *Roman life and manners under the early empire*. Authorized translation of the 7th enlarged and revised edition by Leonard A. Magnus in four volumes, London 1968, II p. 362 «what shocked Nero's contemporaries was neither his passion for music nor his performances as an amateur, but the fact that he was not a simple 'amateur', but posed as a 'professional', performed before the public, and submitted to its judgement».

⁹⁶ T. BARTON, *The inventio of Nero: Suetonius*, in ELSNER, MASTERS, *Reflections of Nero*, cit., pp. 48-63, p. 50.

⁹⁷ E. AUERBACH, *Mimesis: Il realismo nella letteratura occidentale*. Tradotto da A. ROMAGNOLI, H. HINTERHÄUSER, Torino 1953, pp. 46-47.

⁹⁸ Cic. *de orat.* 2, 247: *temporis igitur ratio et ipsius dicacitatis moderatio et temperantia et raritas dictorum distinguunt oratorem a scurra*. Toni analoghi si riscontrano in Quintiliano (*inst.* 6, 3, 35) che, disquisendo sull'oratore, asserisce che l'uomo onesto preserva la *dignitas* e la *verecundia* e si astiene dai *dicta* allorché essi possano inficiare la sua *auctoritas* (*inst.* 6, 3, 30).

⁹⁹ Svetonio (*Nero* 7, 2) accenna alle orazioni pronunciate dal giovane Nerone nel 51 in latino in favore dei Bononiensi e in greco a beneficio dei Rodiensi e dei Troiani; *contra*, Tacito (*ann.* 12, 58) le data all'anno 53.

¹⁰⁰ Cfr. Tac. *ann.* 16, 6, 2. Svetonio, inoltre, come si deduce dal capitolo 35, dà per certo che Nerone abbia ucciso Poppea intenzionalmente con un calcio, poiché, gravida e malata, lo aveva rimproverato per essere rincasato tardi dopo aver assistito alla corsa dei carri. Tacito esclude che Nerone possa essere ricorso al veleno per avvelenarla perché *liberorum cupiens et amoris uxoris obnoxius erat*, dunque, l'uccisione

provincia dell'Acacia – Svetonio si limita a dire che lo pronunciò *sua ipse voce* (24, 2) – è particolarmente significativa alla luce della sua presunta pregevole fattura¹⁰¹. Al contrario di Svetonio, Tacito ci restituisce un ritratto di Nerone nelle vesti di oratore ma, in questo caso, la sua *vox* non è autentica, bensì presa in prestito: lo storico riporta l'osservazione malevola dei *seniores*, i quali notavano che Nerone fu il primo principe ad aver bisogno dell'*aliena facundia* (ann. 13, 3, 2)¹⁰². Pertanto, anche in questo caso, si registra una risoluta condanna della *vox* neroniana.

Dunque, l'uso probabilmente effettivo che Nerone fece dei *dicta* come espediente comunicativo per ridurre il gap con i ceti meno abbienti¹⁰³ viene sfruttato da Svetonio per stigmatizzare il *princeps* degradandolo ai livelli di un istrione e citaredo, incurante di preservare la *dignitas* e la *verecundia* del proprio ruolo. I *dicta* divengono uno strumento mediante il quale il biografo può biasimare la perversità di Nerone: l'uomo che detiene il massimo potere dilapida il proprio tempo sollazzandosi in attività non solo accessorie, ma che inficiano i valori alla base del moralismo romano. Si potrebbe dire che, esattamente come Caligola, anche Nerone *immanissima facta augebat atrocitate verborum* (Cal. 29, 1).

Nell'imprimere una risoluta condanna, Svetonio si dimostra un uomo del suo tempo, basando la sua valutazione sulla memoria formatasi sull'operato dei singoli imperatori e sedimentatasi storicamente nel giudizio che la classe senatoria ha dato di quell'operato, teso a misurare la distanza tra il modello del buon principe e la memoria del vilipeso imperatore, coacervo di vizi e perversità. Toni analoghi sono riscontrabili anche nel coevo Plutarco, che conclude la biografia di Marco Antonio (Ant. 87, 9) esecrando la ἐμπληξία e παραφροσύνη del suo discendente, un'ulteriore conferma della tradizione negativa che gravava sulla figura di Nerone¹⁰⁴. Riallacciandosi a questa tradizione, Svetonio imprime una condanna risoluta a Nerone mediante il ricorso ai *dicta*, che, sottolineando i vizi, producono un effetto di drammatizzazione dei medesimi. Nel caso di Nerone i *dicta* contribuiscono soprattutto a rimarcare la degradazione della *performance* retorica, volta al diletto anziché al bene dello stato. È questo, dunque, più della *crudelitas*, il vero vizio dell'imperatore.

di Poppea fu, nella ricostruzione tacitiana, dovuta ad un improvviso accesso di collera – *fortuita mariti iracundia* si legge in ann. 16, 6, 1 – e non premeditata, come lascia intendere Svetonio.

¹⁰¹ Il discorso pronunciato il 28 novembre del 67 – noto grazie ad un'iscrizione – col quale Nerone proclamò la libertà della provincia dell'Acacia è giudicato da GRIFFIN, *Nero*, cit., p. 41 «perfectly competent, even elegant at times, if idiosyncratic and somewhat wanting in tact». Inoltre, è verisimile che sia stato composto effettivamente da Nerone, considerato che il “ghostwriter” Seneca era morto due anni prima.

¹⁰² Sull'espressione *aliena facundia* si veda A.J. WOODMAN, *Aliena Facundia. Seneca in Tacitus*, in D.H. BERRY, A. ERSKINE (eds.), *Form and Function in Roman Oratory*, Cambridge 2010, pp. 294-308.

¹⁰³ Cfr. LAURENCE, PATERSON, *Power and Laughter*, cit., p. 189: «Indeed the use of *dicta* by emperors can be seen as part of the process by which the gap between élite and plebeian culture was lessened by both imperially-inspired popularization of élite culture and by a process of 'gentrification' of popular culture».

¹⁰⁴ Oltre alle *Vite parallele*, Plutarco scrisse anche le biografie dei Cesari, di cui rimangono solo quelle di Galba e Otone; in *mor.* 567F-568A il biografo di Cheronea si mostra più clemente nei confronti di Nerone, di cui apprezza la decisione di concedere la libertà all'Ellade.

ABSTRACT

L'articolo analizza i *dicta* attribuiti da Svetonio a Nerone nella *Vita* a lui dedicata con l'obiettivo di dimostrare che la selezione dei *dicta* è funzionale a screditare il *princeps* degradato al ruolo di *citharoedus* e *histrion*. Attraverso l'utilizzo dei *dicta*, Svetonio, da un lato, sottolinea la predilezione neroniana per le performances artistiche, dall'altro, l'inadeguatezza a svolgere il ruolo di imperatore.

This article focuses on the Suetonian biography of Nero by drawing attention to the sayings (*dicta*), that the biographer attributes to Nero. The paper, therefore, aims to demonstrate that the selection operated by Suetonius is functional to ridicule Nero in the role of *citharoedus* and *histrion*. By the use of *dicta*, Suetonius deconstructs Nero's public image by emphasizing, on the one hand, his commitment to the artistic performances; on the other, his disregard for his political role of *princeps*.

KEYWORDS: Nero; Suetonius; *dicta*; theatre; public performance.

Martina Russo
Sapienza Università di Roma
mar.russo@uniroma1.it

FILomena GIANNOTTI

MAXIMAM SOLITVDINEM APPELLO:
THE PRESENCE OF TACITUS IN SIDONIUS APOLLINARIS*

The famous *sententia* in *Agricola* 30, 5, attributed by Tacitus to the Caledonian chief Calgacus just before the Battle of Mons Graupius (ca. 84 AD), *auferre, trucidare, rapere falsis nominibus imperium, atque, ubi solitudinem faciunt, pacem appellant*, has had an impressive afterlife in the history of Western culture, one that has indeed lasted up until the present day¹.

However, after being probably recalled by Tacitus himself in *Hist.* 4, 17, 2 *miseram servitutem falso pacem vocarent* (which is once again attributed to an enemy of Rome, the Batavian prince Gaius Julius Civilis), and by Pliny the Younger in *Paneg.* 48, 5, *ut solitudinem faceret* (referring to Emperor Domitian)², it is generally believed that the *sententia* is not mentioned again in Late Antiquity³ or in Medieval literature, or during

* The words *maximam solitudinem appello* are from Sidon. *ep.* 7, 14. I had the idea to write this article during my stay in Durham (UK) for a Durham Residential Research Library fellowship from July 4 to 28, 2022 and, in particular, during my investigation, through the original documents, into some of the first modern commentaries on Sidonius preserved in the Durham historic collections: the 16-17th century editions by Jean Savaron and Jacques Sirmond (see notes 11 and 12), available at Palace Green (Routh Library, Bishop Cosin's Library and Bamburgh Library) and at Ushaw College (Big Library). I should like to thank Prof. Stephen Taylor, DRRL Director, Prof. James Kelly, DRRL Academic Co-ordinator, and Mrs. Barbara Jackson, DRRL Administrator, for implementing this fellowship scheme, and all the staff of Palace Green and Ushaw College Libraries for their assistance during my research. Thanks are also due to Prof. Roy Gibson and Dr. Laura Losito of Durham University for their precious help.

¹ I have already partially investigated the reception of this sentence in Italian culture and literature in the second part of my article *L'imperium e la pax. La celebre sententia di Calgaco (Tac. Agr. 30,5) tra modelli e fortuna*, in *SIFC* IV serie, 16, 2, 2018, pp. 213-232, and in a paper I gave at the international Symposium *Calgacus in 2020*, organized in London on 25 January 2020 by University College London and King's College London. I will present more recent occurrences of the famous Tacitus' sentence in our contemporary culture at the next «Giornata del Centro di Studi sulla Fortuna dell'Antico», scheduled on 17 March 2023 in Sestri Levante. The main commentaries on that sentence include: *Cornelii Taciti, De vita Agricola*, edited by R.M. OGILVIE, I. RICHMOND, Oxford 1967, pp. 257-258; *Tacito, Opera omnia*, a cura di R. ONIGA, Torino 2003, vol. I, pp. 829 and 841-843; *Cornelio Tacito, Agricola*, introduzione, testo critico, traduzione e commento di P. SOVERINI, Alessandria 2004, pp. 238-241; *Tacitus, Agricola*, edited by A.J. WOODMAN with contributions from C.S. KRAUS, Cambridge 2014 (from which I quote), pp. 236-244; and *Tacito, Agricola*, introduzione, nuova traduzione e note di S. AUDANO, Santarcangelo di Romagna 2017, pp. 127-130. For the reception of this sentence, see A. MEHL, «Ubi solitudinem faciunt, pacem appellant». Ein antikes Zitat über römischen, englischen und deutschen Imperialismus, in *Gymnasium* 83, 1976, pp. 281-288; J. CLARKE, *An Island Nation: Re-Reading Tacitus' 'Agricola'*, in *JRS* 91, 2001, pp. 94-112; and especially A. BONANDINI, *Ubi solitudinem faciunt, pacem appellant. Percorsi, rifrazioni e mutazioni di una sententia tacitiana divenuta slogan*, in *ClassicoContemporaneo* 3, 2017, pp. 36-77, examining about 120 occurrences in modern and contemporary culture.

² See GIANNOTTI, *L'imperium e la pax*, cit., p. 221 and note 32, with further bibliography.

³ On Tacitus' reception during Late Antiquity (which is of particular interest here), see R.H. MARTIN, *From Manuscript to Print*, in A.J. WOODMAN (ed.), *The Cambridge Companion to Tacitus*, Cambridge 2009, pp. 241-252; pp. 241-242, and D. KAPUST, *Tacitus and Political Thought*, in V.E. PAGÁN (ed.), *A Companion to Tacitus*, Malden-Ma. 2012, pp. 504-528: p. 507.

Humanism. As far as is known, its first recurrence, dating to the 17th century, appears in a collection of classical *loci* edited by the French lawyer and scholar Pierre Dupuy, while its first literary revival can be found in 1813, in Byron's poem *The Bride of Abydos*, which helped to make the *sententia* known in the following centuries culture⁴.

The purpose of this article is to point out that, actually, an interesting echo of Tacitus' *sententia* probably also appeared in Late Antiquity, namely in a letter by the 5th century Gallic bishop Sidonius Apollinaris (*ep.* 7, 14, 10)⁵:

ego turbam quamlibet magnam litterariae artis expertem maxumam solitudinem appello.

This possible recurrence is not included in Geisler's list of *loci similes* at the end of Lütjohann's edition of Sidonius Apollinaris⁶, nor in the very rich and detailed commentary on Sidonius' book 7 by van Waarden⁷.

More generally, the whole relationship between Sidonius and Tacitus is yet to be studied. To my knowledge, this topic has so far only been investigated by Teitler⁸, with particular reference to *ep.* 4, 14, 1⁹. The *incipit* of the letter runs thus:

Gaius Tacitus unus e maioribus tuis, Vlpianorum temporum consularis, sub verbis cuiuspiam Germanici ducis in historia sua rettulit dicens: "Cum Vespasiano mihi vetus amicitia; et, dum privatus esset, amici vocabamur".

In this epistle not only is the historian explicitly mentioned as an ancestor of the addressee Polemius, but also the words of the Batavian chief Claudius Civilis, from *Hist.* 5, 26, 2, are recorded apparently *ad verbum* (actually, the quotation is not particularly precise¹⁰, as Savaron¹¹ and Sirmond¹² had already noted). On the basis of this

⁴ BONANDINI, *Ubi solitudinem faciunt*, cit., pp. 45-46 for Dupuy, and pp. 43-44 for Byron.

⁵ Here and elsewhere the text follows the critical edition *Sidoine Apollinaire*, texte établi et traduit par A. LOYEN, I. *Poèmes*, Paris 1960; II. *Lettres (Livres I-V)*; III. *Lettres (Livres VI-IX)*, Paris 1970.

⁶ *Gaii Sollii Apollinaris Sidonii epistolae et carmina*, recensuit et emendavit C. LÜTJOHANN, MGH AA 8, Berlin 1887 (*Loci similes auctorum Sidonio anteriorum* edited by E. Geisler, pp. 351-416).

⁷ J.A. VAN WAARDEN, *Writing to Survive. A Commentary on Sidonius Apollinaris, Letters Book 7*, vol. I. *The Episcopal Letters 1-11*, Leuven 2010; vol. II. *The Ascetic Letters 12-18*, Leuven 2016; II, *ad locum*.

⁸ H.C. TEITLER, *Tacitus in de late oudheid: Kanttekeningen bij een brief van Sidonius Apollinaris*, in *Hermeneus* 83, 2011, pp. 142-147.

⁹ See D. AMHERDT, *Sidoine Apollinaire. Le quatrième livre de la correspondance: introduction et commentaire*, Bern-Frankfurt am Main 2001, pp. 339 and 342 on the unknown kinship between Tacitus and Polemius, and on Tacitus' *praenomen*, which is *Publius* rather than *Gaius*. On the question of Tacitus' *praenomen* see also TEITLER, *Tacitus in de late oudheid*, cit., pp. 142-144.

¹⁰ Tacitus' words are, to be exact: *erga Vespasianum vetus mihi observantia, et cum privatus esset, amici vocabamur*.

¹¹ *Caii Sollii Apollinaris Sidonii Arvernorum episcopi opera* Io. SAVARO [...] multo quam antea castigatius recognovit et librum commentarium adiecit, [...] editio multis partibus auctior et emendatior, accesserunt indices locupletissimi, Parisiis, Ex officina Plantiniana, apud Hadrianum Perrier, 1609³ (1598¹; 1599²), p. 272 (consulted at Palace Green Library in Durham): «Ex Caio Tacito lib. 5. histor. in fine, ubi tamen sic habetur: *Cum Vespasiano mihi vetus observantia*». On Savaron and his three editions of Sidonius, see now L. FURBETTA, *Sidonius Scholarship: Fifteenth to Nineteenth Centuries*, in G. KELLY, J. VAN WAARDEN (eds.), *The Edinburgh Companion to Sidonius Apollinaris*, Edinburgh 2020, pp. 543-563; pp. 551-555.

¹² *C. Sol. Apollin. Sidonii Arvernorum episcopi opera* Iac. SIRMONDI Soc. Iesu Presb. cura et studio recognita, notisque illustrata, editio secunda, ad eiusdem autographum praelo iam pridem paratum diligenter exacta, Parisiis, Sumptibus Sebastiani Cramoisy [...] et Gabrielis Cramoisy, 1652 (1614¹), p. 48 of the *Notae* (consulted at Palace Green Library in Durham): «Verba sunt Claudij Ciuilis Bataurorum

historical anecdote taken from Tacitus, Teitler argues that in Late Antiquity his works were still being read. Partial discussions of the subject can be found in two papers, now somewhat dated, by Ramorino¹³ and Haverfield¹⁴. Finally the question has only occasionally been raised, for different purposes. This is the case with Mratschek and her analysis of *ep.* 4, 22, 2¹⁵. Here Sidonius refuses to write a historical work at the invitation of his friend and patron Leo, as – he says – Pliny the Younger (*ep.* 5, 8) did with Tacitus, who later took over the task he himself had tried to impose. Sidonius mentions the historian in order both to extol Leo as a new Tacitus – who will himself take on the burden of the theme he had proposed – and also to produce a pun on Tacitus' name:

tu vetusto genere narrandi iure Cornelium antevenis, qui saeculo nostro si revivisceret teque qualis in litteris et quantus habere conspicaretur, modo verius Tacitus esset.

The historian would be *tacitus* in a very real sense if, coming back to life, he could evaluate Leo's writings. Actually, it was Titinius Capito, not Tacitus, who put the question to Pliny¹⁶. But, in spite of this (further) inaccuracy by Sidonius, this second anecdote – this time with a literary theme – remains a valid example given by Mratschek illustrating his tendency to use literature as «an effective instrument for moulding opinion, in particular for influencing prominent members of the new political ruling

principis apud Tacitum lib. V Historiarum, sed paulo aliter a Tacito concepta». On Sirmond and his two editions of Sidonius, see now FURBETTA, *Sidonius Scholarship*, cit., pp. 556-558.

¹³ F. RAMORINO, *Cornelio Tacito nella storia della cultura*, Firenze 1898, p. 18, while making a list of the authors who seem to have read Tacitus, mentions Sidonius and, in footnote 36, his *car.* 2, 192 and 23, 154, and his *ep.* 4, 14 and 22.

¹⁴ F. HAVERFIELD, *Tacitus During the Late Roman Period and the Middle Ages*, in *JRS* 6, 1916, pp. 196-201. Haverfield begins by saying that in some cases it is difficult to decide whether it is a «reference» (which may be second-hand), a «quotation» (which may be more or less *verbatim*, or a passage and a phrase quoted or imitated), or «whether a writer who seems to quote or imitate is actually copying, and is not by chance independently inventing anew some phrase already used by the earlier author» (p. 197). The reference is to the parallel between Sidonius' words on the death of Philomathia *infortunata fecunditas* (*ep.* 2, 8, 1) and Tacitus' words on Agrippina, *infelici fecunditate fortunae totiens obnoxia* (*Ann.* 2, 75, 1). Then he claims that Sidonius «was certainly acquainted with the writings of Tacitus, and we might rather think that he was here echoing them by memory» (p. 199). In footnote 2, talking about the tendency to derive mentions or even quotations from an anthology or a *florilegium*, Haverfield also argues that «it is rather strange that Tacitus' epigrams – 'solitudinem faciunt, pacem appellant', and the like – seem never to have been gathered into any 'florilegium'».

¹⁵ S. MRATSCHEK, *Creating Culture and Presenting the Self in Sidonius*, in KELLY, VAN WAARDEN, *Edinburgh Companion*, cit., pp. 237-260: pp. 244-247, with notes 54, 62, 68. See also AMHERDT, *Sidoine Apollinaire*, cit., pp. 451-455 and 458-460; P. CUGUSI, *Sidonio, Epist. IV 22, Plinio, Epist. V 8 e Cicerone, Fam. V 12*, in *Studi di filologia classica in onore di Giusto Monaco*, III: *Letteratura latina dall'età di Tiberio all'età del basso impero*, Palermo 1991, pp. 1329-1333; R. GIBSON, *Reading the Letters of Sidonius by the Book*, in J.A. VAN WAARDEN, G. KELLY (eds.), *New Approaches to Sidonius Apollinaris*, with *Indices* on Helga Köhler, C. Sollins *Apollinaris Sidonius: Briefe Buch I*, Leuven 2013, pp. 195-219: pp. 208-210.

¹⁶ The problem had already been reported by SAVARO, *Caii Sollii Apollinaris Sidonii*, cit., p. 284 of the 1599² edition (consulted at Ushaw College Library in Durham; = p. 296 of the 1609³ edition, consulted at Palace Green Library in Durham). In his turn, the French scholar – who is very fond of similar *calembours* – while explaining the passage, is indulging in a further play on Sidonius' words (p. 297 of the 1609³ edition): «Tacitus ergo esset tacitus, id est, taceret Tacitus loquente te, et magis haberetur Tacitus».

class»¹⁷. To conclude this summary, I would like to point out that, surprisingly, in the long list recently compiled by Gualandri of the «Latin authors whose influence on Sidonius' work has been detected»¹⁸, Tacitus is completely absent.

Going back to *ep.* 7, 14, in this long and complex letter, the author is railing against those who consider that someone can only be truly known through direct experience, and not on a merely intellectual basis. Thus he starts a wide-ranging and thorough philosophical treatment of this subject, by comparing men with animals and describing all their somatic and sensorial features. His conclusion is that the only thing that distinguishes men are their mental abilities. Indeed, the peak of human relationships is the bond between *viri omnium litterarum*, although they may live far apart, rather than the connection with neighbours who are *rustici* (*ep.* 7, 14, 1). Thanks to this intellectual exchange, Sidonius claims that he knows the addressee Philagrius better than anyone else, in spite of the fact that they have never met in person, since they can see each other simply *cordis oculo* (*ep.* 7, 14, 9).

The main idea of the superiority of the mind over the body is developed so extensively, and in such formalized prose, that the whole letter sounds like an «extended rhetorical *tour de force*»¹⁹ (a similar example, in Sidonius' letters, can perhaps only be found in the depiction of the parasite Gnatho in *ep.* 3, 13, which, according to Köhler, seems to have a preoccupation with physiognomy in common with the letter in question²⁰). This somewhat schematic and scholastic approach, in addition to the fact that there is no further information about the addressee Philagrius – who has always been considered to be an ecclesiastic, or at least a *conversus* – made van Waarden even doubt his existence, and suggest the possibility that he might be «a fictive figurehead», and «none other than Sidonius' *alter ego*»²¹. Consequently, the usual date of the letter, 469/470 (shortly before his appointment as a bishop)²², has been similarly questioned by van Waarden, and considered to be a little earlier, between 461 and 467, when Sidonius was in his first period of retirement, with nothing more than «a heightened preoccupation with his ascetic lifestyle»²³.

While this is the overall context of the letter, we must now turn to the paragraph in which the sentence is placed (*ep.* 7, 14, 10):

Amas, ut comperi, quietos; ego et ignavos. Barbaros vitas, quia mali putentur; ego, etiamsi boni. Lectioni adhibes diligentiam; ego quoque in illa parum mihi patior nocere desidiam. Complex ipse personam religiosi; ego vel imaginem. Aliena non appetis; ego etiam refero ad quaestum, si propria non perdam. Delectaris contuberniis eruditorum; ego turbam quamlibet magnam litterariae artis expertem maxumam solitudinem appello.

¹⁷ MRATSCHEK, *Creating Culture*, cit., pp. 244-245.

¹⁸ I. GUALANDRI, *Sidonius' Intertextuality*, in KELLY, VAN WAARDEN, *Edinburgh Companion*, cit., pp. 279-316: p. 285.

¹⁹ VAN WAARDEN, *Writing to Survive*, cit., II, p. 114.

²⁰ H. KÖHLER, «Der Geist ist offenbar im Buch wie das Antlitz im Spiegel»: Zu Sidonius *epist.* I 2, III 13, VII 1, in M. BAUMBACH et al. (eds), *Mousopolos Stephanos: Festschrift für Herwig Görgemanns*, Heidelberg 1998, pp. 333-345: p. 343. Cfr. also VAN WAARDEN, *Writing to Survive*, cit., II, p. 115.

²¹ VAN WAARDEN, *Writing to Survive*, cit., II, pp. 119 and 117. On p. 119 all the prosopographical data. Now see also R.W. MATHISEN, *A Prosopography of Sidonius*, in KELLY, VAN WAARDEN, *Edinburgh Companion*, cit., pp. 76-154: p. 114.

²² LOYEN, *Sidoine Apollinaire*, cit., III, pp. 69 and 215, number 14.

²³ VAN WAARDEN, *Writing to Survive*, cit., II, pp. 119-120.

Underneath the rhetorical surface, two aspects of this passage seem to be particularly evident (and both aspects continue in the subsequent paragraph of the letter).

Despite a philosophical inspiration – which, starting with Courcelle, has been especially traced back to Claudianus Mamertus' *De statu animae*, along with Neoplatonism²⁴ –, and despite a reference to God (*ep.* 7, 14, 8), Sidonius' perspective here is clearly not philosophical or theological, but rather literary and social. As van Waarden has pointed out, «his objective is to anchor the new society of the *conversi*, monks, and clerics in the *res publica litterarum*, an intellectual elite which, to be sure, is pious, but is above all firmly rooted in the soil of aristocratic traditions»²⁵.

In the second place, the sentence is set in a context of contrasts which are evidently ironic and self-mocking²⁶, as if Sidonius aimed to complete a playful portrait of the Christian intellectual *élite*. Within this framework, Philagrius is delighted with *contubernia eruditorum*, that is humorously juxtaposed with a *turba* of ignorant people. The word play between *turba* and *contubernia* ends up combining a small group of learned men (all familiar with each other) with a mass of people, whose nature is different and opposed to that of the former *élite*. If the *contubernia* are *contubernia eruditorum*, the *turba* will be a *turba litterariae artis expers*.

At this point, the very quality of *turba* – which, furthermore, can be as large as one likes (*quamlibet magna*) – has to be itself deprived of any value, by a determination reducing it to a minimum. This is how Sidonius' fantasy is struck by the image of the maximum degree of opposition, between crowd and desert, between *turba* (*quamlibet magna*) and *solitudo* (*maxima*). And this is how he 'completed' this ironic development, in order to give it additional flavour after the pun on *contubernia* and *turba*, and within the antithesis between *turba* (*quamlibet magna*) and (*maxima*) *solitudo*. It is also worth noticing that this antithesis is further reinforced by the fine arrangement of the adjectives *magna* and *maxima*, building to both a chiasmus and a climax.

In addition, the mechanisms of intertextuality at play here appear particularly interesting, and seem to be directed towards a fine allusion²⁷. The word *solitudo*, in my opinion, might have links to Sidonius' cultural memory (the very memory that the whole letter aims to promote) with Calgacus' speech, and this means that, consequently, Sidonius uses the verb *appello*. In a single context, therefore, the author is reworking two elements from the same source text. As for the reader, a single word, namely *solitudo*, serves as a clue allowing them to suspect a relationship between the two texts.

²⁴ P. COURCELLE, *Sidoine philosophe*, in W. WIMMEL (ed.), *Forschungen zur römischen Literatur. Festschrift zum 60. Geburtstag von Karl Büchner*, Wiesbaden 1970, pp. 46-59. For an accurate reconstruction of the philosophical system underlying the whole letter, with further bibliography, see VAN WAARDEN, *Writing to Survive*, cit., II, pp. 106-115.

²⁵ VAN WAARDEN, *Writing to Survive*, cit., II, p. 108.

²⁶ All the elements of self-irony are well discussed by VAN WAARDEN, *Writing to Survive*, cit., II, both in a dedicated section of the *Introduction* to the letter (1.5 *Self-mockery*) and on pp. 158-163, *ad locum*.

²⁷ Here I use the word «intertextuality» in the sense recently explained by GUALANDRI, *Sidonius' Intertextuality*, cit., p. 281, as «a broader term simply indicating that there is a relationship between a text and an earlier text, which may be either unconscious on the author's part (determined by pure involuntary memory), or conscious and deliberate; in the latter case, I shall conform to current usage by speaking of 'allusion'. I would also like to highlight what Gualandri argues on p. 292 (with further bibliographic references in n. 73): «A textual reference may be evoked [...] by a small number of words, and sometimes by a single term».

However, since the same textual reference is evoked by a second single term, i.e. *appello*, the reader is led to think that it cannot be a coincidence that Sidonius derived two terms from the same passage. In both cases, a clue is also provided by the fact that the two terms are quite rare in Sidonius. There are very few other occurrences of both these words in his works²⁸. Furthermore, as happens in Tacitus, the verb *appello* is placed at the end of the sentence, so the impression given is that here Sidonius is ‘quoting’.

According to that well-known passage in Tacitus’ *Agricola*, the Caledonian leader Calgacus blamed the Romans for making a desert (*solitudo*) through plunder, butchery, and theft, and then calling it (*appellant*) peace. The learned Roman Sidonius is distorting everything ironically and, in the presence of a *turba (quamlibet magna)* that is unlearned, he is ready to call it (*appello*) a desert (*solitudo*), and indeed the biggest desert possible (*maximam solitudinem appello*).

Regarding the metaphor of the desert, in the *General Introduction* to the second volume of his commentary, van Waarden has some interesting considerations on the ideal of asceticism. This way of life, originally pursued in the desert, began, from the fourth century on, to pervade cities, taking on more social and political connotations than religious ones, and indicating rather «a mental state of detachment from the world bridging the perceived gap between monks and bishops»²⁹. In *ep.* 7, 14, 10, the image of the desert has an undoubtedly negative meaning, which incidentally seems to provide a further argument to identify an originating influence from Tacitus, since here Sidonius is not promoting the positive value of the desert as a spiritual landscape of Late Antiquity, but uses instead a negative metaphor referring to waste and desolation, as in Tacitus.

This paragraph, which ends on the subject of the importance of a cultural education, presents, at its beginning, a mention of the barbarians and the need to avoid them: *barbaros vitas, quia mali putentur; ego, etiamsi boni*. One also wonders whether this specific thought by Sidonius may have fostered a memory of the barbarian chieftain Calgacus, and those refined words attributed to him by Tacitus.

The fact that Sidonius must have known Calgacus’ speech seems to be proven by a possible reminiscence of it in one of the last letters of his epistolary. After apologizing to Lupus, bishop of Troyes, for sending a *libellus* through him, rather than to him, Sidonius, towards the end of the letter, moves on to praise him, especially for his ability to discover and promote hidden talents. In order to highlight this special virtue, the author uses an equally special image (*ep.* 9, 11, 9):

Ita si quos, vir sacrosancte, studiosorum senseris aut quietos aut verecundos aut in obscuro iacentis famae recessu delitescentes, hos eloqui tui claritas artifice confabulatu, dum compellat, et publicat.

²⁸ As for *solitudo*, *ep.* 3, 2, 3; 7, 1, 5; 7, 6, 8 and 9, 9, 13 (in the first and the last case it is plural). The verb *appello* recurs in *ep.* 1, 6, 4; 2, 13, 1 and 7, 18, 3. Of these, the most interesting is the last: *nam ut timidi me temerarium, ita constantes liberum appellant*. Added weight to *appellant*, in the third person plural and at the end of the sentence as in Tacitus, is given by the fact that the previous sentence contains Sidonius’ famous adage, *scias volo [...] numquam me toleraturum animi servitatem*. This would fit Tacitus perfectly, on account of its spirit and its use of the key word *servitus* (see below). There are no occurrences of either of the words in Sidonius’ poems.

²⁹ VAN WAARDEN, *Writing to Survive*, cit., II, p. 4, with further bibliographic references.

In particular, the expression *in obscuro iacentis famae recessu* seems to recombine the words *recessus* and *fama* attributed to the Caledonian leader: *Nos terrarum ac libertatis extremos recessus ipse ac sinus famae in hunc diem defendit* (*Agr.* 30, 3). As readers will know, in this evocative passage, which comes just before the sentence on *solitudo* and *pax*, Calgacus reminds his men that, up until then, their location in such a marginal space and, consequently, other people's limited knowledge of them, had represented a sort of protection. All these images are vividly expressed: the Caledonians find themselves living in a very distant part of both the geographical map and of freedom itself, and their very marginality (*recessus ipse*), which is protecting them, results in their fame retreating (*sinus famae*). On closer inspection, the word *recessus* is supposed to sound poetic to Sidonius, who uses it only once more in his letters, but in a totally different context, referring to *inclementia canicularis* and highlighting the opportunity to «beguile the fierceness of the dog-days by retiring to the coolest of retreats»³⁰ (*clementissimo recessu. ep.* 2, 2, 2), while all the five other occurrences are in his *carmina*³¹. The second of these, from the *epithalamium* of Ruricius and Hiberia, is particularly significant (*car.* 11, 6-9):

*exit in Isthmicum pelagus claudentibus alis
saxorum de rupe sinus, quo saepe recessu
sic tamquam toto coeat de lumine caeli,
artatur collecta dies [...]*

What is striking here is not only the description of the landscape, which is also in common with *car.* 16, 92, but, above all, the use of the word *sinus* in combination with *recessus*. As shown by Gualandri, in the complex system of Sidonius' intertextuality, references to a single source text may also occur at places in his writings that are far apart from each other³². This double occurrence (of *sinus* and *recessus*) may thus be further confirmation that Tacitus and that passage from *Agricola* were really read from Sidonius.

The fact that *ego turbam quamlibet magnam litterariae artis expertem maxumam solitudinem appello* (*ep.* 7, 14, 10) could be inspired by Tacitus may also be confirmed by an expression appearing in a previous sentence: *aliena non appetis*. This expression, which also occurs in Sidonius' *ep.* 3, 5, 2, *alieni non appetens*, has its possible model in Tacitus *Hist.* 1, 49, 3 *pecuniae alienae non adpetens* (and in Sallust, in turn a possible model for Tacitus: *Cat.* 5, 4, *alieni adpetens*), as has long been noted³³ (as early, in fact, as Savaron in 1599³⁴).

To those arguments can be added one rather smaller but perhaps significant observation: a similarity to Tacitus would fit well in the framework of this letter, which

³⁰ *Sidonius, Poems and Letters*, with an English translation, introduction, and notes by W.B. ANDERSON, I. *Poems, Letters, Books I-II*, Cambridge Ma.-London 1936; II. *Letters, Books III-IX*, Cambridge Ma.-London 1965 (finished by W.H. SEMPLE and E.H. WARMINGTON): I, p. 419.

³¹ *Car.* 5, 20; 11, 7; 16, 92; 33, 21 (in *ep.* 7, 17, 2) and 34, 32 (in *ep.* 8, 9, 5).

³² GUALANDRI, *Sidonius' Intertextuality*, cit., p. 292.

³³ See F. GIANNOTTI, *Sperare meliora. Il terzo libro delle Epistulae di Sidonio Apollinare: introduzione, traduzione e commento*, Pisa 2016, p. 168. VAN WAARDEN, *Writing to Survive*, cit., II, pp. 162-163, recently pointed out that this expression may also be «a biblical command, originating in *Exod.* 20.17», «repeatedly thematized by the church fathers, e.g. Hier. *Vita Hilar.* 10».

³⁴ SAVARO, *Caii Sollii Apollinaris Sidonii*, cit., pp. 189 and 444 of the 1599² edition (= pp. 194-195 and 467 of the 1609³ edition).

has, after all, «the most complex and sustained intertextuality»³⁵ in book 7. Indeed, it would help to enrich the already long list of references drawn up by van Waarden, and ranging – just to give an idea – from Cicero, Lucretius and Virgil, to Christian authors, such as Lactantius, Jerome and Augustine, John Cassian, Prudentius and Claudianus Mamertus, via Seneca, Pliny the Elder, and Apuleius.

If it is correct to claim that this passage in Sidonius derives from the passage in Tacitus, a significant difference should be taken into consideration: the sentence *ego turbam quamlibet magnam litterariae artis expertem maxumam solitudinem appello* (*ep.* 7, 14, 10) shifts from a historical context, i.e. Calgacus' denunciation of Roman imperialism in Tacitus, to a cultural one, i.e., in Sidonius, the conviction that intellectual activity is of primary importance in life. In other words, the complex reworking of Calgacus' sentence by Sidonius should be viewed in a different way: even though the approach is rhetorical, as usual with Sidonius, for the way in which his words are selected and arranged owes much to a rhetorical education, the perspective is not exactly political, as in his model. Rather, here the author is defining the Christian intellectual *élite* that is considered to be essential to the new society emerging in the difficult circumstances before the fall of the Roman Empire and the new barbarian kingdom of the Visigoths. The only *conversi*, in such a scenario, may offer a guarantee that «the more things change, the more they will stay the same»³⁶, at least from a cultural point of view.

However, there is another letter in book 7 where Sidonius may be referring to Tacitus' words in order to convey a truly political message. The passage, which would also add fuel to the argument that Tacitus is present in Sidonius, is in *ep.* 7, 7, 2:

facta est servitus nostra pretium securitatis alienae.

This letter is one of the most famous in all his epistles, also thanks to Stevens, who called it «the Epitaph of the Western Empire»³⁷. In 475 AD Graecus, bishop of Marseille – who is its addressee –, together with three other bishops (Basilus, Leontius and Faustus), was required by Emperor Julius Nepos to negotiate with the Visigoth king, Euric. But the treaty they signed, betraying Clermont, led to the Visigothic acquisition of the town, in spite of its solidarity with the Empire, and all the sufferings that the Arverni had gone through during the barbarian attacks over the previous three years (471-474 AD)³⁸. Sidonius expresses all his criticism of the new situation of Clermont-Ferrand through the concept that the freedom of others comes at the price of the bondage of the Arverni. Thanks to its strongly-worded language, this incisive phrase has been continuously cited, but it has not been noticed so far that its formulation might be influenced by another of Tacitus' sentences quoted above, *miseram servitutem falso pacem vocarent* (*Hist.* 4, 17, 2). In common with

³⁵ VAN WAARDEN, *Writing to Survive*, cit., II, p. 48.

³⁶ VAN WAARDEN, *Writing to Survive*, cit., II, p. 24.

³⁷ C.E. STEVENS, *Sidonius Apollinaris and his Age*, Oxford 1933, p. 160.

³⁸ J.D. HARRIES, *Sidonius Apollinaris and the Fall of Rome AD 407-485*, Oxford 1994, pp. 222-238, remains fundamental to understanding the historical context in which Sidonius wrote (and published) this letter. Now see also M. KULIKOWSKI, *Sidonius' Political World*, in KELLY, VAN WAARDEN, *Edinburgh Companion*, cit., pp. 197-213: p. 212.

Tacitus there is *servitus*, which is definitely the main concept and the key word in the letter (together with *libertas*, its exact opposite, according to the Roman mentality)³⁹. However, the idea of a possible reworking of *miseram servitatem falso pacem vocarent* takes shape if one considers Sidonius' previous sentence (*ep.* 7, 7, 1):

*miseram minus fuit sub bello quam sub pace condicio*⁴⁰.

It contains a reference to *pax*, which is another key word, both in Tacitus and Sidonius, and which is used with a certain sarcasm by both writers: in Sidonius' case, especially when he poses the rhetorical question, *Propter huius tam inclitae pacis expectationem avulsas muralibus rimis herbas in cibum traximus [...]?* (*ep.* 7, 7, 3).

The hypothesis of a relationship between Sidonius and Tacitus might gain further strength from the adjective *miseram*. Unfortunately Sidonius' letter presents a textual problem at this point, and *miseram* is merely a conjecture⁴¹. It was first proposed by Mohr⁴², as an intelligent supplement, assuming that the copyist may have made the common mistake of the *saut du même au même*, unintentionally omitting the first of the two words starting with *mi-* (*miseram minus*). This conjecture was accepted by Anderson (even though Warmington proposed *mitior* or *mollior*)⁴³ and by Loyen⁴⁴, while Lütjohann suggested *minus* <*tristis*>⁴⁵. Van Waarden, preferring not to stray from the manuscript tradition, like Bellès⁴⁶, but refusing Bellès' option *minor* based on M¹, has chosen to follow the scribe of F, *melior*⁴⁷.

In these circumstances, it is particularly difficult to adopt a definitive position on the whole question. Nevertheless, if Mohr's conjecture is right, in addition to the words already found in both Tacitus and Sidonius – *pax* and *servitus*, those contrasting terms – there would also be a third shared word, *miseram*, describing *servitus* in Tacitus, and that *sub pace* status resulting in *servitus*, according to Sidonius. Although it cannot be concluded with absolute certainty that here Sidonius is modelled on Tacitus, a comparison between the two passages is worth taking into account. However one chooses to resolve the textual problem, Sidonius is referring to a *pax* which is even worse than war, since it has turned out to be a form of *servitus*. As well as Tacitus is referring to a *servitus* which is falsely called *pax*. In this sense, the two contexts undoubtedly offer a parallel.

Similarly, on a more general level, we may not conclude from this brief survey that Sidonius had a precise and accurate knowledge of Tacitus. But, starting with

³⁹ See VAN WAARDEN, *Writing to Survive*, cit., I, pp. 334 and 337 (with further bibliography).

⁴⁰ So reads Loyen's text (see above, note 5).

⁴¹ The manuscripts have *minus* CM, *minor* M¹, *melior* F.

⁴² C. *Sollius Apollinaris Sidonius*, recensuit P. MOHR, Leipzig 1895.

⁴³ ANDERSON, *Sidonius, Poems and Letters*, cit., II, p. 324, note 2 of the critical apparatus.

⁴⁴ LOYEN, *Sidoine Apollinaire*, cit., III, p. 47.

⁴⁵ LÜTJOHANN, *Gaii Sollii Apollinaris Sidonii*, cit., p. 110.

⁴⁶ J. BELLÈS in his edition with introductions, notes and Catalan translation in five volumes (two devoted to the poems, 1989 and 1992, and three to the letters, 1997, 1998 and 1999) within the series by Fundació Bernat Metge: *Sidoni Apollinar, Lletres*, vol. III (llibres VII-IX), Barcelona 1999, p. 45.

⁴⁷ For the record, both SAVARO, *Caii Sollii Apollinaris Sidonii*, cit., and SIRMOND, *C. Sol. Apollin. Sidonii Arvernorum episcopi opera*, cit., are aligned with F (*melior fuit sub bello quam sub pace conditio*; no comment in Savaron's editions, whereas Sirmond, on p. 74 of his *Notae*, merely tends to paraphrase this passage: «Sidonius non immerito queritur, Arvernorum meliorem fuisse sub bello quam sub pace conditionem»).

these new possible examples, and also considering a certain tendency for references to Tacitus to cluster together (among the five cases examined here, two are in *ep.* 7, 7, 1-2, and two in *ep.* 7, 14, 10), it would be worth studying this subject in more detail, and extending the research to other letters by Sidonius, in the spirit of two of his own statements on Tacitus that I have not had the chance to mention yet:

qua pompa [sc. placet] Tacitus numquam sine laude loquendus
(*carm.* 2, 192)

et qui pro ingenio fluente nulli,
Corneli Tacite, es tacendus ori

(*carm.* 23, 153-154).

Starting with the latter, it could be suspected that, while praising Consentius the elder, the poet is particularly interested in including Tacitus in the list of Latin writers who would shrink in the presence of Consentius (*si Consentius adfuit, latebant: carm.* 23, 169) by virtue of the word play between *Tacitus* and *tacendus*. A pun which reminds us of the very similar one that Sidonius makes in *ep.* 4, 22, 2, mentioned above⁴⁸. On closer scrutiny, also in the first case the poet, providing a similar list of Latin writers, by whose studies Emperor Anthemius was moulded (*bis hunc formatum studiis: carm.* 2, 192), does not seem to want to pass up the opportunity of employing a rhetorical device. Once again Sidonius is playing with the historian's name, by combining the opposite concepts of talking and being silent. But beyond any pun so usual with him, can we be sure that the poet is not addressing himself, and referring, between the lines, to all the times that, in his writings, he has not been or will not be silent (*tacitus*) about Tacitus? In this case, it only remains for us to also detect the influence of the greatest Latin historian on Sidonius⁴⁹, who – we might suspect – is revealing here something about himself as a reader, and as a writer.

⁴⁸ See above, notes 15-16 and context.

⁴⁹ See above, note 18 and context.

ABSTRACT

In spite of its impressive afterlife in our contemporary culture, it is commonly believed that the famous *sententia* in *Agricola* 30, 5, ascribed by Tacitus to the Caledonian chief Calgacus, *ubi solitudinem faciunt, pacem appellant*, is not mentioned again until the 17th century. The purpose of this article is to point out that, in actual fact, an interesting echo probably also appeared in Late Antiquity, namely in a letter by the 5th century Gallic bishop Sidonius Apollinaris: *ego turbam quamlibet magnam litterariae artis expertem maxumam solitudinem appello* (ep. 7, 14, 10). Although here Sidonius' perspective is cultural, rather than political as in his possible model, a dependence on Calgacus' speech and, more generally, on Tacitus, would seem to be confirmed by further expressions appearing both in the same letter and in other passages in Sidonius. Thus, the article is also an initial attempt to investigate the relationship between Sidonius and Tacitus, which is yet to be studied.

Nonostante la sorprendente fortuna di cui gode nella cultura a noi contemporanea, la celebre *sententia* di *Agricola* 30, 5, attribuita da Tacito al capo caledone Calgaco, *ubi solitudinem faciunt, pacem appellant*, sembra non essere citata fino al XVII secolo. Lo scopo di questo articolo è segnalare che in realtà ha probabilmente avuto un'eco interessante nella Tarda Antichità, in una lettera del vescovo Sidonio Apollinare, vissuto nella Gallia del V sec.: *ego turbam quamlibet magnam litterariae artis expertem maxumam solitudinem appello* (ep. 7, 14, 10). Sebbene la prospettiva sidoniana sia qui culturale, piuttosto che politica come nel suo possibile modello, un'influenza del discorso di Calgaco e, più in generale, di Tacito, sembrerebbe confermata da altre espressioni presenti nella stessa lettera e in altri brani di Sidonio. L'articolo si configura così come un primo tentativo di indagare sul legame fra Sidonio e Tacito, finora non ancora oggetto di uno studio sistematico.

KEYWORDS: Late Antiquity; Sidonius Apollinaris; Tacitus; Calgacus; intertextuality.

Filomena Giannotti
Università degli Studi di Siena
filomena.giannotti@unisi.it

ECHI DI SENECA TRAGICO NELLA SCENA II DEL *QUEROLUS**

Il *Querolus* è l'unica commedia latina che sia possibile leggere in aggiunta a quelle di Plauto e Terenzio e il solo esempio di questo genere letterario trasmesso dalla Tarda Antichità¹.

Protagonista della vicenda – ideale continuazione dell'*Aulularia*, modello apertamente dichiarato nel prologo² – è il figlio di Euclione, Querulo, che deve il proprio nome a un'inflessa propensione alla *querimonia*; l'intreccio si sviluppa attorno al motivo del tesoro nascosto da Euclione e del suo rocambolesco e inatteso ritrovamento da parte di Querulo, insidiato dalle astuzie e dalla fame di ricchezze del parassita Mandrogero³.

Non è nota l'identità dell'autore e sono incerte le coordinate cronologiche e geografiche entro cui situare la composizione della commedia: la critica è oggi orientata a collocarla nel primo scorcio del V secolo e in area gallica⁴. Tale ipotesi si fonda in particolare sulla discussa menzione della Loira nella scena II, su cui si avrà modo di tornare tra breve, e conduce all'identificazione del dedicatario *Rutilius* con il poeta Rutilio Namaziano⁵.

* Ringrazio il prof. Marco Fernandelli e la prof.ssa Martina Venuti per l'attenzione e la disponibilità con cui hanno seguito questo lavoro sin dalle sue prime fasi.

¹ Per le sporadiche testimonianze sulla produzione di testi drammatici in età tardo-imperiale si rimanda a G. TEDESCHI, *Spettacoli e trattenimenti dal IV secolo a.C. all'età tardo-antica secondo i documenti epigrafici e papiracei*, Trieste 2017, pp. 182-183; cfr. anche E. CAZZUFFI, *Decimi Magni Ausonii Ludus septem sapientum. Introduzione, testo, traduzione e commento*, Hildesheim-Zürich 2014 (soprattutto pp. XCVIII-CV) sul singolare esempio costituito dal *Ludus septem sapientium* di Ausonio. Per una visione d'insieme delle questioni poste dal *Querolus* cfr. D. LASSANDRO, E. ROMANO, *Rassegna bibliografica degli studi sul Querolus*, in *BStudLat* 21, 1991, pp. 26-51 e J. KÜPPERS, P.L. SCHMIDT, *Aulularia sine Querolus*, in J.-D. BERGER, J. FONTAINE, P.L. SCHMIDT (Hrsgg.), *Die Literatur im Zeitalter des Theodosius (374-430 n. Chr.)*, in R. HERZOG, P.L. SCHMIDT (Hrsgg.), *Handbuch der Lateinischen Literatur der Antike*, VI.1, München 2020, 277-280 (§ 621); fondamentale è inoltre l'introduzione (pp. VII-LXXIX) con cui si apre l'edizione di C. JACQUEMARD-LE SAOS, *Querolus (Aulularia)*, Paris 2003² (1994), principale riferimento nell'odierno panorama degli studi.

² *Querol. 8: Aululariam hodie sumus acturi, non ueterem at rudem, inuestigatam et inuentam Plauti per uestigia*. Cito il testo secondo l'edizione di JACQUEMARD-LE SAOS, *Querolus (Aulularia)*, cit., che suddivide la commedia in 15 scene e 113 paragrafi.

³ La trama della commedia è anticipata, con differenti livelli di dettaglio, nella dedica proemiale (parr. 3-5), nel prologo (8) e nella scena I (12-13).

⁴ Per una panoramica delle ipotesi di attribuzione cfr. JACQUEMARD-LE SAOS, *Querolus (Aulularia)*, cit., pp. XII-XXIV; va inoltre ricordato che per tutto il Medioevo il *Querolus* circolò sotto il nome di Plauto. CORSARO, *Querolus. Studio introduttivo e commentario*, Bologna 1965, p. 12 data la commedia tra gli ultimi anni del IV secolo e il primo decennio del V, J. KÜPPERS, *Zum Querolus (p. 17.7-22R.) und seiner Datierung*, in *Philologus* 123, 1979, pp. 303-323: p. 323 attorno al 415 e I. LANA, *Analisi del Querolus*, Torino 1979, p. 41 tra il 410 e il 415; JACQUEMARD-LE SAOS, *Querolus (Aulularia)*, cit., pp. XII-XIV pensa agli anni tra il 414 e il 417. Proposte alternative sono riepilogate da LASSANDRO, ROMANO, *Rassegna bibliografica*, cit., 29-37.

⁵ Cfr. *Querol. 1-6*. Per questa ipotesi di identificazione, già suggerita nell'*editio princeps* da P. DANIEL, *Querolus, antiqua comedia, nunquam antebac edita, quae in uetusto codice manuscripto Plauti Aulularia inscribitur ...*, Parisiis 1564, cfr. I. LANA, *Rutilio Namaziano*, Torino 1961, p. 76 n. 75 e JACQUEMARD-LE SAOS, *Querolus (Aulularia)*, cit., pp. VIII-XII.

La commedia è tramandata in prosa da tutti i manoscritti⁶: più precisamente, gli studiosi ravvisano nel dettato del *Querolus* una prosa ritmica, la cui cifra poetica sarebbe rappresentata dalla frequenza, statisticamente rilevante, di *clausulae* giambicotrocaiche⁷. Quanto alla destinazione dell'opera, il proemio prospetta una ricezione conviviale nel quadro di *fabellae* e *mensae*⁸. Se è dunque possibile delineare con buona approssimazione la fisionomia del pubblico – una platea ristretta e selezionata, in grado di apprezzare non solo i frequenti rimandi letterari, ma anche di cogliere gli ammiccamenti alla sfera giuridica e gli spunti filosofici suggeriti dalla vicenda –, maggiori perplessità concernono le modalità di fruizione: resta infatti incerto se il *Querolus* fosse stato concepito per essere letto, recitato o rappresentato⁹.

Benché i tentativi di dare un nome all'autore non abbiano portato a risultati sicuri, tra le pieghe del dramma affiorano tuttavia alcuni dettagli che permettono di abbozzare almeno un profilo del commediografo. La dedica a *Rutilius*, la terminologia tecnica impiegata nella sezione proemiale e il contesto conviviale evocato al par. 2 fanno sospettare l'appartenenza a una cerchia elitaria, probabilmente di funzionari o ex funzionari accomunati da una buona cultura letteraria, retorica e giuridica, nonché da un'esperienza diretta nei ranghi della burocrazia imperiale¹⁰, come testimonierebbe

⁶ In merito alla tradizione manoscritta cfr. JACQUEMARD-LE SAOS, *Querolus (Aulularia)*, cit., pp. LVI-LXV e Y. BRANDENBURG, *Textgeschichte und Rezeption des Querolus im Mittelalter*, in *Filologia mediolatina* 29, 2022, pp. 1-46; si veda anche la sintesi di R.H. ROUSE, *Querolus*, in L.D. REYNOLDS (ed.), *Texts and Transmission. A Survey of the Latin Classics*, Oxford 1983, pp. 330-332. La scoperta del codice H (*Hamburgensis Scriin.* 185, XVII sec.), annunciata da M.D. REEVE, *Tricipitinus's son*, in *ZPE* 22, 1976, pp. 21-31, ha consentito di ricostruire una tradizione bipartita: H, collazione del perduto *codex Remensis* (IX sec.), è infatti l'unico rappresentante del ramo alternativo a quello che accomuna i restanti codici, tra cui spicca il *Vaticanus latinus* 4929 (V, IX sec.). Quest'ultimo include due gruppi di correzioni, glosse e postille indicati dagli editori come V² e V³: il testo di V³, pubblicato da C.W. BARLOW, *Codex Vaticanus Latinus 4929*, in *MLAAR* 1938, pp. 87-124, in particolare pp. 105-117, costituisce un vero e proprio commento al *Querolus*.

⁷ Si vedano i risultati dell'indagine condotta da JACQUEMARD-LE SAOS, *Querolus (Aulularia)*, cit., pp. LV e 120-122; A. GARCÍA CALVO, *La versificación del Querolus y el doble condicionamiento prosódico del ritmo*, in *CFC(L)* 15, 1998, pp. 323-332; p. 325 pensa invece alla commistione di ritmo accentuativo e quantitativo.

⁸ *Querol. 2: nos fabellis atque mensis hunc libellum scripsimus.*

⁹ Su questa *uexata quaestio* cfr. L. BRAUN, *Querolus-Querelen*, in *MH* 41, 1984, pp. 231-241, in particolare pp. 231-233 e JACQUEMARD-LE SAOS, *Querolus (Aulularia)*, cit., pp. XXVIII, possibilista sulla prospettiva di una rappresentazione davanti a «un cercle d'initiés»; cfr. anche M. MOLINA SÁNCHEZ, «*Plantia per uestigia*». *La auctoritas plantina en la comedia latina medieval: los ejemplos del anónimo Querolus sine Aulularia y de la Aulularia de Vital de Blois*, in *CFC(L)* 27, 1, 2007, pp. 117-133; p. 122. Per quanto concerne l'analoga discussione sulle tragedie di Seneca cfr. J.G. FITCH, *Playing Seneca?*, in G.W.M. HARRISON (ed.), *Seneca in Performance*, Swansea 2000, pp. 1-12.

¹⁰ Al par. 1 l'Anonimo indica Rutilio come artefice dell'*honorata quies* di cui ora gode: questa espressione definisce «da formule consacrée dans le Code Théodosien [cfr. *Cod. Theod.* VI 23, 2 e 3; XII 1, 55] pour désigner les avantages concédés aux fonctionnaires de l'administration centrale à leur retraite» (JACQUEMARD-LE SAOS, *Querolus [Aulularia]*, cit., p. XII). La rilevanza delle tematiche giuridiche emerge a più riprese: basti pensare al motivo del tesoro lasciato da Eulione, che Querulo, secondo le disposizioni paterne, è chiamato a condividere con un coerede (cfr. par. 3). Non meno indicativi si dimostrano il ruolo di inquirente ricoperto dal Lare nella scena II, l'utilizzo di formule giuridiche in funzione comica e la simulazione del processo che vede imputato il parassita Mandrogero, accusato di furto e sacrilegio (scena XIII). Sulle intersezioni tra il *Querolus* e il diritto cfr. R. PICHON, *Les derniers écrivains profanes*, Paris 1906, pp. 219-222, P. PAOLUCCI, *Il Querolus e il Codice Teodosiano (violazione di sepolcro, adulterio e ius gentium)*, in *Atti del XVI Convegno Internazionale dell'Accademia Romanistica Costantiniana. Convegno Internazionale in onore di M.J. Garcia Garrido (Perugia-Spello, 12-14 giugno 2003)*, Napoli 2007, pp. 215-250 e P. PAOLUCCI, *Mandrogeronte e...* «*quantum ad personam Queroli spectat*», in *Atti del XVII Convegno Internazionale dell'Accademia*

tra l'altro la menzione di *togati* (31, 75 e 76) e *illi qui chartas agunt* (32), perifrasi che sembra rimandare agli impiegati amministrativi¹¹.

Uno sguardo ai *loci similes* raccolti dagli editori permette poi di ricostruire i contorni di una formazione "classica" e di cogliere il forte vincolo che lega il *Querolus* alla precedente tradizione letteraria. Il contingente più cospicuo delle riprese testuali riguarda naturalmente Plauto e Terenzio: non sorprende dunque che sia stata rivolta particolare attenzione a indagare le modalità di riuso del modello plautino e dell'antecedente terenziano, tangibili soprattutto nel recupero di forme espressive che condividerono alla lingua una specifica impronta comica¹². Risultano tuttavia ben rappresentati anche altri autori e generi letterari differenti, dalle orazioni di Cicerone all'opera di Virgilio e alla satira¹³. Alcuni commentatori hanno registrato anche possibili tracce di Seneca tragico: e proprio su queste tracce, che per quanto sono riuscito ad appurare non sono state oggetto di specifici approfondimenti, intendo ora concentrarmi. Esaminerò pertanto due passi del *Querolus* che parte della critica ha curiosamente accostato al v. 718 della *Phaedra* e ai vv. 172-174 dell'*Hercules furens*. Più nel dettaglio, mi propongo di sviluppare tali confronti per verificare se e in che misura permettano di spingersi oltre il mero rilievo di una somiglianza formale.

Entrambi i *loci* del *Querolus* che saranno analizzati si collocano nella scena II (parr. 16-41), sede di un esteso dibattito che vede protagonisti il *Lar Familiaris*, custode del tesoro nascosto da Euclione, e Querulo. Durante la disputa, in cui si riconoscono almeno tre fasi, il *Lar* mira a dimostrare l'infondatezza delle lagnanze del suo protetto¹⁴. Prendendo spunto dall'iniziale cruccio di Querulo, concernente la sorte dei *injusti* e degli *iniusti* (par. 18: *quare iniustis bene est et iustis male?*), il nume indaga dapprima di quali *capitalia* si sia macchiato il suo interlocutore e ne prova la vicinanza alla schiera dei *mali* più che a quella dei *boni*: le colpe passate al vaglio sono nell'ordine *furtum*

Romanistica Costantiniana. Convegno Internazionale in onore di G. Crifò, vol. I (Perugia-Spello, 16-18 giugno 2005), Roma 2010, pp. 559-568; da ricordare è anche l'ipotesi di BRAUN, *Querolus-Querelen*, cit., pp. 240-241, secondo cui la commedia potrebbe costituire la drammatizzazione di una controversia scolastica.

¹¹ Cfr. JACQUEMARD-LE SAOS, *Querolus (Anulularia)*, cit., p. 84 n. 12. Un'altra annotazione riguarda la scena V (parr. 51-66), nella quale Mandrogero si finge astrologo e presenta i *genera potestatum* che reggono l'universo (52: *Duo sunt genera potestatum: unum est quod iubet, aliud quod obsecundat: sic reguntur omnia*). Essa è stata perlopiù interpretata in chiave allegorica, con le *potestates* citate dal parassita che alluderebbero a specifiche figure dell'amministrazione imperiale: cfr. LANA, *Analisi del Querolus*, cit., pp. 109-120.

¹² Per le relazioni tra il *Querolus* e l'*Anulularia* cfr. CORSARO, *Querolus. Studio introduttivo*, cit., pp. 30-35, MOLINA SÁNCHEZ, «*Plauti per uestigia*», cit., e A.A. RASCHIERI, *Anulularia sine Querolus. La commedia latina tra Antichità e Medioevo*, in S. CASARINO, RASCHIERI (a cura di), *Il senso del comico e la commedia. Atti del convegno Sala Ghislieri (Mondovì, 19 e 23 marzo, 14 aprile 2010)*, Roma 2010, pp. 65-79, in particolare pp. 65-74; sui punti di contatto con le *fabulae* terenziane cfr. invece CORSARO, *Querolus. Studio introduttivo*, cit., pp. 35-37 e A. MINARINI, *Un insolito triangolo letterario: Plauto, Querolus e Vitale di Blois*, in *Paideia* 72, 2017, pp. 627-636. A un esame generale della lingua si dedica JACQUEMARD-LE SAOS, *Querolus (Anulularia)*, cit., pp. XLIII-L, mentre i più recenti contributi di R. LÓPEZ GREGORIS, *El uso del "diminutivo" como recurso expresivo, de Poenulus a Querolus*, in F. BIVILLE, M.-K. LHOMMÉ, D. VALLAT (éds.), *Latin vulgaire – Latin tardif IX. Actes du IXe colloque international sur le latin vulgaire et tardif (Lyon 2-6 septembre 2009)*, Lyon 2012, pp. 679-692 e L. UNCETA GÓMEZ 2017, *Estrategias de cortesía lingüística en Querolus*, in *Latomus* 76, 1, 2017, pp. 140-161 trattano rispettivamente dell'uso dei diminutivi e delle strategie di cortesía linguistica.

¹³ Cfr. le rassegne in PEIPER, *Anulularia sine Querolus*, cit., pp. XXII-XXIX, CORSARO, *Querolus. Studio introduttivo*, cit., pp. 30-41 e JACQUEMARD-LE SAOS, *Querolus (Anulularia)*, cit., pp. 117-120.

¹⁴ Per un esame della struttura della scena II e del dibattito tra Querulo e il *Lar* cfr. LANA, *Analisi del Querolus*, cit., pp. 73-76.

(19), *falsum dicere* (20), *adulterium* (20), *optare mortem alicuius* (21) e *periuurium* (21). Quindi Querulo viene esortato a esporre i motivi delle proprie recriminazioni e si abbandona a lamentele che riguardano, tra le altre cose, le amicizie (par. 22), la povertà (24) e la morte di Euclione (24), reo di non avergli lasciato nulla in eredità. Infine è invitato a indicare la condizione che lo renderebbe felice: le richieste di Querulo comunicano tutta la sua avidità di ricchezze, prestigio e riconoscimento sociale (parr. 29-34). Il Lare ascolta i *desiderata* di Querulo e lo convince che tutte le *condiciones* a cui ambisce sono in realtà fuori dalla sua portata, e addirittura indesiderabili. Tale constatazione porterà alla resa incondizionata dell'uomo, che di fronte all'incapacità a trovare di meglio si rassegnerà a mantenere la propria *sors* (par. 35: *Meam mihi concede sortem, quando nihil melius repperi*).

Ripercorsi gli snodi principali di tale dialogo, ci si concentrerà ora più da vicino su due degli *status* ambiti da Querulo. Al par. 30 questi rivendica la volontà di essere *privatus* e *potens* e definisce il concetto di *potentia* come *spoliare non debentes, caedere alienos, uicinos autem et spoliare et caedere*. Il Lare controbatte che questa non è *potentia*, ma *latrocinium*: per realizzare una simile aspirazione Querulo dovrebbe trasferirsi lungo la Loira, dove si vive secondo una sorta di diritto primordiale fondato sulla violenza:

LAR. *Ha, ha, he, latrocinium non potentiam requiris. Hoc modo nescio edepol quemadmodum praestari hoc possit tibi. Tamen inueni: babes quod exoptas. Vade, atque¹⁵ ad Ligerem uiuito.*

QVER. *Quid tum?*

LAR. *Illic iure gentium uiuunt homines; ibi nullum est praestigium, ibi sententiae capitales de robore proferuntur et scribuntur in ossibus; illic etiam rustici perorant et prinati indicant; ibi totum licet. Si diues fueris, patus appellaberis: sic nostra loquitur Graecia. **O siluae, o solitudines, quis uos dixit liberas?** Multo maiora sunt quae tacemus. Tamen interea hoc sufficit.*

QVER. *Neque diues ego sum neque robore uti cupio. Nolo iura haec siluestria.*

LAR. *Pete igitur aliquid mitius honestiusque, si iurgare non potes.*

È questo uno dei passi più controversi della commedia¹⁶: gli studiosi si sono soffermati in particolare sull'accento al fiume, da cui si è cercato di trarre qualche indizio utile a chiarire l'allusione del nume e al contempo di fissare su più solide basi le coordinate cronologiche e spaziali dell'opera. In questa sede sarà sufficiente ricordare che la critica è orientata a riconoscere nelle parole del Lare un riferimento ai Bagaudi, «bande di briganti della Gallia nordoccidentale, costituite da contadini, spinti alla rivolta all'inizio del V secolo dalla rapacità del fisco, dal rigore dei funzionari imperiali

¹⁵ Mi discosto qui dal testo di JACQUEMARD-LE SAOS, *Querolus (Anularia)*, cit., che omette *atque*, lezione restituita dal solo codice H (*Hamburgensis Scrin.* 185, XVII sec.) e stampata da R.D. O'DONNELL, *The Querolus, Edited with an Introduction and Commentary* (voll. I – II), M.A. of Bedford College, submitted for the Degree of Doctor of Philosophy in the University of London, 1980. La dissertazione dottorale di Rosemary D. O'Donnell, rimasta inedita e recentemente digitalizzata, costituisce a tutti gli effetti un'edizione del *Querolus*: presenta un'introduzione alla commedia, il testo critico allestito dalla studiosa dopo aver collazionato i manoscritti noti (incluso H), una traduzione inglese e un ricco apparato di note di commento.

¹⁶ Per l'interpretazione di questo brano cfr. LASSANDRO, ROMANO, *Rassegna bibliografica*, cit., pp. 35-37, J.C. SÁNCHEZ LEÓN, *Les sources de l'histoire des Bagaudes: traduction et commentaire*, Besançon 1996, pp. 78-83 e PAOLUCCI, *Il Querolus*, cit., pp. 238-248, nonché i commenti di O'DONNELL, *The Querolus*, cit., pp. 87-97 (II) e JACQUEMARD-LE SAOS, *Querolus (Anularia)*, cit., pp. 80-84.

e dal dispotismo dei grandi proprietari¹⁷. Contestualmente, lo sfondo del brano è stato spesso individuato nell'*Aremorica* e interpretato in continuità con la testimonianza di Zosimo (6, 5, 2-3), che dà notizia delle sollevazioni di alcune regioni galliche intorno al 409, e con l'elogio che Rutilio Namaziano riserva al congiunto Esuperanzio (1, 213-216), impegnato a riportare l'ordine e a ripristinare la legalità proprio nelle *Aremoricae orae*: queste convergenze concorrerebbero a situare la genesi della commedia negli anni attorno al 415¹⁸.

Il quadro geografico è definito dagli avverbi *illic* e *ibi*. Il segmento *ibi totum licet* condensa il pensiero del Lare e risalta per la collocazione a conclusione di una serie di *cola* più ampi e caratterizzati da una certa ricercatezza formale: nel loro complesso queste marche stilistiche sottolineano l'attenzione che il nume riserva alle modalità con cui lungo la Loira si esercita la giustizia. L'interpretazione del riferimento alle *sententiae capitales* dipende dal significato che si assegna a *de robore* e *in ossibus*¹⁹. Al primo è stato infatti attribuito un valore metonimico-strumentale, in base al quale le *sententiae* verrebbero emesse a suon di bastonate²⁰, o spaziale, con le sentenze che sarebbero pronunciate "sotto a una quercia"²¹; per l'immagine evocata dal secondo, invece, si è pensato alle ossa degli imputati, su cui si imprimerrebbero, materialmente, le *sententiae capitales*²², oppure a ossa di animali utilizzate come supporti scrittori²³.

Oscuro è anche il significato di *patus*²⁴. Per questo termine, *unicum* nella letteratura latina, sono state tentate diverse spiegazioni²⁵: si tratta forse della traslitterazione o della deformazione di un grecismo in uso presso i ribelli per additare chi sia *dīnes*. Una lettura plausibile è suggerita da Italo Lana, che accosta *patus* al greco *πάτος* ("escre-

¹⁷ PAOLUCCI, *Il Querolus*, cit., p. 240. Le stesse scelte lessicali del commediografo ben si attagliano ai Bagaudi: i riferimenti al *latrocinium*, alla violenza, alla *rusticitas* e alle *silvae* trovano infatti riscontro in altre fonti letterarie, come spiegano D. LASSANDRO, *Le rivolte bagaudiche nelle fonti tardo-romane e medievali: aspetti e problemi (con appendice di testi)*, in *InVLuc* 3-4, 1981-1982, pp. 57-110, in particolare 61 ss. e ancora PAOLUCCI, *Il Querolus*, cit., p. 242. Tra i numerosi lavori dedicati al complesso fenomeno bagaudo cfr. anche E.A. THOMPSON, *Peasant Revolts in Late Roman Gaul and Spain*, in *P&P* 2, 1952, pp. 11-23 e P. BADOT, D. DE DECKER, *La naissance du mouvement Bagaude*, in *Klio* 74, 1992, pp. 324-370. Non tutti gli studiosi, però, ravvisano qui un richiamo ai *Bagaudae*: F.L. GANSHOF, *Note sur le sens de "Ligeris" au titre XLVII de la loi Salique et dans le Querolus*, in J. G. EDWARDS, V. H. GALBRAITH, E. F. JACOB (eds.), *Historical Essays in Honour of James Tait*, Manchester 1933, pp. 111-120, in particolare 114-120 pensa agli Alani insediatis sulla Loira tra il 442 e il 451, mentre secondo B. POTTIER, *Peut-on parler de révoltes populaires dans l'Antiquité tardive? Bagaudes et histoire sociale de la Gaule des IV^e et V^e siècles*, in *MEFR* 123, 2, 2011, pp. 433-465, in particolare 452 ss. l'allusione sarebbe a moti secessionisti di notabili armoricani.

¹⁸ Cfr. n. 4.

¹⁹ Una sintesi delle letture proposte è in JACQUEMARD-LE SAOS, *Querolus (Aulularia)*, cit., pp. 82-83 n. 8.

²⁰ Per tale accezione, già suggerita dallo scoliaste di *V³ – robore*] i. *fuste*: cfr. BARLOW, *Codex Vaticanus*, cit., p. 110 –, si rimanda a PAOLUCCI, *Il Querolus*, cit., pp. 247-248, che riporta altre attestazioni di *de + ablativo* con valore strumentale.

²¹ Cfr. P. THOMAS, *Le Querolus et les justices de village*, in *Mélanges offerts à L. Havet*, Paris 1909, p. 531 e la traduzione di F. CORSARO, *Incerti auctoris Querolus sive Aulularia*, Catania 1964.

²² È questa la lettura oggi prevalente sulla scia di *V³*, che glossa *ossibus* con *dum franguntur ictibus*.

²³ Cfr. ancora THOMAS, *Le Querolus*, cit., 535; secondo CORSARO, *Querolus. Studio introduttivo*, cit., p. 101 l'Anonimo «parla di ossa di animali, ma il riferimento alle ossa dei malcapitati è evidente».

²⁴ *TbLL* X, 1, col. 797.18-20 registra il lessema come *originis et notionis incertae*.

²⁵ *Patus* compare solo nella precisazione di Prisc. *gramm.* II 570, 5 (a "pauipastus", non "patus"), non particolarmente indicativa. Per una panoramica delle ipotesi sul significato di questo termine cfr. JACQUEMARD-LE SAOS, *Querolus (Aulularia)*, cit., pp. 83-84 n. 9.

menti”)²⁶; la stessa replica di Querulo, che si affretta a precisare di non essere ricco (*Neque dives ego sum*), fa sospettare che *patus* sia impiegato in senso dispregiativo o ingiurioso. Nello scenario descritto dal Lare non sorprenderebbe in effetti un accenno ad atteggiamenti discriminatori, se non addirittura persecutori, ai danni dei *divites*. Non meno ardua l'interpretazione di *nostra Graecia*: si tratta forse di un beffardo appellativo per il territorio dei rivoltosi oppure per la Gallia o la città di Marsiglia²⁷.

Nonostante le difficoltà presentate da questo brano, alcuni dettagli sono di intendimento immediato. In primo luogo, il Lare si serve di un linguaggio spiccatamente allusivo: ne consegue che i fruitori della commedia dovevano riuscire a cogliere in questa descrizione elementi evocativi di una realtà nota e perciò immediatamente riconoscibile. Il nume lascia poi trasparire un giudizio sprezzante sulle consuetudini di queste comunità: il *ius gentium* su cui si fondano le loro usanze, percepite come primitive e selvagge, sarà allora da intendersi in implicito contrasto con il *ius civile* del mondo romano²⁸. Il rovesciamento delle norme alla base di quest'ultimo è confermato anche da altre affermazioni del *Lar*: lungo il *Liger*, infatti, non c'è spazio per cavilli giuridici (*ibi nullum est praestigium*), i *rustici* intentano processi e i *privati* assolvono le funzioni dei giudici. In tale prospettiva, come ben argomenta Paola Paolucci, la Loira costituisce «[u]n confine [...] fra la romanità che resiste al di qua del fiume e la non-romanità che invece si pone, sia a motivo di ribellioni che di invasioni barbariche, al di là del fiume stesso» così che «andare a vivere *ad Ligerem* significa certamente, almeno questo: cioè porsi fuori dai confini della *Romanitas*»²⁹.

Non sfuggirà poi che a fare da sfondo a questo scenario sono le *silvae*, la cui presenza, forse già avvertibile nel sintagma *de robore* e nella stringa *neque robore uti cupio*, si svela apertamente nell'esclamazione del Lare (*O silvae*) e nella conseguente replica di Querulo, che puntualizza di non volere *iura haec siluestria*³⁰.

²⁶ «Appare chiaro che quella regione [sc. *ad Ligerem*] è sottratta a Roma e alle sue strutture amministrative e giudiziarie; che la giustizia è amministrata come presso i barbari; che c'è una forte tensione nei riguardi dei ricchi [...] il testo della commedia vuol dire questo: che se uno, prima, sotto Roma, era un ricco, ora che si è fatta la rivoluzione è ridotto a zero» (LANA, *Analisi del Querolus*, cit., p. 41). In merito a πῦτος cfr. LSJ, s.u. πῦτος (II: “dirt, dung”).

²⁷ Un'analisi più approfondita è in O'DONNELL, *The Querolus*, cit., pp. 94-96 (II). N. GOLVERS, *Le Querolus et le parler de Marseille*, in *Latomus* 43, 2, 1984, pp. 432-437, in particolare pp. 432-433 segnala che nella *Tabula Peutingeriana* (365 d.C. circa) Marsiglia è indicata con il toponimo *Gretia*: ciò indurrebbe a credere che sia tale città a fare da sfondo alla commedia e che «il faudrait voir dans le mystérieux *patus* un vocable du parler contemporain de Marseille» (p. 434). L'impiego di *patus* segnerebbe allora una rottura rispetto al quadro riferibile alla regione della Loira, identificata dagli avverbi *illie* e *ibi*, secondo questa parafrasi: «Là [sc. *ad Ligerem*] tout est permis. Si (par suite de l'état désordonné) tu deviens riche, on t'appellera (ici, à Marseille) *patus*» (ibid.).

²⁸ Coglie quindi nel segno lo scoliaste di *V*³ spiegando *iure gentium* con la perifrasi *eo iure quo geniti sunt, nec tenentur legibus* (cfr. BARLOW, *Codex Vaticanus*, cit., p. 110). La nozione di *ius gentium* è illustrata da Gaius *inst.* 1, 1; cfr. anche A. BERGER, *Encyclopedic Dictionary of Roman Law*, Philadelphia 1991 (1953), s.u. *ius gentium*, pp. 528-529.

²⁹ PAOLUCCI, *Il Querolus*, cit., p. 244; cfr. anche JACQUEMARD-LE SAOS, *Querolus (Anullaria)*, cit., p. 81 n. 7: «[...] la description du Lare est entièrement péjorative et fondée sur une inversion des valeurs traditionnelles du monde romain».

³⁰ Non escluderei che nel riferimento al *robur* possa celarsi anche una sottile allusione al frutto delle querce: come nota G. PETRONE, *Locus amoenus-locus horridus. Due modi di pensare il bosco*, in *Aufidus* 5, 1988, pp. 3-18, in particolare 9-12, la ghianda era infatti tradizionalmente ritenuta il cibo degli animali selvatici e degli uomini primitivi. Un elemento, questo, che sarebbe coerente con la descrizione dei *mores* dei rivoltosi.

Vale la pena considerare più attentamente l'invocazione allitterante *O siluae*, o *solitudines* e l'interrogativa che la completa, *quis nos dixit liberat?*, con le quali il *Lar* dà prova di rifiutare qualsiasi accostamento tra l'idea di *libertas* e i *mores* dei ribelli. Alcuni commentatori scorgono nella menzione di *siluae* e *solitudines* un accenno polemico al *topos* dell'esaltazione della vita agreste, secondo cui i luoghi remoti favorirebbero l'ispirazione di poeti e oratori³¹. Va però osservata la vicinanza con la specifica espressione *O siluae, o ferae!* che compare in Sen. *Phaedr.* 718:

HI. **Abscede, uiue**, ne quid exores, et hic
contactus ensis deserat castum latus.

Quis eluet me **Tanais** aut quae barbaris

Maeotis undis Pontico incumbens mari?

Non ipse toto magnus Oceano pater

tantum expiarit sceleris. **O siluae**, o ferae!³²

L'invocazione *O siluae* accomuna esclusivamente la *Phaedra* e il *Querolus*³³. È questo un episodio particolarmente memorabile della tragedia: la battuta conclude infatti il lungo dialogo tra Fedra e Ippolito. La matrigna ha appena dichiarato il proprio amore al figliastro che, sconvolto dalla confessione, denuncia l'impossibilità di espiare un così grave *scelus* e prorompe nel grido *O siluae, o ferae!*. Sono queste le ultime parole che Ippolito pronuncia sulla scena: le circostanze della sua morte, insieme ai suoi *extrema uerba* (vv. 1066-1067: "*Haud frangit animum uanus hic terror meum: / nam mihi paternus uincere est tauros labor*"), verranno infatti riferite da un *nuntius* nella sezione finale del dramma (991 ss.). Come nel *Querolus* l'esclamazione *O siluae* compare in una sequenza bimembre di cui occupa analogamente la prima sede. La compresenza di tale allocuzione nelle due opere è stata registrata da alcuni interpreti della commedia³⁴:

³¹ Si vedano a proposito S.C. KLINKHAMER, *Querolus sine Aulularia, incerti auctoris comoedia togata*, Amstelodami 1829, p. 56, per cui *quis nos dixit liberat!* sarebbe parafrasabile con *quantopere falluntur illi, poetae maxime, qui nos dicunt liberat!*, W. SÜSS, *Über das Drama Querolus sine Aulularia*, in *RbM* 85, 1942, pp. 59-122, in particolare pp. 102-103, che, pur ammettendo l'impossibilità di citare un diretto termine di confronto («Zwar kann ich für den Gedanken, daß die Freiheit im Wald und in der Einsamkeit lebt, eine direkt entsprechende Stelle nicht anführen», p. 102), ricorda gli *otia liberrima* di Hor. *epist.* 1, 7, 36 e il *makarismós* di *epod.* 2, 1 ss., e O'DONNELL, *The Querolus*, cit., pp. 96-97 (II). Sulla correlazione tra ispirazione e spazi isolati cfr. Quint. *inst.* 10, 3, 22-24 (*Denique ut semel quod est potentissimum dicam, secretum, quod dictando perit, atque liberum arbitris locum et quam altissimum silentium scribentibus maxime conuenire nemo dubitauerit. Non tamen protinus audiendi qui credunt aptissima in hoc nemora siluasque, quod illa caeli libertas locorumque amoenitas sublimem animum et beatiorem spiritum parent ... Quare silvarum amoenitas et praeterlabentia flumina et inspirantes ramis arborum aerae uolucrumque cantus et ipsa late circumspiciendi libertas ad se trahunt, ut mihi remittere potius uoluptas ista uideatur cogitationem quam intendere*) e Tac. *dial.* 9, 6 (*Adice quod poetis, si modo dignum aliquid elaborare et efficere uelint, relinquenda conversatio amicorum et incunditas urbis, deserenda cetera officia utque ipsi dicunt, in nemora et lucos, id est in solitudinem secedendum est*) e 12, 1.

³² Cito il testo delle tragedie secondo l'edizione di O. ZWIERLEIN, *L. Annaei Senecae tragoediae. Inceptorum auctorum Hercules [Oetaeus], Octavia*, Oxford 1986. Per un'analisi più approfondita dei passi che saranno trattati cfr. i commenti di A.J. BOYLE, *Phaedra*, Liverpool 1987, M. COFFEY, R. MAYER, *Phaedra*, Cambridge 1990, C. DE MEO, *Seneca, Phaedra*, Bologna 1995² (1990) e A. CASAMENTO, *Seneca, Fedra. Introduzione, traduzione e commento*, Roma 2011.

³³ In Tib. 3, 9, 6 l'interiezione *o* e il vocativo *siluae* si trovano invece in iperbatto, separati dal verbo *pereant* (*O pereant siluae, deficiantque canes!*).

³⁴ L'accostamento a Sen. *Phaedr.* 718 è segnalato da L. HERRMANN, *Querolus (Le grognon)*, Bruxelles 1937, p. 123, CORSARO, *Querolus. Studio introduttivo*, cit., p. 102 e O'DONNELL, *The Querolus*, cit., p. 96

tuttavia, come già si anticipava, il confronto è stato limitato alla semplice constatazione di una corrispondenza formale.

In precedenza, la nutrice, consapevole dei sentimenti di Fedra, aveva rivolto a Ippolito una ricercata *suasoria* (vv. 435-482) con l'obiettivo di convincere il giovane, devoto a Diana e votato alla castità, a godere della propria *aetas* senza reprimersi (446: *aetate frueri*; 454: *Quid te coerces et necas rectam indolem?*) e a vivere non come un *truculentus et silvester* (461) dimentico di Venere, ma in modo più simile ai coetanei³⁵. Il discorso della donna si era quindi chiuso con l'esortazione a seguire la natura come *dux*, secondo «un precetto di purissima marca stoica»³⁶, e con l'invito a frequentare la città e i suoi abitanti (vv. 481-482: *Proinde uitae sequere naturam duces: / urbem frequenta, civium coetus cole*). A questo modello esistenziale Ippolito contrappone l'ideale di una vita a contatto con la natura e capace di prescindere dai *moenia* della città (vv. 483-485):

HI. Non alia magis est libera et uitio carens
ritusque melius uita quae priscos colat,
quam quae relictis moenibus siluas amat.

Già nell'esordio della battuta Ippolito mette in risalto due aspetti che, insieme all'ossequio ai *prisci ritus*, caratterizzano una vita amante delle *silvae*³⁷: la libertà e la purezza, evocate rispettivamente dall'aggettivo *libera* e dalla perifrasi *uitio carens*. Il carattere fondante di entrambi i motivi è ribadito a più riprese nel seguito dell'argomentazione: alle complesse dinamiche dell'*urbs*, teatro di una diffusa corruzione morale e foriera di preoccupazioni (486 ss.), Ippolito oppone l'esistenza semplice e serena di chi *se dicauit montium insontem iugis* (487). Questi non è servo di alcun *regnum* (490) né soggiace a speranze e timori (492); al contrario gode di un *rus uacuum* (501) e procede *innocuus* sotto un *apertus aether* (501-502). La condizione celebrata da Ippolito lo riporta ai fasti dell'età dell'oro, in cui gli uomini vivevano in reciproca armonia e in comunione con gli dèi (vv. 525-527: *Hoc equidem reor / uixisse ritu prima quos mixtos deis / profudit aetas*). In un crescendo di misoginia che culminerà nella perentoria affermazione dei vv. 566-568 (*Detestor omnis, horreo fugio execror. / Sit ratio, sit natura, sit dirus furor: / odisse placuit*)³⁸, il

(II); non compare invece tra i *loci paralleli* indicati da PEIPER, *Aulularia sive Querolus*, cit., pp. XXII-XXIX, G. RANSTRAND, *Querolus sive Aulularia. Incerti auctoris comoedia una cum indice uerborum*, Göteborg 1951 e JACQUEMARD-LE SAOS, *Querolus (Aulularia)*, cit., pp. 117-120.

³⁵ Per un'introduzione al dialogo tra la nutrice e Ippolito si vedano G. PICONE, *La scena doppia: spazi drammaturgici nel teatro di Seneca*, in *Dioniso* 3, 2004, pp. 134-143, in particolare pp. 139-140 e CASAMENTO, *Seneca, Fedra*, cit., pp. 19-23.

³⁶ PICONE, *La scena doppia*, cit., p. 140.

³⁷ Cfr. BOYLE, *Phaedra*, cit., p. 166 per altri esempi che testimoniano la *laus* di una vita "naturale"; C. SEGAL, *Language and Desire in Seneca's Phaedra*, Princeton 1986, pp. 60-76 per la dimensione delle *silvae* nella *Phaedra*; J. SOUBIRAN, *L'éloge de la vie champêtre dans la Phèdre de Sénèque (v. 483-525)*, in *VL* 116, 1989, pp. 17-25 e G. GARBARINO, «*Mitius nil est feris*»: sul personaggio d'Ippolito nella *Fedra* di Seneca, in L. CASTAGNA, C. RIBOLDI (a cura di), «*Amicitiae templa serena*». *Studi in onore di G. Arico*, Milano 2008, pp. 639-663, in particolare pp. 640 ss. per l'elogio della vita campestre pronunciato da Ippolito; E. MALASPINA, *Prospettive di studio per l'immaginario del bosco nella letteratura latina*, in L. CRISTANTE, A. TESSIER (a cura di), in *Incontri triestini di filologia classica* 3, 2003-2004, pp. 97-118 per l'immaginario del bosco nella tradizione latina.

³⁸ Spicca, nei versi citati, la parola-chiave *furor*, che, come nota 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, in particolare pp. 600-603, è utilizzata

giovane imputerà la degenerazione di questa *prima aetas* alla donna, *dux malorum* e *sclerum artifex* (559). Come evidenzia Giancarlo Mazzoli, il monologo con cui Ippolito replica alla nutrice (vv. 483-564) «fornisce con intransigente pervicacia le coordinate ideologiche della sua sindrome evasiva, che trova nelle *silvae* il proprio cronotopo. Alla fuga sull'asse spaziale, verso la vita *quae relictis moenibus silvas amat* (v. 485), si assomma, con sinergico effetto di alienazione, la regressione anacronica, nel vagheggiamento di quella *prima aetas* nella quale (vv. 538s.) *silva natiuas opes / et opaca dederant antra natiuas domos*»³⁹.

Per questa idealizzazione degli spazi naturali e in particolare delle *silvae*, a cui si associa una convinta rinuncia alla città e al vivere cittadino, è inoltre utile riprendere le considerazioni di Giusto Picone a proposito della preghiera che nella monodia iniziale Ippolito aveva rivolto a Diana (vv. 54-84). Essa consente infatti «di illustrare come Ippolito avverta la dimensione in cui egli stesso si colloca: in termini di estraneità assoluta al mondo civilizzato degli uomini, in uno spazio che si qualifica radicalmente come *fuori*, luogo simbolico dell'esilio e dell'alterità. Le *silvae* sono dunque, prima e più che contrade fisicamente individuate, una regione dello spirito che connota il giovane come eroe del rifiuto»⁴⁰. A conferma di questa lettura è interessante notare che più volte gli altri personaggi si riferiscono al giovane con espressioni che ne sottolineano la *feritas* e l'estraneità al consesso civile: *animum ... intractabilem* (v. 229), *ferus est* (240), *animum tristem et intractabilem* (271), *iuuenem ferum* (272), *mentem saeuam ... immittis uiri* (273), *animum rigentem tristis Hippolyti* (413), *pectus ferum* (414), *toruus auersus ferox* (416), *truculentus et siluester ac uitae incius* (461), *silvarum incola* (922), *effertus castus intactus rudis* (923)⁴¹.

Un altro tratto accentua la singolarità di Ippolito: le origini scitiche, e quindi barbare, che gli provengono dalla madre, l'amazzone Antiope⁴². Un dettaglio, questo, che riaffiora in diversi momenti del dramma. Dapprima nell'affermazione di Fedra, che coglie nelle sembianze di Ippolito un'affascinante commistione di tratti greci e sciti (v. 660: *in ore Graio Scythicus apparet rigor*); quindi, proprio nell'ultima battuta pronunciata dal giovane (715-716), nella quale il *Tanais* e la *Maeotis*, le cui acque non consentirebbero di espiare lo *scelus* provocato da Fedra, riportano infatti ad Antiope e alle Amazzoni⁴³; infine, nel passaggio in cui Teseo – dando credito alla confessione di Fedra, che accusa Ippolito di

dai tre principali personaggi della tragedia (Fedra, Ippolito e Teseo), a testimonianza di come nella *Phaedra* vada in scena un «triangolo di *furor*» (p. 602).

³⁹ MAZZOLI, *Dinamiche del furor*, cit., p. 605.

⁴⁰ PICONE, *La scena doppia*, cit., p. 137; cfr. anche G. GARBARINO, *A proposito del prologo della Fedra di Seneca*, in *BStudLat* 10, 1980, pp. 67-75: p. 71, secondo cui «la natura alla quale Ippolito è interamente consacrato è semplicemente la natura fisica, o meglio la natura selvaggia opposta al mondo umano», elemento che determina «da chiusura totale ai rapporti con gli altri uomini».

⁴¹ A questi esempi, per cui cfr. GARBARINO, *A proposito del prologo*, cit., p. 72 n. 15, si aggiungano i ritratti di Ippolito offerti dalla nutrice (vv. 230-232: *Exosus omne feminae nomen fugit, / immittis annos caelibi uitae dicat, / conubia nitat: genus Amazonium scias*), che individua nella misoginia, nel celibato e nella discendenza dal *genus Amazonium* i tratti salienti del giovane, e da Teseo (915-917: *Vbi uultus ille et ficta maestas uiri / atque habitus horrens, prisca et antiqua appetens, / morumque senium triste et affectus graues?*), che insiste sull'austerità del figlio.

⁴² Al v. 227 Antiope è esplicitamente detta *barbara*. Per Ippolito come espressione del *genus Amazonium* si vedano A. CASAMENTO, *Ippolito figlio degener* (*Sen. Phaedr. 907-908*), in *MID* 59, 2007, pp. 87-102, in particolare 91-99 e M. LENTANO, «*Signa culturae*». *Saggi di antropologia e letteratura latina*, Bologna 2009, pp. 81-84 e 89-93. Il legame genealogico tra Amazzoni e Sciti è illustrato da Hdt. 4, 110-117.

⁴³ «[...] sono luoghi materni quelli che Ippolito invoca, il Tanai e la palude Meotide, luoghi che costituiscono lo scenario di vita delle [A]mazzoni» (CASAMENTO, *Seneca, Fedra*, cit., p. 204).

averle fatto violenza – ricorda il popolo dei Tauri e gli abitanti della Colchide, terra delimitata dal fiume Fasi e patria di Medea, per ricondurre il gesto *infandus* del figlio e il suo *degener sanguis* (v. 908) al lignaggio barbaro di cui egli è erede per parte materna (905-907):

(TH.) *unde ista uenit generis infandi lues?
Hunc Graia tellus aluit an Taurus Scythas
Colchusque Phasis?*

Questi interrogativi preludono all'esclamazione *O taetrum genus / nullaque uictum lege melioris soli!* (vv. 911-912), con cui Teseo rivendicherà la superiorità del mondo greco e delle sue leggi sulle usanze del *genus* delle Amazzoni⁴⁴, nonché alla definizione di Ippolito come *efferratus castus intactus rudis* (923)⁴⁵.

Torno ora al confronto con il *Querolus*. L'esame del par. 30 e le osservazioni fatte a proposito della *Phaedra* consentono a mio parere di andare oltre il semplice riconoscimento di una affinità formale. Invocando le *siluae* il Lare richiamerebbe l'analoga apostrofe di Ippolito: tale allusione sarebbe poi ampliata e completata dal successivo *quis uos dixit liberat?*, con l'aggettivo *liber* a riecheggiare più da vicino la battuta con cui il giovane replica alla nutrice e soprattutto il suo programmatico esordio (vv. 483-485: *Non alia magis est libera et uitio carens / ... uita ... / quam quae relictis moenibus siluas amat*), dove è definita *libera* la vita amante delle selve. È inoltre significativo che il Lare ricorra a una simile interrogativa, in cui compare l'indicativo *dixit*, e non un congiuntivo dubitativo: il presupposto è che qualcuno – un ben riconoscibile *quis* – avesse realmente proclamato un legame tra selve e libertà, e che, al contempo, l'autore di tale affermazione potesse risultare immediatamente identificabile. Si tratterebbe allora di un raffinato *lusus* letterario tra il commediografo e i destinatari della sua opera, chiamati a intuire, attraverso l'indizio dell'allocuzione, uno specifico rinvio a Ippolito e un più esteso rimando all'ideale silvestre da lui esaltato. Si aggiunga poi che l'esclamazione del *Lar* è posta a sigillo di un brano che palesa una certa tendenza alla *compositio* ricercata e ospita un resoconto a tinte fosche degli avvenimenti in atto lungo la Loira: una citazione dalla tragedia si rivelerebbe quindi conforme all'intonazione stilistica e al contesto, e conferirebbe una precisa coloritura patetica all'intero passo, indirizzandone l'interpretazione.

Tali considerazioni conducono a un'ulteriore riflessione: riprendendo le parole di Ippolito il Lare opererebbe un completo ribaltamento della prospettiva presentata dal figlio di Teseo e Antiope. Nel *Querolus* il ritorno al *ius gentium* non può che comportare una degenerazione, di cui l'icastica sentenza *ibi totum licet* offre una perfetta sintesi⁴⁶.

⁴⁴ Sempre nella logica di una connivenza tra barbarie e pratiche incompatibili con quelle del mondo civilizzato, ai vv. 166-168 la nutrice aveva definito l'incestuoso innamoramento di Fedra come un *nefas quod non ulla tellus barbara / commisit unquam, non uagi campis Getae / nec inhospitalis Taurus aut sparsus Scythas*.

⁴⁵ «È come se Teseo avesse finalmente recepito» commenta CASAMENTO, *Ippolito figlio degenero*, cit., p. 96 «il senso di alcuni indizi di cui aveva ignorato la portata. L'eccessiva *feritas*, l'insofferenza per i luoghi abitati, la ricerca di contatto con la natura: tutte prove del fatto che nel giovane [*sc.* Ippolito] la componente selvaggia, quella di derivazione materna, era dominante e in attesa di liberarsi da ogni vincolo». Diversamente l'affermazione di Fedra al già citato v. 660 (*in ore Graio Scythicus apparet rigor*) permette di comprendere come la donna riconosca in Ippolito «una sintesi riuscita di Grecia e Scizia» (p. 97).

⁴⁶ A un'interpretazione differente rispetto a questa si arriverebbe postulando la caduta di *non in illic iure gentium <non> uiuunt homines*: in questo caso il Lare affermerebbe che i *mores* dei ribelli sarebbero estranei persino al *ius gentium*. Questo interessante suggerimento di ipotesi mi è giunto *per litteras* dal prof. Giancarlo Mazzoli, a cui va il mio sincero ringraziamento.

Agli occhi del Lare il binomio *silvae-libertas* diventa allora inammissibile: le selve sono cornice di una libertà solo apparente e definiscono in realtà un luogo estraneo al mondo civilizzato e alla *Romanitas*, punto di vista da cui il nume dà prova di osservare gli eventi. E ancora: le *silvae* del *Querolus* – certamente *horridae* e non *amoenae*⁴⁷ – si dimostrano inconciliabili con l'ideale di innocenza e purezza morale che ad esse attribuisce Ippolito. Si è poi osservato come nel personaggio senecano coesistano tratti di *feritas* e barbarie, caratteristiche che il Lare, più o meno velatamente, attribuisce a quanti vivono *ad Ligerem*: in questo senso Ippolito, paradigma di alterità e ferinità, avrebbe potuto costituire agli occhi dell'Anonimo un suggestivo termine di paragone.

Se poi nella commedia la Loira assume la funzione di *limes* tra la civiltà e la riprovevole *licentia* del *ius gentium*, nella *Phaedra* l'apostrofe alle *silvae* è similmente preceduta dalla duplice menzione del fiume Tanai e della palude Meotide, luoghi barbari; e al v. 715, non a caso, sono dette *barbarae* le *undae* con cui la *Maeotis* si getta nel Ponto.

In questo quadro di corrispondenze emergono altri dettagli che potevano attivare la memoria letteraria dell'Anonimo. La battuta con cui Ippolito si congeda dalla scena e quella del Lare sono infatti inserite in un dialogo che vede contrapporsi due personaggi – Ippolito e Fedra, il Lare e Querulo – la cui interazione è all'insegna della disparità. Il giovane si trova in una condizione di superiorità rispetto alla matrigna, che gli si rivolge supplice (vv. 666-667: *En supplex iacet / adlapsa genibus regiae proles domus*; 703: *Iterum, superbe, genibus aduoluo tuis*); allo stesso modo è il nume a condurre in una posizione di forza il dibattito con Querulo, che attende di vedere esauditi i propri desideri. Si arriva così a un'altra verosimile connessione fra i due testi: ai vv. 713-718 Ippolito risponde a Fedra dopo che costei ha espresso il *uotum* di morire per mano dell'amato (710-712: *Hippolyte, nunc me compotem uoti facis; / sanas furemtem. Maius hoc uoto meo est, / saluo ut pudore manibus immoriar tuis*), mentre il Lare, come si è detto, replica a una specifica richiesta di Querulo, smanioso di essere *prinatus et potens*.

Significativi punti di contatto si rilevano anche su altri piani. Sintassi e lessico di *Phaedr.* 713 (*Abscede, nune*) e 715 (*Quis eluet me Tanais ...?*) si ripropongono infatti, con modesta variazione, nel passo del *Querolus* (*Vade, atque ... uiuio e quis nos dixit liberat?*). Verrebbe infine da chiedersi se anche la personificazione della Grecia (*sic nostra loquitur Graecia*) che si legge nel *Querolus* non sia spiegabile alla luce del confronto con la vicenda di Ippolito, un mito greco tra le cui pieghe affiora il complesso tema del rapporto tra civiltà e barbarie⁴⁸.

Resta da esaminare la seconda invocazione del Lare, rivolta alle *solitudines*⁴⁹. *Solitudo* è utilizzato nel suo significato concreto, come sinonimo di *nastitas*, *locus desertus* ("luogo solitario")⁵⁰. Benché il termine non compaia nelle tragedie di Seneca, la sottolineatura

⁴⁷ Sulla distinzione tra *locus horridus* e *locus amoenus* cfr. PETRONE, *Locus amoenus*, cit.

⁴⁸ CASAMENTO, *Ippolito figlio degenerare*, cit., p. 93 ricorda che la tradizione mitica vede in Ippolito «una fusione tra due realtà: quella ferina, incarnata dalla madre, e quella civilizzata, di cui è portavoce autorevole il padre, destinato a gloria imperitura nel pantheon ateniese».

⁴⁹ Secondo PAOLUCCI, *Il Querolus*, cit., pp. 241-242 il Lare non criticerebbe solo i rivoltosi, ma anche i *latrocinia* perpetrati dagli amministratori romani: il termine *solitudines* richiamerebbe quindi il discorso di Calgaco, riportato da Tac. *Agr.* 30, 4 (*ubi solitudinem faciunt, pacem appellant*). Per altri casi in cui compare l'accostamento di *silvae* e *solitudo*/ *solitudines* cfr. Caes. *Gall.* 4, 18, 4, Curt. 7, 7, 4 e Claud. Don. *Aen.* 11, 568 p. 503, 5.

⁵⁰ Si veda la puntuale indagine di M.T. SBLENDORIO CUGUSI, *I sostantivi latini in -tudo*, Bologna 1991, pp. 234-240, che analizza le occorrenze di *solitudo* nella letteratura latina e distingue i due significati fon-

del carattere solitario delle *silvae* e dei luoghi naturali non è estranea alla *Phaedra*. Così, Ippolito saluta Diana come sovrana della *pars terrarum secreta* (vv. 55-56: *Cuius regno pars terrarum / secreta uacat*)⁵¹, al v. 66 gli *arua* sono detti *sola* e al v. 71 i *campi* vengono definiti *uacui*; e ancora, nella preghiera che la nutrice rivolge a Diana la predilezione della dea per i luoghi solitari è evidenziata dal poliptoto *sola/solis* (406-407: *Regina nemorum, sola quae montes colis / et una solis montibus coleris dea*). Di rilievo ancora maggiore è l'interrogativa *Quid deserta petis?*, con cui il Coro apostrofa Ippolito al v. 777: si assiste qui a un'implicita associazione tra isolamento e selve, incisivamente sintetizzata dal termine *deserta*. La solitudine è d'altra parte uno dei tratti identitari dell'Ippolito senecano, con uno scarto sostanziale rispetto al precedente euripideo⁵². Nella scena di caccia del prologo (vv. 1 ss.) egli si limita a dare ordini ai compagni, senza dialogare con loro; al v. 425 si avvicina all'altare di Diana *nullo latus comitante*; è solo negli ultimi istanti della sua vita, raccontati dal *nuntius* (1000 ss.), e *solus immunis metu* (1054) di fronte al mostruoso toro uscito dal mare⁵³.

Sebbene l'allocuzione *o solitudines* non trovi un parallelo diretto nella *Phaedra*, sembra comunque che gli esempi appena richiamati permettano di supporre, anche in questo caso, una connessione con questa tragedia e con la figura di Ippolito. L'associazione tra spazi desertici e popoli barbari costituisce d'altra parte un *topos* largamente sfruttato dalla tradizione etnografica antica⁵⁴: in relazione alle origini di Ippolito, mi limito a citare le proverbiali *Scytharum* (o *Scythiae*) *solitudines*⁵⁵. Credo dunque si possa aggiungere un altro tassello al ragionamento sin qui sviluppato: invocando le *solitudines* il Lare sfrutterebbe anche i significati impliciti di questo lessema, significati che conducono ancora una volta a una definizione di alterità. Nel *Querolus* l'associazione *silvae-solitudines* identifica dunque uno spazio caratterizzato da consue-

damentali di "solitudine" (intesa come condizione esistenziale e spirituale) e, appunto, *uastitas*; al lessico latino del deserto è invece dedicato il contributo di M. ELICE, *Le parole del deserto: sconfinamenti lessicali*, in G. BALDO, E. CAZZUFFI (a cura di), *Regionis forma pulcherrima: percezioni, lessico, categorie del paesaggio nella letteratura latina. Atti del Convegno di studio (Palazzo Bo, Università degli Studi di Padova, 15-16 marzo 2011)*, Firenze 2013, pp. 19-42.

⁵¹ Commenta DE MEO, *Seneca, Phaedra*, cit., p. 85: «*Secreta* e *uacat* sono in realtà complementari: se il primo indica isolamento, il secondo evoca vaste solitudini». Cfr. anche PIGONE, *La scena doppia*, cit., p. 137, secondo cui nell'inno a Diana «[l]a dimensione che si impone [...] è appunto quella della separatezza: il dominio della dea è collocato in luoghi che sono agli estremi confini del mondo civilizzato [...]».

⁵² Per la solitudine come caratteristica di Ippolito cfr. GARBARINO, *A proposito del prologo*, cit., pp. 72-73, che precisa: «Seneca ha fatto della solitudine uno dei tratti pertinenti della sua figura, tratto del tutto assente in Euripide dove invece il giovane appare sempre circondato da amici affezionati e fedeli» (p. 73). Cfr. soprattutto Eur. *Hipp.* 54 ss., in cui Ippolito è accompagnato da un πολὺς κῶμος, 1098-1099, con il giovane scortato fuori dalla città dai νεοὶ ὀμήλικες, e 1178 ss., nei quali i φίλοι ἡλίκτοι sono accanto a Ippolito prima che egli si allontani dalla spiaggia.

⁵³ Si noti ancora che per la nutrice è *uiduus* il letto del giovane, poiché egli rifiuta l'amore (v. 448: *Cur toro uiduo iaces?*).

⁵⁴ Il legame tra deserto e regioni barbare è analizzato da J. KOLENDO, *Les déserts dans les pays barbares: représentation et réalités*, in *DHA*, 17, 1, 1991, pp. 35-60.

⁵⁵ Una testimonianza della proverbialità di questo motivo è in Curt. 7, 8, 23 (*Scytharum solitudines Graecis etiam prouerbiis audio eludi: at nos deserta et humano cultu uacua magis quam urbes et opulentos agros sequimur*), in un brano che riferisce i contenuti dell'ambasceria degli Sciti ad Alessandro (7, 8, 12-30): per questo episodio si veda L. BALLESTEROS PASTOR, *Le discours du Scythe à Alexandre le Grand (Quinte-Curce 7. 8. 12-30)*, in *RbM* 146, 1, 2003, pp. 23-37. Per altri esempi che recuperano l'immagine delle *Scytharum solitudines* cfr. KOLENDO, *Les déserts*, cit., pp. 47-48 (soprattutto n. 29) e A. OTTO, *Die Sprichwörter und sprichwörtlichen Redensarten der Römer*, Leipzig 1890, s.u. *Scythia*, nr. 1617, p. 315.

tudini avvertite come inconciliabili con quelle del mondo civilizzato: in una simile prospettiva, richiamando l'esempio di Ippolito, l'anonimo commediografo non farebbe che rimarcare l'insanabile contrasto fra i *mores* della *Romanitas* e le usanze delle comunità stanziare *ad Ligerem*.

L'idea di un primo riecheggiamento di Seneca tragico trova un altro argomento nel passaggio immediatamente successivo a quello sin qui esaminato. Dopo aver rinunciato all'ambizione di diventare *privatus et potens*, Querulo è invitato a mirare ad *aliquid mitius honestiusque* e rivendica gli onori che spettano a un *togatus* (par. 31: *Da mihi honorem qualem optinet togatus ille nec bonus*). Il Lare è sorpreso dal fatto che la condizione dei *togati* risulti desiderabile (*Et tu togatos inter felices numeras?*) e presenta così la categoria di cui Querulo vorrebbe fare parte:

*LAR. Ut maxima quaeque taceam, sume igitur tegmina hieme trunca et aestate duplicia, sume laneos cothurnos, semper refluos carceres quos pluuia soluat, puluis compleat, caenum et sudor glutinet, sume calceos humili fluxos tegmine quos terra reuocet, fraudet limus concolor. Aestum uestitis genibus, brumam nudis cruribus, in soccis hiemes, caneros in tubulis age, patere inordinatos labores, occursus antelucanos, iudicis conuiuium primum postmeridianum aut aestuosum aut algidum aut insanum aut serium. **Vende uocem, uende linguam, iras atque odium loca.** In summa, pauper esto et reporta penatibus pecuniarum aliquid, sed plus criminum. Plura etiam nunc dicerem, nisi quod efferre istos melius est quam laedere. *QVER. Neque istud uolo*⁵⁶.*

Che questo bozzetto di intonazione satirica restituisca il ritratto di un avvocato è confermato in primo luogo dai tipici riferimenti alla venalità (*Vende uocem, uende linguam*) e all'esigua retribuzione (*pauper esto*) e, secondariamente, dall'esplicito rimando a un *conuiuium* con il giudice⁵⁷. Nel lessico forense di età imperiale *togatus* «indica un funzionario statale rivestito della *toga* come abito ufficiale»⁵⁸ e, dalla fine del IV secolo, definisce più precisamente la figura dell'avvocato⁵⁹: la prima testimonianza certa di questa accezione si legge infatti in una costituzione del *Codex Theodosianus* risalente al 396⁶⁰. In rapporto al *Querolus* questo dato si rivela di notevole interesse. Nella com-

⁵⁶ Per un esame di questo passo cfr. LANA, *Analisi del Querolus*, cit., pp. 88-90 e O'DONNELL, *The Querolus*, cit., pp. 97-102 (II).

⁵⁷ Per la professione di avvocato in età tardoantica si rimanda a C. HUMFRESS, *Orthodoxy and the Courts in Late Antiquity*, Oxford-New York 2007, pp. 93-132; sulla terminologia usata per indicare questa figura cfr. invece J.A. CROOK, *Legal Advocacy in the Roman World*, Ithaca (New York), pp. 146-158. Per la venalità cfr. tra gli altri Sen. *apocol.* 12, 27-28 (*Caedite maestis pectora palmis, / o causidici, uenale genus*), Quint. 12, 1, 25 (*non enim forensem quandam instituimus operam nec mercenariam uocem neque, ut asperioribus uerbis parcamus, non inutilem sane litium aduocatum, quem denique causidicum uulgo uocant*) e Mart. 5, 16, 6 (*Sollicitis ... uelim uendere uerba reis*): si veda A. SETAIOLI, *La poesia in Petr. Sat.* 14.2, in *Prometheus* 24, 2, 1998, pp. 152-160: p. 153 n. 11 per una più ampia rassegna di testimonianze. In merito ai bassi compensi cfr. Iuu. 7, 112-114.

⁵⁸ G. SANTINI, «*Inter iura poeta*». *Ricerche sul lessico giuridico in Draconzio*, Roma 2006, p. 165; cfr. anche BERGER, *Encyclopedic Dictionary*, cit., s.u. *togatus*, p. 738.

⁵⁹ Si vedano in proposito A. STEINWENTER, RE VI A/2, 1937, s.u. *Togatus*, 1666, W. SCHETTER, *Dracontius togatus*, in *Hermes* 117, 1989, pp. 342-350, in particolare 343-344, SANTINI, «*Inter iura poeta*», cit., p. 165 n. 242 e A. LUCERI, *Gli epitalami di Blossio Emilio Draconzio (Rom. 6 e 7)*, Roma 2007, p. 259; cfr. anche A. SOUTER, *A Glossary of Later Latin to 600 A.D.*, Oxford 1949, s.u. *togatus* ("counsel, an advocate", "high civil servant"). Ringrazio il prof. Angelo Luceri per i suggerimenti bibliografici.

⁶⁰ *Cod. Theod.* XII 1, 152 (396 Aug. 3): *Ne quis ex corpore togatorum prouinciales suscipiat functiones, scilicet ut et ambientibus claudatur ingressus et inuitis necessitas auferatur.*

media il lessema torna infatti in altri due *loci* ed è impiegato senza alcuna ambiguità⁶¹: è dunque lecito ipotizzare che questo specifico valore semantico si fosse già imposto quando l'opera venne redatta. Questi elementi, per quanto non permettano di approdare a una datazione definitiva e più circoscritta, offrono a mio avviso un prezioso indizio a conferma della collocazione del *Querolus* ai primi anni del V secolo.

Il nume si produce in una vivace descrizione dell'abbigliamento dei *togati*⁶², che indossano vestiti corti in inverno e pesanti in estate (*tegmina hieme trunca et aestate duplicia*) e calzano *lanei cothurni*, autentiche prigioni rese ancora più scomode dalla pioggia, dalla polvere, dal fango e dal sudore (*semper refluos carceres quos pluuia soluat, puluis compleat, caenum et sudor glutinet*)⁶³. Non solo: a detta del Lare gli avvocati sono costretti a patire il caldo con le ginocchia coperte e gli stivali (*Aestum uestitis ... genibus caneros in tubulis age*) e i rigori del freddo con le gambe nude e i sandali ai piedi (*brumam nudis cruribus, in soccis hiemes ... age*)⁶⁴. La rappresentazione è di chiara impronta parodistica: l'abbigliamento dei *togati* non asseconda l'alternanza delle stagioni e si rivela inadatto a qualsiasi condizione climatica. Viene dunque naturale chiedersi quale tratto dei *togati* stia effettivamente motteggiando il Lare: forse, come già nella satira VII di Giovenale, l'allusione potrebbe essere a una certa ostentazione nel modo di vestire per impressionare i clienti e procacciarsi nuovi incarichi⁶⁵.

Il puntiglio dell'esposizione è sorretto da una notevole ricercatezza stilistica. Il primo periodo è scandito dalla triplice anafora dell'imperativo *sume* e inizialmente dominato dal parallelismo (*sume tegmina ... sume laneos cothurnos; hieme trunca ... aestate duplicia; pluuia soluat, puluis compleat, caenum et sudor glutinet*); tale linearità viene però sovvertita nella sezione finale della frase, segnata dal chiasmo *quos terra reuocet, frandet limus concolor*. Non meno artificioso è il secondo periodo, in cui *age* è preceduto da tutti i suoi oggetti diretti (*aestum, brumam, hiemes, caneros*), mentre *patere*, specularmente, ne è seguito (*inordinatos labores, occursus antelucanos e conuiuium*). L'analisi dei singoli segmenti conferma

⁶¹ Nella sezione conclusiva del suo esteso monologo il servo Pantomalo augura sarcasticamente a Querulo di diventare un ex togato e, poco dopo, di vivere come un *togatus* (parr. 75: *Dii boni, numquam indulgendum est mihi, quod dudum peto, ut <sit> meus ille durus et dirus nimis aut ex municipe aut ex togato aut ex officii principis?* e 76: *Viuat ambitor togatus, coniuator iudicum ...*).

⁶² Cfr. Quint. *inst.* 11, 3, 137-162 (*passim*), in cui all'*orator* vengono fornite puntuali indicazioni sulle modalità più idonee di indossare la *toga* e sulla postura da tenere durante un'arringa.

⁶³ Considero *carceres* un'apposizione di *laneos cothurnos*. Per altri *carcer* identificherebbe una specifica tipologia di calzatura: cfr. e.g. CORSARO, *Querolus. Studio introduttivo*, cit., p. 102, che pensa a una «[s]orta di coturni molto flosci».

⁶⁴ Per un'introduzione alle varietà delle calzature usate nel mondo romano cfr. F.P. MORGAN, *Dress and Personal Appearance in Late Antiquity. The Clothing of the Middle and Lower Classes*, Leiden-Boston (Mass.) 2018, pp. 18-19. Non sembrano sussistere altre attestazioni del lessema *tubulus* in relazione al vestiario. Sui *tubuli* in questo contesto cfr. la spiegazione di G. RANSTRAND, *Querolusstudien*, Stockholm 1951, p. 108: si tratta con buona probabilità di stivali invernali la cui denominazione rimanderebbe alla forma di "piccoli tubi".

⁶⁵ I temi fondanti della satira VII sono il tramonto del mecenatismo e il declino dell'attività intellettuale nella Roma dell'inizio del II sec. d.C.: i vv. 105-149, per cui si rimanda al commento di A. STRAMAGLIA, *Giovenale, Satire 1, 7, 12, 16: storia di un poeta*, Bologna 2008, pp. 168-188, esaminano proprio la situazione dei *causidici*. In particolare, ai vv. 124-138 Giovenale si sofferma sul comportamento degli avvocati che non provengono da famiglie illustri: a rischio di finire sul lastrico, essi ostentano lusso e sfarzo per dimostrarsi all'altezza dei colleghi più ricchi e di nobili natali. Ai vv. 134-136 il poeta porta l'attenzione sulle vesti raffinate e costose, che garantiscono al *causidicus* maggiori opportunità di successo: questo concetto trova un'efficace sintesi nella *sententia* al v. 145 (*rara in tenui facundia panno*).

la predilezione per le strutture incrociate: alla perfetta simmetria *aestum uestitis genibus ... brumam nudis cruribus* succede infatti il chiasmo in *soccis hiemes, cancos in tubulis*, e la stessa opposizione caldo-estate/freddo-inverno è realizzata in ossequio a questa figura retorica. Non è da escludere che con questo “contorsionismo” il Lare miri a canzonare le movenze delle arringhe pronunciate dagli avvocati: ad ogni modo è con questo strumento, corroborato dall’acribia della descrizione, che il nume disorienta Querulo per convincerlo dell’indesiderabilità di tale *sors*. Colpisce in tal senso la rassegnata brevità della battuta del figlio di Euclione (*Neque istud uolo*), implicito riconoscimento della superiorità dialettica del suo interlocutore. Sembra poi evidente che questo brano presupponesse la fruizione da parte di un pubblico capace di recepirne e apprezzarne le peculiarità: e anzi, la stessa raffigurazione caricaturale, a tratti macchiettistica, del *togatus* fa sospettare una certa confidenza dell’autore e dei destinatari della commedia proprio con l’esercizio della professione forense⁶⁶.

Esaurita la rassegna degli *incommoda* dovuti al vestiario e ad altre situazioni (*inordinati labores*, incontri fissati prima dell’alba e colloqui con i giudici), il Lare prospetta a Querulo la necessità di adattare i propri comportamenti alle esigenze dei clienti. Per la sequenza *Vende nocem, uende linguam, iras atque odium loca* i commentatori, a partire dall’*editor princeps* Pierre Daniel⁶⁷, evocano il confronto con Sen. *Herc. f.* 172-174:

*hic clamosi rabiosa fori
iurgia uendens
improbis iras et uerba locat*⁶⁸.

Questi versi, tratti dal primo coro, si collocano in un brano in cui, sullo sfondo dell’alba (vv. 125-136), vengono presentati i risvolti negativi della vita nelle *urbes* (162 ss.), dove dominano *spes immanes* (162) e *trepidi metus* (163)⁶⁹; tale dimensione è contrapposta alla *tranquilla quies* e alla *laeta suo paruoque domus* (160) di coloro che, come un pastore (139-140), un marinaio (152-154) o un pescatore (155-158), conducono un’esistenza semplice e a contatto con la natura, per quanto intaccata, in diversa misura, dal *labor durus* (137) e non del tutto esente dalle *curae* (138)⁷⁰. Si ripropone dunque la polarità *urbis/rus* già vista nella *Phaedra*: questa volta, per illustrare la degradazione del contesto

⁶⁶ Per la possibilità che l’anonimo commediografo fosse egli stesso un *togatus* cfr. W. EMRICH, *Griensgram oder Die Geschichte vom Topf. Querolus sine Anulularia*, Berlin 1965, pp. 9-10.

⁶⁷ DANIEL, *Querolus, antiqua comoedia*, cit., ad loc.

⁶⁸ Anche in questa circostanza l’accostamento al passo senecano, incluso tra i *loci similes* (cfr. e.g. PEIPER, *Anulularia sine Querolus*, cit., p. xxiv e JACQUEMARD-LE SAOS, *Querolus [Anulularia]*, cit., p. 119) con maggiore frequenza rispetto al precedente caso della *Phaedra*, non ha ricevuto approfondimenti. Per un esame dei versi che saranno citati cfr. i commenti di J.G. FITCH, *Hercules furens*, Ithaca (New York) 1987 e M. BILLERBECK, *Hercules furens*, Leiden-Boston (Mass.) 1999, con quest’ultima (pp. 261-262) che porta la stringa del *Querolus* come termine di confronto per i vv. 172-174.

⁶⁹ All’interpretazione del primo coro dell’*Hercules furens* (vv. 125-204) è dedicato lo studio di P. GRISOLI, *Per l’interpretazione del primo canto corale dell’Hercules Furens di Seneca (vv. 125-201)*, in *BollClass* 19, 1971, pp. 73-99; cfr. anche J. SHELTON, *Seneca’s Hercules furens. Theme, Structure and Style*, Göttingen 1978, pp. 42-44 e FITCH, *Hercules furens*, cit., pp. 158-163.

⁷⁰ Sen. *Herc. f.* 137-138 (*Labor exoritur durus et omnis / agitat curas aperitque domos*). *Labor* e *curae* segnano dunque la vita di tutti gli uomini: come nota GRISOLI, *Per l’interpretazione*, cit., pp. 77 ss., negli *exempla* del pastore, del marinaio e del pescatore si assiste a un graduale dissolvimento del contatto con la natura, preludio dei *Lebensbilder* cittadini, e a una altrettanto progressiva incrinatura del livello di serenità.

cittadino, Seneca offre quattro sintetici ritratti, il cui rapido avvicinarsi è scandito dall'alternanza dei pronomi dimostrativi *ille* e *hic*⁷¹. Al *cliens* che rinuncia al sonno e sosta davanti alla soglia dei potenti per la *salutatio* mattutina (vv. 164-166: *ille superbos aditus regum / durasque fores expers somni / colit*) fanno seguito il ricco avaro che, mai pago, si compiace delle proprie *opes* (166-168: *hic nullo fine beatas / componit opes gazis inbians / et congesto pauper in auro*) e il politico che va alla continua ricerca del favore del popolo ed è perciò in balia della sua volubilità (169-171: *Illum populi fauor attonitum / fluctuque magis mobile uulgus / aura tumidum tollit inani*). Il protagonista del quarto bozzetto è invece un avvocato che nel foro risonante di grida (v. 172: *clamosi ... fori*) vende contese colme di rabbia (172-173: *rabiosa ... iurgia uendens*) e, *improbis* (174), dà in affitto la propria ira e le proprie parole (174: *iras et uerba locat*)⁷². L'esposizione dei *Lebensbilder* cittadini comporta uno sganciamento dalla dimensione del mito⁷³: in particolare, il pesante giudizio che il Coro riserva agli avvocati va contestualizzato nel quadro di un più articolato dibattito sulla degenerazione dell'eloquenza, tema di stretta attualità nell'età di Seneca⁷⁴.

Si osservino ora più da vicino i vv. 172-174 dell'*Hercules furens* e le parole del Lare (*Vende nocem, uende linguam, iras atque odium loca*), che condividono il riferimento alla venalità degli avvocati e la compresenza dei verbi *uendere* e *locare*, disposti nel medesimo ordine benché diversamente coniugati. Se non c'è corrispondenza tra gli accusativi retti da *uendens* (*rabiosa ... iurgia*) e *uende* (*nocem* e *linguam*)⁷⁵, a risaltare con forza è l'analogia dei *cola* che chiudono i due passi: *iras et uerba locat*, nella tragedia, e *iras atque odium loca*, nel *Querolus*. In entrambi i casi *locare* è preceduto da due accusativi, tra loro coordinati, il primo dei quali è *iras*: giova precisare che non ci sono altre attestazioni del costrutto *iras/iram locare* con il significato di “dare in affitto l'ira”⁷⁶. Nel testo senecano il secondo oggetto è *uerba*, che non ricorre altrove in dipendenza da *locare*; nella commedia l'omologo di *uerba* è *odium*, con *odium* (o *odia*) *locare* che, allo stesso modo, non ha ulteriori te-

⁷¹ Per la possibile influenza oraziana (*carm.* 1, 1 e *sat.* 1, 1) e virgiliana (*georg.* 2, 503-510) su questa rassegna di tipi umani cfr. ancora GRISOLI, *Per l'interpretazione*, cit., pp. 88 ss. e FITCH, *Hercules furens*, cit., pp. 160-161.

⁷² Sui vv. 172-174 e sulla rappresentazione della professione di avvocato che da essi emerge cfr. A. CASAMENTO, *Vendere contese e affittare parole: Sen. Herc. Fur. 172-174 e un giudizio (sprezzante) sul mestiere dell'avvocato*, in *Aevum* 81, 1, 2007, pp. 149-158.

⁷³ Riprendendo le considerazioni di G. MAZZOLI, *Funzioni e strategie dei cori in Seneca tragico*, in *QCTC* 4-5, 1986-1987, pp. 99-108 (soprattutto pp. 106-108) sull'anacronia come cifra fondamentale, insieme alla contrastività, dei cori senecani, CASAMENTO, *Vendere contese*, cit., p. 151 ravvisa nei vv. 162-174 «un'anacronia portata fino agli eccessi, fino alla soluzione di continuità impressa alla finzione scenica».

⁷⁴ Cfr., con CASAMENTO, *Vendere contese*, cit., pp. 152-155, il già citato Sen. *apocol.* 12, 27-28, Petron. 12-15 e Tac. *ann.* 11, 5, 2. Secondo lo studioso questi passi consentono di «identificare nell'età di Claudio il momento in cui [...] l'eloquenza subisce una netta degradazione passando da nobile arte a mestiere biecame commerciale e l'oratore da sacro interprete di quest'arte a tecnico del mestiere, che si guadagna da vivere mettendo in vendita il proprio bel parlare» (p. 155). Una testimonianza più tarda del declino dell'oratoria forense è in Amm. 30, 4 (per cui cfr. Á. SÁNCHEZ-OSTIZ, *Ammianus on Eastern lawyers [30.4]: Literary Allusions and the Decline of Forensic Oratory*, in Á. SÁNCHEZ-OSTIZ [ed.], *Beginning and End: from Ammianus Marcellinus to Eusebius of Caesarea*, Huelva 2016, pp. 207-223), che presenta quattro tipi diversi di *aduocati* (parr. 9-22), sottolineandone di volta in volta la venalità e l'assenza di scrupoli.

⁷⁵ Il costrutto *uendere nocem* si trova anche in Iuu. 6, 380 e Mart. 7, 64, 9; per *uendere linguam* cfr. Plaut. *Stich.* 258.

⁷⁶ Si vedano gli esempi raccolti in *ThLL* VII, 2, col. 1559.43-56, e in particolare Cic. *Tusc.* 1, 20 (*iram in pectore ... locauit*), in cui *locare* è però utilizzato con il significato di “collocare, disporre”, e Apul. *apol.* 3, 7 (*linguae suae nirus alieno dolori locare*), con riferimento proprio ai *rabulae*.

stimonianze. Si potrà quindi ipotizzare che il commediografo sia intervenuto sulla dizione tragica nella consapevolezza della singolarità del costruito *uerba locare*, modificandolo nell'altrettanto ricercato *odium locare*. Rispetto a *uerba*, *odium* è senza dubbio investito di una maggiore carica semantica: la ragione di tale *uariatio* sarebbe forse da individuare nel tentativo di bilanciare l'assenza di un termine affine a *rabiosa*. Alla memorabilità dei versi dell'*Hercules furens* contribuiva peraltro anche la loro *facies* stilistica⁷⁷.

Il confronto dei contesti fornisce ulteriori elementi a sostegno dell'accostamento dei due passi. I profili cittadini tratteggiati dal Coro (*cliens*, ricco avaro, uomo politico alla ricerca di consensi, avvocato), infatti, con la loro topicità rispecchiano a grandi linee le condizioni agognate da Querulo, che nel dialogo con il Lare mostra ripetutamente di ambire a ricchezze e onori: dei quattro *Lebensbilder* raffigurati nella tragedia, l'ultimo riflette esattamente la richiesta avanzata da Querulo al par. 31. Un'altra tangenza si ravvisa nel ruolo moderatore del Coro e del Lare: il primo sostiene l'ideale della *mediocritas* di fronte alla degradazione della vita cittadina e, più in generale, all'attivismo eroico di Eracle, mentre il secondo mette in guardia Querulo dal desiderare *condiciones* che, se si realizzassero, lo renderebbero comunque infelice. Il Coro illustra poi i quattro tipi umani attraverso una serie di ritratti affiancati e al contempo indipendenti⁷⁸; simile è la struttura compositiva della scena II, in cui il Lare contrappone ai desideri di Querulo descrizioni che mirano a mettere in luce i risvolti negativi di *sortes* solo apparentemente invidiabili. Un assaggio di questo procedere per "vignette", giustapponendo bozzetti conclusi, è offerto proprio dagli *exempla* dei parr. 30 e 31.

Sulla linea di questo confronto va infine registrata una differenza di rilievo: nel *Querolus* non compare un equivalente di *improbis*, che nella tragedia compendia il duro giudizio del Coro e lo connota in termini morali. Dalle parole del Lare non trapela una condanna così netta dell'operato del *togatus*: anche nel riferimento ai *crimina* (*reporta penatibus pecuniarum aliquid, sed plus criminum*) sarei propenso a individuare l'ennesimo rimando a uno degli svantaggi di questa professione, che impone di farsi carico dei delitti commessi dai clienti. Piuttosto, parlando per voce del *Lar* l'autore dà l'impressione di guardare al *togatus* con sguardo ironico, attraverso la lente della parodia, se non persino dell'autoparodia: in questa logica, l'omissione di un corrispettivo di *improbis* deporrebbe nuovamente a favore della prossimità dell'Anonimo o di esponenti della sua cerchia con tale mestiere.

Si dimostra in tal senso significativo che il nume concluda il ritratto del *togatus* con un *calembour* che fa sagacemente leva sull'ambiguità semantica del verbo *efferre*: ci sarebbe altro da dire, ammette, se non fosse che gli avvocati è meglio seppellirli (o elogiargli) piuttosto che offenderli (*Plura etiam nunc dicerem, nisi quod efferre istos melius est quam laedere*)⁷⁹.

⁷⁷ Si notano in particolare le insistenti figure di suono, con l'assonanza *clamo*.i ... *fori* e le trame alliteranti che sottolineano la sibilante, la vibrante, le bilabiali *p-b* e la vocale *o*. Di non minore impatto è il predicativo *improbis* che, in evidenza all'inizio del v. 174, ha nell'esplosività espressiva e fonetica la propria cifra distintiva.

⁷⁸ In merito alla tecnica compositiva adottata nel primo coro dell'*Hercules furens* si rimanda alle puntuali osservazioni di GRISOLI, *Per l'interpretazione*, cit., pp. 80-81.

⁷⁹ Per questi due significati di *efferre* cfr. *TbIL* V, 2, col. 141.32 ss. (*sepeliendi causa exportare*) e 147.49 ss. (*in statum nel condicionem sublimem adducere*).

Gli elementi discussi in queste pagine confermano la pertinenza dei paralleli suggeriti dai commentatori del *Querolus*: l'ipotesi di una duplice e ravvicinata ripresa di Seneca tragico sembra infatti uscire rinsaldata dall'esame dei punti di contatto stilistici e contenutistici.

Proseguendo sulla scia di un'indagine comparativa segnalo anche un altro *locus* della commedia per cui si può sospettare un collegamento con la tragedia: l'espressione *Alia temptandum est uia*, usata da Mandrogero in *Querol.* 45, si sovrappone quasi perfettamente alle parole di Tiresia in *Oed.* 392 (*alia temptanda est uia*)⁸⁰. Non mancano poi altri passaggi del *Querolus* che potrebbero essere messi in relazione con l'opera in prosa di Seneca⁸¹.

La conoscenza delle due tragedie oggetto di questo studio (o almeno di parti di esse) trova inoltre differenti attestazioni fra il III e il VI secolo: Agostino⁸² e Prisciano⁸³ citano versi della *Phaedra*, dramma che peraltro sembra aver esercitato una decisa influenza sull'inno a Ippolito martire di Prudenzio (*perist.* 11)⁸⁴, mentre tracce dell'*Hercules furens* affiorano in Terenziano Mauro⁸⁵ e ancora in Prudenzio⁸⁶. Gli

⁸⁰ Nel primo caso il parassita, pronto a fingersi mago e astrologo per ingannare Querulo, prospetta il ricorso a una *uia* diversa dal semplice furto per impossessarsi del tesoro nascosto da Euclione; nel secondo l'indovino, riconosciuto il fallimento delle comuni pratiche divinatorie, suggerisce la strada della negromanzia per individuare il responsabile della peste che opprime Tebe. L'espressione *alia temptandum est uia* torna in *Querol.* 104 e 105; la sequenza *alia temptand- est uia* risulta attestata solo nell'*Oedipus* e nel *Querolus*. Per *Oed.* 392 si rimanda a N. PALMIERI, «*Alia temptanda est uia*: allusività e innovazione drammatica nell'*Edipo* di Seneca», in *MD* 23, 1989, pp. 175-189 e A. SCHIESARO, *The Passions in Play: Thyestes and the Dynamics of Senecan Drama*, Cambridge 2003, pp. 225-227; d'obbligo il confronto con Verg. *georg.* 3, 8-9 (*temptanda uia est, qua me quoque possim / tollere humo uictorque uirum uolitare per ora*). PEIPER, *Aulularia sine Querolus*, cit., pp. XXIV indica Sen. *Med.* 304 (*animam leuibus credit auris*) e *Herc. f.* 152-153 (*Carbasa uentis credit dubius / nauita uita*) come termini di paragone per *Querol.* 33 (*Age igitur conscende maria, te tuosque pariter undis et uentis credito*), ma il costruito *uentis credere* è ben documentato, come dimostrano gli esempi in *ThLL* IV, col. 1131.6 ss.

⁸¹ Cfr. *Querol.* 18 (QVER. *Vnum solum est unde responderi mihi uolo: quare iniustus bene est et iustus male?*) e Sen. *prou.* 1, 1 (*Quaesisti a me, Lucili, quid ita, si prouidentia mundus regeretur, multa bonis uiris mala acciderent*) e 2, 1 (*Quare multa bonis uiris aduersa eueniunt?*), con i tre interrogativi che sono espressione di un tema di vasta diffusione e costituiscono «la domanda più antica del mondo» di cui A. TRAINA, in ID., I. DIONIGI, *Seneca. La provvidenza*, Milano 2000³ (1997), pp. 7-23 ripercorre la storia; *Querol.* 35 (LAR. *Spes, timor, cupiditas, auaritia, desperatio non esse felicem sinunt*) e Sen. *epist.* 95, 8 (*Itaque multa illas [sc. artes] inhihent extrinsecus et inpediunt, spes, cupiditas, timor*); *Querol.* 75 (PANT. *Domini sunt: dicant quod uolunt, quamdiu libuerit, tolerandum est*), con le parole del servo Pantomalo che potrebbero richiamare per contrasto il celebre *serui sunt* di Sen. *epist.* 47, 1. Anche dei confronti che qui riporto non ho trovato riscontro nelle rassegne dei *loci similes*. È bene precisare, tuttavia, che già in età tardoantica si era imposta l'erronea credenza che Seneca prosatore e Seneca tragico fossero due autori distinti: la genesi di questa distorsione, testimoniata da SIDON. *carin.* 9, 230-238, è ricostruita da L. BOCCIOLINI PALAGI, *Genesi e sviluppo della questione dei due Seneca nella tarda latinità*, in *SIFC* 50, 1978, pp. 215-231.

⁸² Aug. *c. Faust.* 20, 9 ricorda *Phaedr.* 195-196 (*Vnde quidam eorum tragicus ait: "deum esse amorem turpis et uitio fauens finxit libido"*).

⁸³ Prisc. *gramm.* II 253, 7 cita *Phaedr.* 710 (*Seneca in Phaedra: "Hippolyte, me nunc comptem uoti facis"*).

⁸⁴ Si vedano in proposito F. GASTI, *La "passione" di Ippolito: Seneca e Prudenzio*, in *QCTC* 11, 1993, pp. 215-229 e F. BERTINI, *Ippolito martire e Fedra boccacciana*, in *Dioniso* 3, 2013, pp. 209-224, in particolare 209-216.

⁸⁵ Ter. Maur. 2673-2675 richiama *Herc. f.* 875-877 (*"Tbebis laeta dies adest: / aram tangite supplices, / pingues caedite uictimas"*; il primo verso è nuovamente citato al v. 2786).

⁸⁶ Prud. *cath.* 9, 81 (*Fertur horruiisse mundus noctis aeternae chaos*), con la clausola *noctis aeternae chaos* che riprende quella di *Herc. f.* 610 e *Med.* 9.

esempi del *Querolus* si iscrivono dunque, significativamente, nel mosaico di passi che testimoniano la circolazione delle tragedie senecane – o di loro sezioni, raccolte in *excerpta* o all'interno di repertori – in età tardoantica⁸⁷.

⁸⁷ Per il *Fortleben* dell'opera drammatica di Seneca in età tardoantica si vedano W. TRILLITZSCH, *Seneca tragicus. Nachleben und Beurteilung im lateinischen Mittelalter von der Spätantike bis zum Renaissancehumanismus*, in *Philologus* 122, 1978, pp. 120-136, in particolare 121-124, G. BRUGNOLI, *La lectura Senecae dal Tardo-antico al XIII secolo*, in *GIF* 52, 1-2, 2000, pp. 225-247, in particolare pp. 242-243 e W. SCHUBERT, *Seneca the Dramatist*, in A. HEIL, G. DAMSCHEN (eds.), *Brill's companion to Seneca. Philosopher and Dramatist*, Leiden-Boston (Mass.) 2014, pp. 73-93, in particolare pp. 73-75; utile anche l'elenco dei *testimonia* raccolti in R. PEIPER, G. RICHTER, *L. Annaei Senecae Tragoediae*, Leipzig 1902, pp. XXII-XXVII. TRILLITZSCH, *Seneca tragicus*, cit., pp. 121-122 riscontra diverse tracce di una circolazione delle tragedie in area gallica (e precipuamente nella Gallia meridionale) tra il IV e il V secolo: un rilievo interessante se si pensa che la critica tende a inquadrare la composizione del *Querolus* in questa regione e nel medesimo arco cronologico. La conoscenza dei drammi senecani nel Basso Impero è confermata anche da un frammento pergameneo rinvenuto in Egitto che restituisce i vv. 663-704 della *Medea* (P.Mich. inv. no 4969, fr. 36, IV sec., descritto e edito da D. MARKUS, G.W. SCHWENDNER, *Seneca's Medea in Egypt [663-704]*, in *ZPE* 117, 1997, pp. 73-80) e dai *frustula* ancora della *Medea* e dell'*Oedipus* individuati nei *Rescripta Ambrosiana* (R, Milano, Biblioteca Ambrosiana, G 82 sup., V sec.: si tratta del palinsesto che reca alcune delle commedie varroniane di Plauto), per i quali cfr. G. BRUGNOLI, *La tradizione delle Tragoediae di Seneca*, in *GIF* 52, 1-2, 2000, pp. 5-15.

ABSTRACT

L'articolo si concentra su due passi del *Querolus* che parte della critica ha accostato a Sen. *Phaedr.* 718 e a *Herc. f.* 172-174. In *Querol.* 30 il *Lar Familiaris* suggerisce a Querulo, che ambisce a vivere secondo un distorto ideale di *potentia*, di stabilirsi *ad Ligerem*, dove *totum licet*. Il *Lare* offre quindi una cupa descrizione dei *mores* delle comunità che vivono lungo il fiume – si tratta probabilmente dei *Bagaudae* – e conclude la sua battuta con l'invocazione *O siluae, o solitudines*, completata dall'interrogativa *quis nos dixit liberas?* La prima sezione del contributo sviluppa pertanto il confronto con l'esclamazione *O siluae, o ferae!*, pronunciata da Ippolito in *Phaedr.* 718, e propone di leggere nella battuta del *Lar* una più ampia allusione all'ideale di vita naturale celebrato da Ippolito in *Phaedr.* 483-485. In *Querol.* 31, invece, Querulo rivendica gli onori che spettano a un *togatus*, termine che identifica la figura dell'avvocato. Di un certo interesse è il riferimento alla venalità che contraddistingue questa categoria professionale: le parole del *Lare* (*Vende uocem, uende linguam, iras atque odium loca*) richiamano infatti quelle del Coro in *Herc. f.* 172-174 (*hic clamosi rabiosa fori / iurgia uendens / improbus iras et uerba locat*). La seconda parte dell'articolo si sofferma dunque sull'esame di questi due passi e dei rispettivi contesti, con l'obiettivo di mettere in evidenza ulteriori punti di contatto.

This paper focuses on two passages of *Querolus* which some scholars have compared with Sen. *Phaedr.* 718 and *Herc. f.* 172-174. In *Querol.* 30, Querolus wants to live according to a distorted ideal of *potentia* and the *Lar* suggests that he settles *ad Ligerem*, where *totum licet*. The *Lar* gives a negative description of the *mores* typical of people living along the river (probably the *Bagaudae*). So concludes his line by pronouncing the invocation *O siluae, o solitudines*, followed by the question *quis nos dixit liberas?* The first section of the paper develops the comparison with Hippolytus' exclamation in *Phaedr.* 718 (*O siluae, o ferae!*) and intends to observe in the *Lar's* line a wider reference to the natural life which Hippolytus exalts in *Phaedr.* 483-485. In *Querol.* 31, Querolus claims honours due to a *togatus*, term identifying the lawyer; the passage shows an interesting reference to lawyers' venality, with *Lar's* words (*Vende uocem, uende linguam, iras atque odium loca*) evoking those of the Chorus in *Herc. f.* 172-174 (*hic clamosi rabiosa fori / iurgia uendens / improbus iras et uerba locat*). The second part of the article deals with the analysis of these two passages and their contexts, with the goal of highlighting further similarities.

KEYWORDS: Querolus; Hippolytus; Phaedra; *togatus*; Hercules furens.

Andrea Arrighini
 Università Ca' Foscari Venezia - Università degli Studi di Trieste
 andrea.arrighini@unive.it

PAOLO MONELLA

QUATTRO NOTE TESTUALI ALL'UNDICESIMO LIBRO
DELL'ARS GRAMMATICA DI PRISCIANO¹

ILLAE AUTEM EAM MINIME

Nell'undicesimo libro dell'*Ars grammatica* Prisciano scrive che il participio presente deriva in ogni coniugazione dalla prima persona dell'imperfetto indicativo (*ama-bam* → *ama-ns*), ed aggiunge una nota sulla maggiore dignità della prima persona rispetto alle altre (GL II 557, 4-8, nel testo di Hertz):

Nascitur autem participium praesentis et praeteriti imperfecti a prima persona praeteriti imperfecti in omni coniugatione. Nec mirum, cum prima persona honestior est ceteris. Ipsa enim sine illis esse potest, illae autem sine hac esse non possunt, et ea illas sibi coniungere potest, illae autem minime.

La dimostrazione che inizia con *ipsa enim* è costruita con attenta simmetria (i numeri tra parentesi rappresentano le persone del verbo; i dimostrativi sottintendono sempre *persona/aē*):

| | | |
|---------------------------|--------------------------|--------------------------------|
| (1) <i>ipsa enim</i> | (2, 3) <i>sine illis</i> | <i>esse potest,</i> |
| (2, 3) <i>illae autem</i> | (1) <i>sine hac</i> | <i>esse non possunt,</i> |
| (1) <i>et ea</i> | (2, 3) <i>illas</i> | <i>sibi coniungere potest,</i> |
| (2, 3) <i>illae autem</i> | ... | <i>minime.</i> |

¹ Le ricerche che presento in questo articolo sono nate all'interno del progetto *PAGES - Priscian's Ars Grammatica in European Scriptoria*, in corso di svolgimento presso Sapienza Università di Roma e finanziato dallo European Research Council (ERC) nel quadro del programma di ricerca ed innovazione dell'Unione Europea Horizon 2020 (*grant agreement* 882588). Desidero ringraziare sentitamente la prof.ssa Michela Rosellini, *principal investigator* di PAGES, per aver seguito il mio lavoro con pazienza e generosità, e tutti i membri del progetto, con cui ho potuto discutere fruttuosamente questi temi durante alcuni seminari interni al progetto, tenutisi alla Sapienza tra il 2021 e il 2022. Riporto qui, per comodità di consultazione, i *sigla* dei manoscritti dell'*Ars Prisciani* che citerò, tutti databili al IX o al X secolo: *a*: Autun, Bibliothèque Municipale, 40; *B*: Bamberg, Staatsbibliothek, class. 43; *D*: Bern, Burgerbibliothek 109; *E*: Par. lat. 10290; *F*: Par. lat. 7504; *G*: St. Gallen, Stiftsbibliothek, 904; *g*: St. Gallen, Stiftsbibliothek, 903; *H*: Halberstadt, Domschatz, Inv.-Nr. 468; *J*: Oxford, Bodleian Library, Auct. T.1.26; *K*: Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Reichenauer Pergamenthss., Aug. 132; *L*: Leiden, Universiteitsbibliotheek, BPL 67; *M*: München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 280 A; *N*: Par. lat. 10289; *R*: Par. lat. 7496; *S*: Par. lat. 7506; *T*: Par. lat. 7503; *U*: Zürich, Zentralbibliothek, C 37; *W*: Par. lat. 7501; *X*: Par. lat. 7502; *Y*: London, British Library, Harley 2674; *Z*: Vat. Lat. 3313.

Nel testo di Hertz, che è quello di buona parte dei manoscritti, la simmetria è rotta dalla mancanza di un dimostrativo nel punto del testo in cui ho messo i puntini di sospensione. Il pronome di cui si sente il bisogno, *eam* (corrispondente a *et ea* nella terza riga della tabella) è però presente nei codici appartenenti ai rami più alti della tradizione². L'accordo del ramo beneventano della tradizione (qui rappresentato da Z) con i manoscritti stemmaticamente più importanti del ramo carolingio (soprattutto S, insieme a B e X) ci restituisce *illae autem eam minime* come lezione d'archetipo, e quasi sicuramente d'autore.

VERBI DELLA TERZA CONIUGAZIONE IN -UO DIFETTIVI DEL SUPINO

A partire da GL II 559, 25 Prisciano tratta i verbi che, essendo difettivi del supino³, mancano anche del participio futuro e di quello perfetto, che da esso derivano. Indica quattro categorie di verbi in cui queste forme verbali mancano sempre o si trovano molto raramente:

1. desiderativi (come *lecturio*, sempre difettivi; Prisciano li chiama *meditativa*);
2. incoativi (come *horresco*, sempre difettivi);
3. verbi della seconda coniugazione 'neutri' (cioè tali da non poter generare forme in -or con diatesi passiva, approssimativamente corrispondenti al nostro concetto di verbi intransitivi)⁴ con perfetto in -ui *divisae*, cioè in cui *u* abbia valore vocalico;
4. verbi della terza coniugazione in -uo, anch'essi neutri e con perfetto in -ui *divisae*.

Seguono numerosi esempi che rispondono a questa descrizione (che qui sotto indico come lista 1 per facilitare i riferimenti successivi), quindi l'indicazione di eccezioni, ovvero verbi neutri della seconda coniugazione che però hanno il participio futuro, coi relativi esempi (*doleo* e *careo*, lista 2).

² Queste le lezioni risultanti dalla mia collazione: *illae autem minime* (R F H g L G K U M J e le prime mani di T E W); *illae autem eam minime* (Z S a N; *minimae* X); anche B e D hanno quest'ultima lezione, ma in B alla fine di *minime* c'è forse un *e caudatum*, e in D la 'coda' dell'*e caudatum* alla fine di *minime* è stata erasa. Troviamo *eam* aggiunto nell'interlineo in T E W. Dei manoscritti fin qui citati, B e D sono gli unici che ricorrono nell'apparato di Hertz: vd. M. HERTZ (ed.), *Prisciani grammatici Caesariensis Institutionum grammaticarum libri XVIII*, GL II, Lipsiae 1855; III, Lipsiae 1859. Per i rapporti stemmatici tra i manoscritti della complessa tradizione dell'*Ars grammatica* di Prisciano si vedano ora soprattutto l'introduzione di M. ROSELLINI, *Prisciani Caesariensis Ars liber 18. Pars altera 1*, Hildesheim 2015, in particolare pp. C-CXVII; M. ROSELLINI, *Tradizione e testo nel libro 18 dell'«Ars» di Prisciano*, in *Segno e Testo* 18, 2020, pp. 187-198 (per il lessico sintattico della seconda parte del libro 18) e E. SPANGENBERG YANES, *Non-Mechanical Omissions: an Insight into the Early Stages of Priscian's Transmission*, in *RaRe* 14, 2019, pp. 193-219 (per i libri 1-16), con ulteriore bibliografia.

³ Prisciano scrive al plurale *supina* e *supina duo extrema* (rispettivamente GL II 559, 25 e 28) riferendosi a quelli che noi chiamiamo supino attivo (in -um) e passivo (in -u).

⁴ Vd. GL II 373, 10-14: *Significatio vel genus, quod Graeci affectum vocant verbi, in actu est proprie, ut dictum est, vel in passione, et omnia verba perfectam habentia declinationem et aequalem vel in 'o' desinunt vel in 'or'. Et in 'o' quidem terminantia duas species habent, activam et neutralem. Più sotto (26-28): Neutra vero appellaverunt, quae in 'o' desinentia sicut activa non faciunt ex se passiva, quamvis varias habeant significaciones, de quibus post docebimus. Cf. J. TAILLARDAT, *Observations sur les emplois grammaticaux de significatio*, in *RPh* 55, 1981, pp. 25-35; SCHAD, *A Lexicon of Latin Grammatical Terminology*, Pisa 2007 s.v. *significatio*, pp. 361-362 (accezione 3); e T. CORDONE, «*Significatio*»: diatesi del participio nell'«*Ars grammatica*», in *Maia*, 65, 2, 2013, pp. 315-324.*

Il testo prosegue allargando il campo: oltre alle quattro categorie specifiche di verbi già menzionate, anche in altre *significationes vel genera* (cioè diatesi) si trovano verbi difettivi del supino e dei participi da esso derivati. Segue il relativo elenco di esempi (lista 3), che ci aspetteremmo essere di *significatio* diversa da quella neutra, dato che il discrimine tra la lista 3 e le precedenti è costituito proprio dalla *significatio*. Infine, Prisciano – per cui verbo e participio sono due diverse parti del discorso⁵ – ricorda che quando un verbo è difettivo di un tempo, anche il suo participio manca di quel tempo (lista 4)⁶. Di seguito il testo di Hertz (*GL* II 559, 25 - 560, 13), schematizzato secondo la sua articolazione interna:

(Quattro categorie di difettivi) *Et sciendum, quod, si deficiant supina, deficiunt etiam participia tam futuri temporis in 'rus' desinentia quam praeteriti, quae ex ipsis nascuntur, quod invenis in omnibus meditativis et inchoativis, in quibus deficiunt supina duo extrema, quibus deficientibus supra dictorum quoque temporum deficiunt participia. Rarissime inveniuntur supra dicta supina in usu a neutris secundae coniugationis vel tertiae in 'uo' desinentibus, quae in 'ni' divisas faciunt praeteritum perfectum, (lista 1a) ut 'lecturio, parturio, esurio, (lista 1b) horresco, calesco, ferveo, amasco, miseresco, labasco, bisco, (lista 1c) borreo, tepeo, egeo, caleo, ferveo, stupeo, lateo, candeo, niteo, albo, (lista 1d) luo'.*

(Eccezioni) *Rarissime tamen, ut diximus, inveniuntur ex quibusdam huiusmodi verbis supina vel futuri temporis participia, (lista 2) ut 'doleo doliturus, careo cariturus'.*

(Difettivi appartenenti ad altre diatesi) *Et alia tamen multa inveniuntur deficientia in aliis quoque significationibus vel generibus verborum tam supina quam ex eis nascentia, (lista 3) ut 'urgeo, spuo, metuo, timeo, medeor, disco, posco, compesco, cresco'.*

(Difettivi del perfetto) *Et quocumque tempore defectiva sint verba, deficiunt etiam participia, (lista 4) ut 'ambigo, scando, niteo, vergo, arceo, mando mandis, strideo', quamvis apud vetustissimos eorum quoque praeterita inveniuntur.*

Il principale problema testuale risiede nella (breve) lista 1d. Nel testo di Hertz, riportato sopra, essa comprende il solo *luo*, ma già l'apparato dell'editore mostra che i manoscritti avevano tutti un altro verbo in *-uo* prima di esso. La lezione – errata – d'archetipo doveva essere (*a*)*estuo luo*⁷: nessuno dei due verbi è appropriato, in quanto *aestuo* è un verbo della prima coniugazione (non della terza) con perfetto in *-avi*, mentre *luo* è transitivo (non neutro); ed è errore comune a Z, S, X e R, manoscritti che si trovano nei rami alti della tradizione testuale prisciana⁸. Risultano quindi insoddisfacenti sia il testo di di Hertz, che stampa *luo* e rende conto di *aestuo* solo in apparato, sia il testo dell'archetipo.

⁵ Si veda l'ampia discussione della questione all'inizio del libro 11, dedicato appunto al participio (*GL* II 548, 1 - 550, 3).

⁶ Prisciano pensa probabilmente in primo luogo ai verbi difettivi del perfetto, che normalmente mancano anche del participio perfetto: questo sembra suggerito dalla precisazione *quamvis apud vetustissimos eorum quoque praeterita inveniuntur* che chiude il passaggio citato qui di seguito.

⁷ Queste le lezioni delle prime mani dei principali manoscritti, esclusi quelli di cui non sia possibile leggere il testo *ante correctionem*: *aestuo luo* (Z S X R), *estuo luo* (L G F), *stuo luo* (B); *exuo luo* (g M W Y U H); *exsuo luo* (E); *spuo luo* (J); *aestuo nuo* (N); *luo* (K).

⁸ È utile prendere in considerazione anche anche l'accordo parziale con B, che ha *stuo luo*.

Una possibile correzione per *luo* potrebbe essere *pluo*. Il grammatico riserva, infatti, una trattazione specifica nel nono libro ai verbi in *-uo* della terza coniugazione, discutendone prima la formazione del perfetto (di regola in *-ui*, ma con eccezioni)⁹, quindi quella del supino¹⁰, e indica solo tre verbi difettivi di quest'ultima forma verbale (GL II 505, 21-23):

A 'spuo' et 'metuo' et 'pluo' secundum analogiam 'sputum' et 'metutum' vel 'metuitum' et 'plutum' a 'plui', velut 'adiutum' ab 'adiuvi', debent facere, sed in usu ea non inveni.

Due dei tre verbi, *spuo* e *metuo*, l'uno accanto all'altro e nello stesso ordine, ricorrono nella lista 3. Sarebbe strano che Prisciano non indicasse, nel nostro passaggio, anche il terzo verbo (*pluo*), che avrebbe potuto abbastanza facilmente corrompersi in *luo*.

Il *TbLL* attesta come perfetto di *pluo* sia *plui* (in *-ui divisae*, che ne farebbe un candidato per la lista 1d) sia *pluvi* (in cui la penultima lettera ha valore consonantico, e che sembrerebbe escluderlo dalla lista)¹¹. Il tema del perfetto *plu-* è esplicitamente difeso da Varrone e Consenzio¹², ed è attestato anche in autori classici che Prisciano poteva conoscere, direttamente o indirettamente¹³. Il tema *pluw-* sembra ricorrere, tra i testi latini classici giunti fino a noi, quasi solo in Tito Livio¹⁴, ma è lo stesso Prisciano nel decimo libro (GL II 503, 14) a indicarlo come perfetto di *pluo*: il grammatico elenca il verbo (con *struo* e *fluo*) come una delle eccezioni alla regola per cui i verbi in *-uo divisae* della terza declinazione hanno perfetti in *-ui divisae*, e cita *exempla* tratti appunto da Livio, che Prisciano aveva peraltro consultato direttamente¹⁵. Peraltro,

⁹ Vd. GL II 503, 5 - 504, 27.

¹⁰ Vd. GL II 504, 28 - 505, 25.

¹¹ Cf. *TbLL* 10,1 col. 2459 righe 27-35 s.v. *pluo* [FIEDLER].

¹² Varro *ling.* 9, 104 *Quidam reprehendunt, quod pluit et luit dicamus in praeterito et praesenti tempore, cum analogi <a>e sui cuiusque temporis verba debeant discriminare. Falluntur; nam est ac putant aliter, quod in praeteritis V dicimus longum pluit, <luit> in praesenti breve pluit, luit, Consent. ars GL V 378, 29 Sunt etiam praesentis temporis et praeterito perfecto quaedam verba communia, ut incendit obruit pluit suit. haec enim nulla mutata praesentis temporis forma in declinatione praeteriti temporis proferuntur, in tantum ut etiam pluit utrobique pronuntietur priore correpta, quamvis Plantus produxerit in Menaechmis, forte ut multum pluerat'.*

¹³ Plaut. *Men.* 63 (*pluerat*, citato da Consenzio: vd. la nota precedente); Cato *agr.* 112, 2 e 129 (*pluerit* in entrambi i passi di Catone); Varro *rust.* 1, 51, 1 (*pluerit*); Cic. *div.* 2, 58 (*pluisse*); Liv. 3, 10, 6 (*pluit*); 23, 31, 15 (*pluit*) e 45, 16, 5 (*pluerat*); Val. Max. 1, 6, 5 (*pluisse*); Colum. 12, 38, 6 (*pluerit*); Plin. *nat.* 1, 2 (*pluisse*) e quattro volte in 2, 147 (due volte *pluit* e due volte *pluisse*).

¹⁴ Vd. *TbLL* s.v. *pluo*, cit. Le occorrenze liviane del tema *pluw-*, più di venti, non sono tutte riportate nella voce del *Thesaurus*. La preferenza di Livio per questa forma è chiara, nonostante le tre forme del tema *plu-* riportate nella nota precedente. Al di fuori dell'opera liviana, il tema del perfetto *pluw-* sembra ricorrere in età classica solo in due passaggi, in cui però esiste anche, ed è preferita dagli editori, la variante *plu-*: Plaut. *Rud.* 577 (*pluit/pluit*) e Verg. *Aen.* 10, 807, in cui Geymonat stampa *pluit*, Mynors e Conte *pluit*, appoggiandosi al correttore di M e ai commenti di Servio e Donato. Vd. R.A.B. MYNORS (ed.), *P. Vergili Maronis Opera*, Oxford 1969, p. 359; M. GEYMONAT (ed.), *P. Vergili Maronis Opera*, Roma 2008, p. 572; G.B. CONTE (ed.), *P. Vergilius Maro. Aeneis*, Berlin-New York 2009, p. 326.

¹⁵ GL II 503, 14-16 *Excipiuntur 'struo struxi', 'fluo fluxi', 'pluo plui'. Livius in I ab urbe condita et in XXI et in XXII: 'lapidibus pluisse' et in XXIII: 'sanguine pluit'. Cf. anche GL II 505, 21-23 A 'spuo' et 'metuo' et 'pluo' secundum analogiam 'sputum' et 'metutum' vel 'metuitum' et 'plutum' a 'plui', velut 'adiutum' ab 'adiuvi', debent facere, sed in usu ea non inveni. Le occorrenze liviane citate direttamente da Prisciano nel primo passo corrispondono a Liv. 1, 31, 1; 21, 62, 5; 22, 36, 7; 24, 10, 7. Nella prima di esse (Liv. 1, 31, 1) i codici simmachiani (il ramo N della tradizione) hanno *pluisse*, corretto dall'editore critico in *pluisse* proprio sulla base della testimonianza di Prisciano: vd. R.M. OGILVIE (ed.), *Titi Livi Ab urbe condita 1: Libri 1-5*, Oxford 1974, p. 39.*

l'oscillazione tra le due forme, simili nella pronuncia, nei manoscritti dei vari autori citati aggiunge un livello ulteriore di complessità alla valutazione del loro uso.

Ancor più difficile è trovare un verbo che abbia le caratteristiche richieste dalla lista **1d** e si sia potuto plausibilmente corrompere in (*a*)*estuo*. Vanno esclusi i verbi in *-uo* di cui Prisciano menziona esplicitamente i supini o i participi perfetti¹⁶ e quelli già inclusi nelle liste seguenti¹⁷, nonché quelli il cui participio è comunque molto diffuso in latino: *exuo*, attestato in alcuni manoscritti e paleograficamente vicino ad *aestuo*, è escluso dalle numerosissime attestazioni di *exutus*¹⁸. Non rimangono così molti verbi latini con le caratteristiche necessarie, se non un verbo mai citato da Prisciano né dagli altri grammatici come *sternuo*¹⁹.

Prisciano avrà quasi sicuramente inserito in **1d** almeno un esempio per la quarta categoria, quella dei verbi in *-uo*, quindi non sembra il caso di espungere semplicemente *aestuo luo* considerandoli *in toto* una glossa interpolata. Se non appare possibile arrivare ad una soluzione sicura per il testo, è però possibile formulare alcune ipotesi

¹⁶ Di molti dei verbi citati nella trattazione dei verbi della terza coniugazione in *-uo* nel decimo libro (GL II 503, 5-7), Prisciano menziona altrove anche i supini o i participi perfetti (a seguire, nello stesso decimo libro, in GL II 504, 28 - 505, 25 o nell'undicesimo libro, dedicato al participio, in GL II 571, 22-27): vanno così esclusi (dal citato GL II 503, 5-7) *acuo*, *imbuo*, *induo*, *annuo*, *suo*, *arguo*, *struo*, *fluo*, *eruo*, i verbi in *-uo* con *u* consonantica elencati in GL II 503-504 (*unguo*, *coquo*, *linquo*, *tinguo*, *linguo*, *ninquo*, *extinguo*, *stinguo*), e ancora *innuo* (cf. *innutum* in GL II 505, 1), *tribuo* (cf. *tributus* in GL II 571, 24), *ruo* (cf. *rutum*/*ruitum* in GL II 505, 10), *diruo* (cf. *dirutus* in GL II 571, 26). L'esplicita menzione dei supini di due composti di *nuo* (*annutum* in GL II 504, 29 e *innutum* nel citato GL II 505, 1) sembra escludere anche il primitivo. I composti di *luo* come *diluo* (il cui supino *diluta* ricorre in GL II 444, 15, in una citazione lucreziana fatta ad altro proposito) vanno anch'essi scartati, come il loro primitivo, in quanto transitivi.

¹⁷ Lo stesso *spuo*, anch'esso attestato nel codice *J* di Prisciano, si trova già nella lista **3**, che comprende verbi di altre diatesi rispetto alla neutra, il che suggerirebbe che Prisciano prenda in considerazione primariamente il suo uso transitivo (che convive, nelle attestazioni, con quello intransitivo). Il suo composto *ex(s)puo*, anch'esso facilmente corrottilabile in (*a*)*estuo*, è assai improbabile per vari motivi: nella lista **1** non ricorrono altri verbi composti; il suo primitivo *spuo* ricorre, come già detto, tra i verbi attivi nella lista **3**, il che configurerebbe una sorta di ripetizione; infine, se Prisciano ha considerato *spuo* transitivo e l'ha inserito nella lista **3**, a maggior ragione non avrà considerato principalmente neutro *ex(s)puo* che, come attesta il *TbLL* 5,2 col. 1908 *s.v.* *exspuo* [FLEISCHER], è anch'esso (e anche più di *spuo*) usato transitivamente. Si potrà obiettare che una ripetizione sembra essere già presente, nel testo di Hertz: si tratterebbe del verbo *niteo*, che sembra ricorrere nelle liste **1c** e **3**. In realtà la ripetizione è stata creata da un emendamento di Hertz, dato che buona parte dei principali manoscritti, e tutti quelli appartenenti ai rami più alti della tradizione, nella lista **3** hanno invece *nideo* (*Z S N X T R F g M W' D J Y E*). Ha *niteo* la famiglia dei manoscritti insulari (*L G K U*), che si caratterizza per interventi e correzioni dotte, insieme forse ai codici *H a*, che hanno *nideo post correctionem* (le lettere aggiunte in rasura sono appunto *-deo*). È difficile conservare *nideo*, immaginando che Prisciano lo concepisca – e citi – come primitivo di *renideo* uscito dall'uso (come fa in più occasioni con *spicio*: vd. *infra*, pp. 104-106), perché normalmente in questi casi il grammatico segnala che si tratta di forme non in uso. La correzione di Hertz in *niteo*, però, crea, come detto, una ripetizione a breve distanza. Inoltre, mentre i verbi precedenti nell'elenco (*ambigo*, *scando*) e il seguente (*vergo*) sono in effetti difettivi sia del perfetto sia del participio relativo, il perfetto *nitui* è noto sia a Prisciano (GL II 461, 6) sia ad altri grammatici (Char. 317, 2 Barwick; Diom. GL I 366, 21; *Ars Bob.* 51, 26 De Nonno; Phoc. GL V 432, 9). Più che a *niteo*, dunque, si potrà pensare a *renideo*, che è appunto difettivo del perfetto e del supino (vd. *OLD s.v.*).

¹⁸ Vd. sopra, nota 7, per i manoscritti priscianei che riportano la lezione *aestuo*. Il participio perfetto *exutus* non ricorre nell'*Ars* di Prisciano, ma una ricerca sul corpus *LLT-O Library of Latin Texts* di *Brepolis* restituisce più di 90 sue occorrenze per la sola età classica.

¹⁹ Non cambia il quadro la menzione di *sternuo* come primitivo del frequentativo *sternuto* in *De verbo ad Sev.* 51, 14-17 Passalacqua *Quaeruntur in ea certa verba, ex quibus principalibus substantiam sumserint, ut sternuto, quod a sternuo venit: Propertius candidus angustae sternuit omen Amor.*

che, pur con qualche elemento di dubbio, conservino al testo prisciano almeno un esempio, specificamente *pluo*: [*aestuo*] *pluo*, riconoscendo il solo *aestuo* come glossa ed espungendolo di conseguenza; o meglio, anche considerate le possibili abbreviazioni, *et in* ‘-uo’ *pluo*. Il principale ostacolo a queste soluzioni risiede nel fatto che Prisciano nel decimo libro indicava *pluo* come eccezione rispetto alla regola della formazione del perfetto in *-ui* per i verbi in *-uo* della terza coniugazione, segnalando il perfetto *pluvi* che trovava in Livio. D'altra parte, considerata la diffusione della forma *plui*, nonché la sua esplicita difesa da parte di Varrone e Consenzio, non è forse da escludere del tutto che il grammatico conoscesse entrambe le forme, e che nel decimo libro indicasse *pluvi* come eccezione rispetto al più regolare *plui*.

V^{EL} SIMPLICIA: UNA GLOSSA PENETRATA GIÀ NELL'ARCHETIPO

In coda alla trattazione dei verbi difettivi del supino, e quindi dei participi da esso derivati, Prisciano sottolinea che esistono participi i cui verbi non sono in uso²⁰. Commenta poi (GL II 562, 2-21):

Nec mirum hoc fieri in participiis: in nominibus quoque inveniuntur et in verbis quaedam derivativa [vel composita], quorum primitiva [vel simplicia] in usu non sunt, ut dicimus 'puella' diminutivum, quod videtur a 'puera' nasci (ut enim 'tener tenera tenella', sic 'puer puera puella' debuit dici), quo tamen, quia auctores, quorum maxime usus regnavit, non sunt usi, nec nos utimur, licet inveniuntur vetustissimi protulisse et 'haec puera' et 'hic' et 'haec puer'; 'ocior' quasi ab 'oco', quod in usu non est, licet a Graeco est ὀκέω; 'offendo' quasi a verbo 'fendo' componitur, quod non est lectum, sicut 'aspicio, inspicio, despicio, suspicio, conspicio' a 'specio' [non est in usu]. Similiter hoc idem in plurimis aliis invenies.

Il primo problema testuale nel testo di Hertz, riportato qui sopra come punto di partenza, sta in *quaedam derivativa [vel composita], quorum primitiva [vel simplicia] in usu non sunt*. La nuova collazione fa infatti emergere con chiarezza la lezione d'archetipo, che doveva essere *derivativa vel simplicia quorum primitiva in usu non sunt*, mentre la lezione stampata (e in parte espunta) da Hertz è quella, congetturale, della *recensio Scotica*, di livello stemmatico inferiore²¹.

Nella terminologia di Prisciano, che ricorre con coerenza nelle trattazioni delle varie parti del discorso, le coppie di opposti sono: per quanto riguarda la *species, derivativa* (ad es. *facesso*) vs *primitiva (facio)*²², e per quanto riguarda la *figura, composita* (ad es.

²⁰ GL II 561, 15 - 562, 2. Gli esempi (*triumphatus, erratus, regnatus, laboratus, decursus* con valore attivo) possono sorprendere a una prima lettura, dato che i relativi verbi attivi (*triumpho, erro* etc.) sono largamente in uso in latino. Ma Prisciano intende che non esistono i verbi *deponenti* corrispondenti, cioè non esiste un *triumphor* con valore attivo che generi direttamente il participio *triumphatus* con lo stesso valore.

²¹ Queste le lezioni di prima mano dei manoscritti: *derivativa vel simplicia quorum primitiva in usu non sunt* (codici Z S B X g M a J Y E D W, fort. R, fort. N, fort. T); *derivata vel simplicia quorum primitiva in usu non sunt* (F H); *derivativa vel composita quorum primitiva vel simplicia in usu non sunt* (L G K U). La lezione d'archetipo risulta dall'accordo di Z da un lato con i manoscritti del ramo carolingio stemmaticamente più importanti dall'altro, tra cui S, B, X, a cui vanno aggiunti il probabile accordo con T e R (la cui prima mano non è però ricostruibile con certezza) e quello parziale con F (*derivativa / derivata*).

²² Le *species* indicate per il nome sono *principalis/derivativa*, con varie sottocategorie (GL II 57, 9-11); per il verbo (GL II 427, 11-15), il pronome (GL II 577, 6-12) e l'avverbio (GL III 63, 7-20),

armiger o *conficio*) vs *simplex* (*arma, gero, cum, facio*) a cui si aggiunge la *figura decomposita*, che caratterizza le parole derivate da composti (*magnus + animus* → *magnanimus* → *magnanimitas*)²³.

Gli esempi successivi comprendono sia derivati coi loro primitivi (*puella/puera, ocior/oco*) sia composti coi loro semplici (*offendo* da un ipotetico *fendo, aspicio* etc. da *specio/spicio*), quindi la lezione che più si adatterebbe al contesto sarebbe quella emendata dai manoscritti dotti insulari *derivativa vel composita quorum primitiva vel simplicia in usu non sunt* (L G K U)²⁴.

Nell'*Ars grammatica* di Prisciano i concetti di *derivata* (*scil. verba*) e *composita* non sono sovrapponibili ma nettamente distinti, e i due termini alternativi²⁵. Se *primitiva* (*scil. verba*) può avere un uso più ampio e venire associato, per contrasto, a *composita*, comprendendo quindi anche i *simplicia*²⁶, non è vero l'inverso, cioè *simplicia* si trova, nell'*Ars*, esclusivamente contrapposto a *composita*, e mai a *derivativa*²⁷.

La lezione dell'archetipo *derivativa vel simplicia quorum primitiva in usu non sunt* è dunque errata per vari motivi: perché *derivativa* non può trovarsi associato a *simplicia*, perché

primitiva/derivativa. Tra gli *accidentia* del participio, che è a sua volta derivato dal verbo, la *species* non compare in GL II 555, 21-22: *accidunt autem participio sex: genus, casus, significatio, tempus, numerus, figura*. Al contrario le preposizioni sono sempre *positivae* (GL III 25, 27-28) e le interiezioni sempre *primitivae* (GL III 91, 26-27). Per le congiunzioni il termine *species* è usato in altro modo (*species copulativa, continuativa etc.*, GL III 93, 13-16). Cf. SCHAD, *A Lexicon*, cit., s.v. *species*, pp. 377-378 (accezione 4), che sottolinea come questo uso del termine *species* "is unique to Prisc. and matches DT's [*scil.* Dionysius Thrax's] εἶδος". In generale, per tutti i termini qui citati si potrà consultare utilmente il lessico della SCHAD s.v.

²³ La terminologia impiegata per la *figura* è molto omogenea e coerente, e comprende solo i tre termini indicati. La *figura decomposita* è specifica di Prisciano: cf. SCHAD, *Lexicon*, s.v. *figura*, p. 166 (accezione 3). Nome (GL II 177, 10-13), verbo (GL II 427, 11-15) e avverbio (GL III 80, 22-29) possono avere *figura simplex, composita, decomposita*; il participio, *simplex* e *decomposita* (GL II 568, 16-23), raramente *composita* (GL II 568, 23 - 569, 2); il pronome (GL II 589, 10-11) e la congiunzione (GL III 93, 11-12), *simplex* e *composita*. Trattazioni generali su quali parti del discorso possano entrare in composizione con quali altre si trovano in GL II 440-441, GL II 563, 9-16 e III 27-28.

²⁴ Si tratta del ramo λ della tradizione prisciana, noto anche come *recensio Scotica*.

²⁵ Da una ricerca sul corpus LLT-O, e dalla successiva analisi dei risultati, emerge che i due termini ricorrono insieme in più di 40 casi nell'*Ars* di Prisciano, spesso nell'espressione *derivativa vel composita*. In tutte queste occorrenze i due termini sono sempre ben distinti, come è chiarito dal contesto e dagli esempi. Gli unici due casi in cui mi sembra che Prisciano usi *vel* per indicare un dubbio sulla natura degli esempi presentati (avverbi derivati o composti) potrebbero essere GL III 74, 23-24 [...] in '*am*' *primitiva* '*clam, coram*'; *derivativa vel composita* '*nequiquam, nequaquam, neutiquam*' e GL III 75, 14-15 [...] in '*um*' *primitiva* '*paena sunt, iterum, sursum, rursum*' et '*rursus, prorsum*' et '*prorsus*'; *derivativa vel composita* '*dextrorsum, sinistrorsum*'.

²⁶ Da una ricerca su LLT-O per "primit* + deriv*" nel solo Prisciano emergono più di 50 co-occorrenze pertinenti (cioè che mi sembrano tali dopo lo spoglio dei risultati della ricerca, esclusi i 'falsi positivi'); da una ricerca analoga "primit* + compo*", 14 co-occorrenze pertinenti (sui 21 risultati totali). Se dunque *primitivus* è sistematicamente associato a *derivo* e corradicali (tra cui *derivativus*), viene però associato in 14 casi accertati anche a *compono* e corradicali (tra cui *compositus*).

²⁷ Il collegamento tra la coppia di termini *simplex / compositus* è ancora più stretto: partendo da una ricerca su LLT-O per "simpl* + compo*" in Prisciano, ho verificato 71 casi di co-occorrenza (65 dall'*Ars*, 5 dalle *Partitiones*), escluso il passo in discussione in questo saggio. L'unico caso in cui invece (partendo da una ricerca per "simpl* + deriv*") ho individuato una qualche sovrapposizione tra *simplex* e i corradicali di *derivo* nell'*Ars* è GL III 182, 7-10 *Ex diversis quoque casibus solent derivativa simul et composita fieri, ut a medio terrae 'mediterraneus' et a medio annis 'Mediamna', a causis et dicendo 'causidicus', a vana loquendo 'vaniloquus' et similia, quae ex simplicibus derivata simul et composita sunt*. Ma il passo non costituisce un vero controesempio, in quanto il grammatico parla di fatto di parole che altrove ha definito *decomposita* (derivate da composti).

l'espressione *simplicia quorum primitiva* non ha senso, e perché mancherebbe la menzione dei *composita*, che dovrebbe introdurre la successiva serie di esempi (*offendo, aspicio etc.*).

Bisognerà dunque, partendo da tale lezione, espungere *vel simplicia* come glossa, originariamente riferita a *primitiva*, penetrata nel testo, nel punto sbagliato, già prima dell'archetipo.

Non si tratterà di una glossa d'autore – dunque da mantenere, spostandola dopo *primitiva* – poiché, dati i rapporti tra i termini delineati sopra, se fosse stato Prisciano ad aggiungere qualcosa alla definizione della regola, dopo aver aggiunto agli esempi di derivati (*puella, ocior*) anche i composti (*offendo*, i composti di *specio/spicio*), non avrebbe potuto aggiungere *vel simplicia* (che era superfluo, dato che *primitiva* può comprendere i *simplicia*) senza aggiungere anche quel che più serviva, cioè *vel composita* (dato che i *derivativa* non possono in alcun modo comprendere anche i *composita*).

Per salvare l'ipotesi di un intervento già d'autore all'interno del laborioso processo compositivo dell'opera²⁸ bisognerebbe immaginare che Prisciano abbia scritto *derivativa vel composita quorum primitiva in usu non sunt*, che lo stesso autore o uno scriba successivo abbia poi completato il testo aggiungendo *vel simplicia* nell'interlineo o a margine, e che un altro scriba, in un successivo passaggio di copia, abbia interpretato la glossa *vel simplicia* non come una aggiunta da inserire dopo *primitiva* ma come una sostituzione di *vel composita* (con *vel* come parola-segna), ed abbia appunto sostituito il corretto *vel composita* con lo scorretto *vel simplicia*, generando la lezione d'archetipo *derivativa vel simplicia quorum primitiva in usu non sunt*.

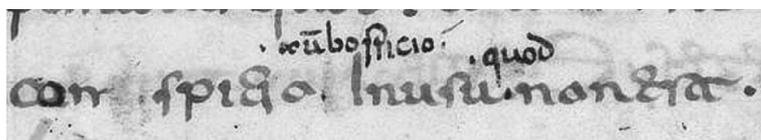
L'ipotesi, pur suggestiva, è poco economica e presupporrebbe un clamoroso errore di interpretazione da parte di un copista: la soluzione più semplice è espungere *vel simplicia*, come glossa inserita nei passaggi di copia tra l'autore e l'archetipo, e poi entrata a testo nel punto sbagliato. Rimarrebbe dunque, come testo originale, il solo *derivativa quorum primitiva in usu non sunt*, che configura una trascuratezza di Prisciano, in quanto non corrisponde pienamente agli esempi successivi (tutti attestati nella tradizione manoscritta), evidentemente aggiunti dal grammatico in un secondo momento del processo compositivo. Ciò costituisce tuttavia un esempio interessante della natura progressiva della stesura del complesso testo prisciano.

CUM SPICIO IN USU NON EST

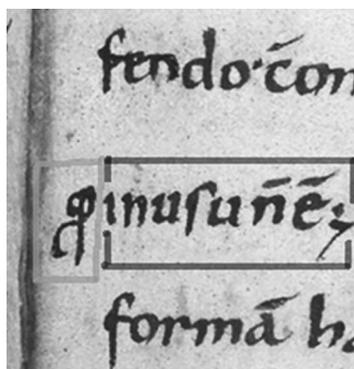
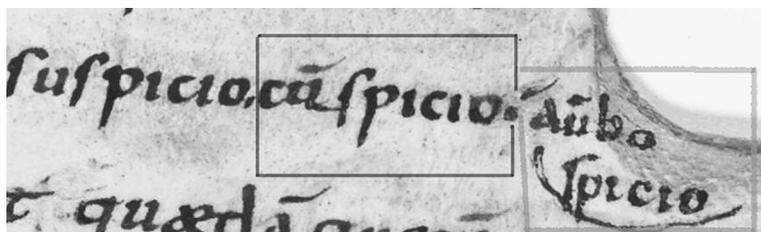
Troviamo un altro problema testuale nella parte finale del brano già citato: *aspicio, inspicio, despicio, suspicio, conspicio a specio [non est in usu]*, risolvibile sulla base dei risultati della nuova collazione, soprattutto grazie alla testimonianza del codice Z, indipendente dalla tradizione carolingia.

Quest'ultimo manoscritto aveva infatti *cum spicio in usu non est*, poi corretto in *conspicio* ^{a verbo spicio} *in usu quod non est*.

²⁸ Cf. M. DE NONNO, "Ars Prisciani Caesariensis": problemi di tipologia e di composizione, in M. BARATIN, B. COLOMBAT, L. HOLTZ (éds), *Priscien: Transmission et refondation de la grammaire, de l'antiquité aux modernes*, Turnhout 2009, pp. 249-278; O. PECERE, *La prima edizione dell'Ars di Prisciano: ricostruzione di un idiografo a testualità progressiva*, in *Segno e testo* 17, 2019, pp. 102-142; SPANGENBERG YANES, *Non-Mechanical Omissions*, cit.

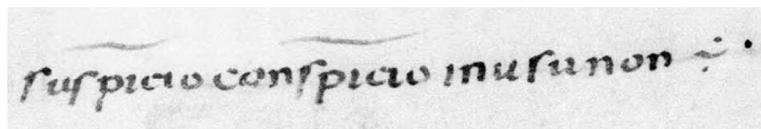


Troviamo la stessa lezione di prima mano in N, dove la pericope si estende tra due righe:



La lezione originaria di N era evidentemente *cum spicio in usu non est*, poi corretta, approfittando dello spazio in margine, in *conspicio (a verbo spicio quod) in usu non est*.

Nel ramo carolingio, già S ha *conspicio in usu non est* di prima mano, senza abbreviazioni di *con-* che possano dar adito a dubbi:



Questo testo, sicuramente erroneo in quanto privo dell'indicazione del verbo semplice, è tradito dalle prime mani di molti altri testimoni, anche appartenenti ai rami più alti della tradizione (B X g F J a H M D W) ed ha generato anche altrove, come abbiamo già visto in Z e N, correzioni successive²⁹. In R e T il testo è lo stesso,

²⁹ *Conspicio a verbo spicio quod in usu non est* (H); *conspicio respicio a spicio verbo quod in usu non est* (M); *conspicio respicio a verbo spicio quod in usu non est* (D); *conspicio in usu non est con glossa in margine respicio a verbo spicio quod in usu non est* (W).

ma con l'ordine delle ultime parole invertito (*conspicio non est in usu*)³⁰. I manoscritti insulari recano invece già di prima mano il testo riarrangiato³¹.

Stampando *cum spicio in usu non est* – invece del *conspicio [non est in usu]* di Hertz – recuperiamo, grazie all'accordo tra *Z* e un manoscritto del ramo carolingio, *N*, la probabile lezione dell'archetipo, e con essa risolviamo la corruttela testuale che già gli scribi avevano provato a sanare in vario modo.

L'espressione *in usu (non) est/ sunt* è frequente in Prisciano, sia in proposizioni principali sia – ancor più – in subordinate relative³². Ma anche il suo uso con *cum* e l'indicativo ricorre altrove nell'*Ars grammatica*, per quanto sempre in frasi positive³³. L'ordine *in usu non est* è supportato dall'uso di Prisciano³⁴, oltre che dalle lezioni di tutti i manoscritti tranne *T* e *R*, che abbiamo visto avere invece *non est in usu*³⁵.

Correggendo *conspicio* di buona parte dei manoscritti in *cum spicio*, resta da precisare l'ortografia del verbo semplice così recuperato: *specio* o *spicio*? Purtroppo in questo l'autorità dei manoscritti non è dirimente. I codici che leggevano *conspicio* avevano naturalmente l'ortografia in *i*, che è quella corretta per il verbo composto, frutto di apofonia, ma non ci dice nulla sul verbo semplice originario³⁶. Ambedue i manoscritti (*Z* e *N*) che avevano di prima mano *cum spicio* hanno la grafia in *i*, che rende trasparente la genesi dell'errore, ma converrà rafforzare l'ipotesi esaminando l'*usus* di Prisciano, che sembra scrivere sempre *spicio* quando i composti sono verbi e *specio* quando i composti sono nomi:

³⁰ Anche *T* è stato poi corretto: *conspicio a verbo spicio quod non est in usu*.

³¹ *Conspicio quod in usu non est* (L); *conspicio quod non usu non est* (G: l'abbreviazione *ñ* è la stessa nei due non, per un probabile lapsus calami); *conspicio i. eorum simplex i. spicio in usu non est simple* (poi corretto in *simplex*) *istorum* (E). Altri due codici della stessa famiglia anticipano *conspicio* nella lista e rimaneggiano profondamente l'intero testo: *inspicio conspicio despicio suspicio aspicio* (interpretabile anche come *a specio*) *quod in usu non est* (K); *sicut a spicio inspicio conspicio despicio dispicio suspicio quod in usu non est* (U).

³² La *iunctura* ricorre 32 volte in subordinate relative nell'*Ars*. Di queste occorrenze, 25 sono in frasi negative.

³³ Si confrontino GL II 175, 17-18 [...] *cum in usu frequentiore singularis numeri sunt*; 558, 28-29 [...] *cum 'lautus' et 'lauturus' pro 'lavatus' et 'lavaturus' in usu est*; GL III 5, 11-12 [...] *cum apud Graecos nominativus supra dicti pronominis [id est I] rarus est in usu* (con una situazione di uso raro, simile a quella del nostro passo); GL III 237, 14-15 [...] *cum ad excellentiores tam in frequenti est usu*.

³⁴ Ho effettuato una ricerca sul corpus digitale LLLT-O per "in usu + (est, sunt)" sul solo Prisciano: secondo la sintassi di ricerca utilizzata, i risultati comprendono le parole *in usu* l'una di seguito all'altra, a breve distanza rispetto a *est* o a *sunt* (la voce del verbo *sum* può trovarsi prima o dopo di *in usu*). Analizzando i risultati, ho individuato 23 occorrenze di *in usu... est* in frasi negative (oltre al nostro passaggio; 19 di queste hanno esattamente la sequenza *in usu non est*) e 9 in frasi positive; 8 occorrenze di *in usu... sunt* in frasi negative e 2 in frasi positive. Molto meno frequente è l'*ordo verborum* scelto da Hertz: non ho individuato nessuna occorrenza di *est... in usu* in frasi negative e 2 in frasi positive (GL III 5, 12 e III 8, 2, entrambe con *rarus est in usu*); nessuna occorrenza di *sunt... in usu* in frasi negative e 2 in frasi positive (GL II 148, 20 [...] *quorum feminina quae sunt in usu a genetivo figurantur mutata 'is' in 'a'*; GL II 443, 21 [...] *diversae tamen sunt coniugationis in usu*).

³⁵ Hertz stampa *non est in usu* forse sulla scorta di *R*, mentre le edizioni di Van Putschén e Krehl avevano *in usu non est* con buona parte dei manoscritti: vd. H. VAN PUTSCHÉN (Hrsg.), *Grammaticae Latinae auctores antiqui. Charisius, Diomedes, Priscianus* [...], Hanoviae 1605; A. KREHL (Hrsg.), *Prisciani Caesariensis grammatici opera* [...], vol. I, Lipsiae 1819; vol. II, Lipsiae 1820.

³⁶ Anche i codici che rimaneggiano il passo reintroducendo il primitivo scelgono, tutti tranne *K*, la grafia *spicio*, ma questo non è rilevante, trattandosi di un emendamento degli stessi copisti.

- *Specio* → *spec-* (i composti sono nomi)
 - GL II 125, 5-10 *Inveniuntur etiam quaedam in 'culum' desinentia, quae a secunda derivantur persona, ut 'devertis deverticulum' [...] a simplici quoque, quod in usu non est, 'specio specis speculum' pro 'speciculum' per synopam 'ci' euphoniae causa*³⁷.
 - GL II 125, 26 - 126, 6 *In 'en' desinentia derivativa 'm' antecedente [...] si sint a prima coniugatione, 'a' longam habent paenultimam [...] sin a secunda vel tertia, 'i' habent correptam, ut [...] a 'specio specis' vel 'specie' 'specimen'.*
- *Spicio* → *spic-* (i composti sono verbi)
 - GL II 400, 33 [...] *'spicio', ex quo 'aspicio' activum et ex eo 'conspicor conspiciar'.*
 - GL II 435, 1-7 [...] *sed in his (id est a 'pello' compositis) significatio cum coniugatione variatur, et fortassis, quomodo 'mando mandis' et 'mandas', 'dico dicis' et 'dicas', sic etiam 'pello pellis' et 'pellas' dictum est, sed nunc in usu simplex non est, quomodo nec 'fendo' nec 'spicio' nec 'perio' nec 'fragor', ex quibus composita sunt multa, ut 'offendo', 'defendo', 'aspicio', 'respicio', 'suspicio', 'dispicio', 'aperio', 'reperio', 'comperio', 'cooperio', 'suffragor', 'refragor'.*
- *Spicio* → *spec-* (il composto è un verbo)
 - GL II 178, 14-15 *'Specto' etiam verbum quasi a verbo 'spicio' natum est frequentativum*³⁸.

Il testo da stampare sembra essere dunque *cum 'spicio' in usu non est*, come nelle prime mani di Z e N.

³⁷ Herz cita questo passo in apparato ("cf. lib. III par. 14"). Dato che esso non ha l'*ordo verborum* scelto dal filologo (*non est in usu*), con ogni probabilità esso viene citato a supporto della grafia *specio*.

³⁸ Sono grato a Elena Spangenberg Yanes che mi ha fornito i risultati della sua collazione per questo passo, nella quale ha registrato anche le varianti ortografiche. Sulla base di tali dati, la collega mi conferma che la lezione attribuibile all'archetipo, nonché presente nella maggior parte dei testimoni, è *spicio*, come nel testo di Hertz; recano la variante *specio* solo i codici *G b K U*, in ras. *J*, post corr. *c H*.

ABSTRACT

La collazione dei manoscritti condotta in vista della nuova edizione dell'*Ars grammatica* di Prisciano prevista dal progetto ERC PAGES permette di migliorare il testo di Hertz in alcuni punti dell'undicesimo libro, dedicato al participio: in *GL II 557, 8*, da *illae autem minime* di Hertz a *illae autem eam minime*; in *GL II 562, 4-5* *derivativa [vel composita], quorum primitiva [vel simplicia] in usu non sunt* → *derivativa [vel simplicia], quorum primitiva in usu non sunt*; in *GL II 562, 11-12* *conspicio a specio [non est in usu]* → *cum spicio in usu non est*. In *GL II 560, 5*, inoltre, la lezione d'archetipo *aestuo luo* non appare accettabile: si avanza qualche ipotesi di congettura.

The new collation of manuscripts for the new edition of Priscians' *Ars grammatica*, which is the main aim of the PAGES ERC project, allows us to improve Hertz's text in four passages of the eleventh book, dealing with the participle: in *GL II 557, 8*, from Hertz's *illae autem minime* to *illae autem eam minime*; in *GL II 562, 4-5* *derivativa [vel composita], quorum primitiva [vel simplicia] in usu non sunt* → *derivativa [vel simplicia], quorum primitiva in usu non sunt*; in *GL II 562, 11-12* *conspicio a specio [non est in usu]* → *cum spicio in usu non est*. In *GL II 560, 5*, the reading of the archetype *aestuo luo* does not seem acceptable: some conjectures are proposed for this passage.

KEYWORDS: Priscian; *Ars grammatica*; Latin grammar; participle; defective verbs.

Paolo Monella
Sapienza Università di Roma
paolo.monella@uniroma1.it

STEFANIA VOCE

AD AMICAM ZELANTEM DI MARBODO DI RENNES:
PARODIA O MISOGINIA?

Il Medioevo è un'epoca che non manca di contraddizioni, una su tutte, indiscussa e al contempo assai discussa, è quella che investe il ruolo e la posizione della donna nella società e nella mentalità corrente. La donna del Medioevo, privata della libertà di scelta di vita, deve necessariamente conformarsi a due modelli: la vergine e monaca prende a esempio Maria, redentrica del genere umano, donna virtuosa per eccellenza in un mondo dove le donne buone sono una minoranza¹; per la moglie e madre, che deve garantire la discendenza, unico punto di riferimento è Eva, che è pure simbolo e causa della perdizione. Tutte le altre sono ritenute sospette e relegate di conseguenza ai margini della società².

La storia della misoginia è lunga, ha un percorso complesso. Il fenomeno raggiunge il suo apice nel XII secolo quando sul fronte della produzione letteraria si registra un numero considerevole di testimonianze antifemministe³. Gli autori spingono all'estremo il tema della *mala mulier* o *femina*, condividono tematiche, lessico e strumentazioni retoriche che si ripetono in maniera parossistica. Giudicata spesso pericolosa per l'uomo e per il suo benessere fisico e spirituale, la donna viene caricata finanche

¹ Il concetto di bontà sconosciuto alle donne è racchiuso nel versetto di *Eccl.* 42, 14 *Melior est iniquitas viri quam mulier beneficiens.*

² Questo atteggiamento non escludeva però la necessità di stabilire un rapporto con la donna, esigenza che nasce proprio in coloro che la accusavano di essere la causa di tutti i mali. Ad esempio in Abelardo è stato notato un antifemminismo speculativo e un femminismo pratico, cfr. R. JAVELET, *Image et ressemblance au XII^e siècle*, I, Paris, 1967, p. 241 e J. LECLERCQ, "Ad ipsam sorphiam Christum". *Le témoignage monastique d'Abélard*, in *Revue d'ascétique et de mystique* 4, 1970, pp. 161-181. Il *De muliere bona* di Marbodo è un altro segno che qualche autore si muove in questa direzione. «La donna è colei con cui l'uomo può parlare e vedere le cose da un punto di vista diverso eppure simile...perché in uomo e donna comune è la presenza della *ratio*, che li distingue da tutte le altre creature...La donna è così per l'uomo *sociale bonum*, tale da potere essere amata anche *cum laedit* (IV, 6)», cfr. F. SANTI, *Marbodo di Rennes e lo sguardo sulle donne nel Liber decem capitulorum*, in *Natura, scienze e società medievali: studi in onore di Agostino Paravicini Bagliani*, Firenze 2008, pp. 245-270: 263.

³ Sono svariate le testimonianze circa la presenza di tratti di misoginia nella poesia d'amore mediolatina. Francesco Stella afferma: «La poesia antifemminista rappresenta a mio avviso un finale negativo della vicenda erotica analogo alla rinuncia all'amore per sopraggiunta senilità o per scelta religiosa, ed è seguita infatti solo dai versi dedicatori: la presenza di questi dimostra comunque che la pubblicazione di *libelli* con cicli poetici non solo non è una invenzione della poesia volgare, ma nemmeno del XII secolo, ed è all'origine della circolazione di estratti di un medesimo autore separati dal grosso della sua tradizione manoscritta, ciò che rende quasi sempre impossibile una ricostruzione perfettamente congruente dei *corpora* autoriali di questi poeti», F. STELLA, *Canzonieri d'amore nella lirica mediolatina. Cicli narrativi non lineari, contesti epistolari, dimensione scolastica*, in F. LO MONACO, L. C. ROSSI, N. SCAFFAI (a cura di), "Liber", "Fragmenta", "Libellus" prima e dopo Petrarca, Firenze 2006, p. 45.

di immagini oscene, spesso è definita *furor, venenum, pestis, hostis, mors*, equiparata ai mostri della mitologia classica (alle Sirene, a Scilla o Cariddi); e ancora riveste il ruolo di ausilio di Satana (*Satanae thronus* afferma Bernardo Di Morlas e Tertulliano in *Cult. Fem.* I, 1 parla della donna in termini di *diaboli ianua*, discendente da Eva e quindi il più grande ostacolo alla salvezza)⁴. Non è raro che la donna venga ricondotta al mondo animale per essere equiparata ad alcune bestie. L'assimilazione donna-serpente ad esempio, di ascendenza giovenaliana⁵, per l'uomo medievale si giustifica in quanto entrambi, simbolo di lussuria, sono strumenti del diavolo (*Vipera pessima* è l'espressione impiegata ancora da Bernardo di Morlas *De contemptu mundi* 459)⁶. Gli attributi impiegati sono i più disparati e smisuratamente denigratori, la retorica d'altra parte rinforza l'intento enfatico con anafore, allitterazioni o ossimori⁷. Progressivamente motivi misogini e luoghi comuni si moltiplicano a dismisura, mentre il ricorso all'iperbole, all'oscenità e ai giochi di parole denuncia il suo debito alla tradizione satirica⁸.

I pensatori e i letterati medievali avevano ereditato l'inclinazione alla misoginia, oltre che dalle Sacre Scritture e dagli autori classici⁹, anche dagli autori cristiani (vd. e.g.

⁴ Le donne in quanto strumento del demonio sono stigmatizzate anche per gli ornamenti di cui fanno uso come mezzo di seduzione. Il tema ha una lunga tradizione che affonda le proprie radici nell'Antico e Nuovo Testamento (vd. e.g. *Eccl.* 9, 8-9; *Prov.* 7, 10; *I Tim.* 2, 9), in Giovenale (6, 461-473) e in Seneca (*dial.* 12, 15, 4) per poi trovare la sua compiuta espressione nel *De cultu feminarum* di Tertulliano, con la censura di monili, abiti e trucchi: tutto ciò che costituisce un artificio è opera del diavolo, non di Dio, cfr. Tertulliano, *De cultu feminarum*, ed. A. KROYMANN, Turnholti, 1954 p. 358.

⁵ Iuv. 6, 641.

⁶ Rimando per il contenuto misogino dell'opera a A. BISANTI, *Nota a Bernardo di Morlas, «De contemptu mundi» II 552*, in *StudMed* n. s. 38, 2, 1997, pp. 837-844.

⁷ Tra gli ossimori più frequenti *dulce malum, dulce venenum*, con i quali si vuole sottolineare il fascino fatale delle donne (cfr. C. PASCAL, *Poesia latina medievale*, Catania 1907, p. 174. L'ossimoro *dulce malum* e la sua tradizione è oggetto dello studio di F. PEJENAUTE RUBIO, *Femina, dulce malum: un oximoron recorrente en la poesia latina medieval*, in *Archivum* 46/47, 1996, pp. 347-370); l'anafora e l'allitterazione interessano particolarmente il lemma *femina* (vd. *infra* n. 17), talvolta il termine *mulier (mala, mollis* etc.), cfr. per maggiori dettagli R.E. PEPIN, *The Dire Diction of Medieval Misogyny*, in *Latomus* 52, 3, 1993, pp. 659-663.

⁸ Che nella tradizione letteraria la donna abbia sempre offerto materia facile alla satira è stato dimostrato da D.S. WIESIN, *St Jerome as a Satirist*, Ithaca 1964, pp. 115-164, un'indagine che parte da Esiodo per arrivare appunto a Girolamo.

⁹ Nel panorama della letteratura latina classica particolarmente ostile alle donne è - come noto - Giovenale che nella *Satira* VI ha lasciato un nutrito elenco di affermazioni misogine (sull'argomento si veda almeno S. CECCHIN, *Letteratura e realtà: la donna in Giovenale (analisi della VI satira)*, in R. UGLIONE (a cura di), *La donna nel mondo antico. Atti del II Convegno Nazionale di Studi, Torino 19-20 aprile 1988*, Torino 1989, pp. 141-164). La volubilità femminile viene messa in rilievo già da Virgilio in *Aen.* 4, 569 *varium et mutabile semper femina* o in *Antologia latina* 914, 21R *femina natura varium et mutabile semper*. Ovidio sorride ironicamente senza moraleggiare, pur delineando talvolta ritratti femminili di tono vagamente misogino, vedi e.g. *am.* 1, 8, 104 *Impia sub dulci melle venena latent*; *ars* 2, 155 *Hoc decet uxores: dos est uxoria lites* oppure gli esempi di crimini terribili perpetrati da Biblis, Mirra, Pasife, Erope, Scilla, Medea e Fedra in *ars* 1, 279-342, che diventeranno esemplari nei cataloghi medievali. Il diritto romano assegna uno *status* di inferiorità alla donna. Pure i filosofi non sono particolarmente generosi nei confronti delle donne. Aristotele asserisce che la donna è un maschio mancato, un essere imperfetto. Sorvolando sulla teoria delle due razze, a cui accenna in *Met.* 1058a29ss. e in *De gen. An.* I, 730b35, concetto di matrice popolare, ma accolto da alcuni filosofi (ad esempio da Platone nel *Timeo*, cfr. G. SISSA, *The Sexual Philosophies of Plato and Aristotle*, in P.S. PANTEL (ed.), *A History of Women* 1, Cambridge, Mass. 1992, pp. 60-61) in base al quale uomini e donne non appartenerebbero alla stessa specie, il filosofo considera invece più seriamente l'alternativa che uomini e donne siano tipi umani disuguali e non solo per le loro funzioni riproduttive, ma anche perché vi sono due modalità di condizione umana, ma può esserci un solo tipo di essere umano

Tertulliano *De cultu feminarum* 1, 1 e *De virginibus velandis* X; Girolamo *Adversus Iovinianum* 1, 28 che a sua volta è basato sul frammento *Aureolus liber de nuptiis* dello pseudo-Teofrasto). L'invettiva contro la donna è legata all'avversione al matrimonio, ritenuto il *remedium concupiscentiae* per uomini imperfetti¹⁰, e all'amore: il poeta medievale (solitamente un chierico) trova il modo di denigrare le donne anche con il ricusare l'amore per e delle donne. Isidoro di Siviglia distingue l'uomo dalla donna partendo dal principio di forza e di debolezza e caratterizzando la *mulier* come 'sesso debole': *Vir nuncupatus, quod maior in eo vis est quam in femina: unde et virtus nomen accepit. Mulier vero a mollitie, tanquam mollier, detracta littera vel mutata, appellata est mulier*¹¹. Non solo, ma l'uomo viene identificato con la ragione, la donna con la facoltà sensitiva seguendo una linea di pensiero che da Filone e attraverso Paolo di Tarso giunge ad Ambrogio¹².

È soprattutto a seguito della riforma nata alla fine del X secolo in ambiente monastico, e successivamente fatta propria dal mondo ecclesiastico con il contributo de-

perfetto, il perfetto maschile. L'imperfezione della natura femminile d'altra parte determina due carenze, generativa e mentale. L'inferiorità etica, anatomica e fisiologica della donna trova proprio in Aristotele la sua legittimazione in campo biologico. (vd. e.g. *De gen. an.* I, 728a). In linea con il pensiero di Aristotele i teologi e la legge ecclesiastica sacralizzano l'inferiorità della donna (vd. e.g. S. Tommaso *Summ.* I, q. 92, art 1, r. e *Summ.* I, q. 93 art. 4 ad 1.), confortati in questo dalle Sacre Scritture (vd. *Ecl.* VII, 27; XXV, 33; XLII, 14. Alcune posizioni teologico-filosofiche sono oggetto di indagine nel contributo di M. T. D'ALVERNY, *Le opinioni dei teologi e dei filosofi sulla donna*, in M. PEREIRA (a cura di), *Né Eva né Maria. Condizione femminile e immagine della donna nel Medioevo*, Bologna 1981, pp. 122-134). La presunta inferiorità delle donne entra nella Legge Ecclesiastica specialmente attraverso il *Decretum Gratiani* (1140), che diviene legge ufficiale della Chiesa nel 1234, parte vitale del *Corpus Iuris Canonici* in vigore fino al 1916. La condizione di inferiorità e di isolamento della donna è attestata anche da alcuni papiri, vd. e.g. P.Col.Zen. I 6 (da Philadelphia, Arsinoite, Egitto, marzo 257 a.C.) [P.Col.Zen. I = Zenon Papyri: Business Papers of the Third Century B.C. dealing with Palestine and Egypt I, ed. W.L. Westermann and E.S. Hasenoeherl. New York 1934], il cui contenuto è la dichiarazione di una donna di nome Simale che scrive a Zenone (amministratore della tenuta di un funzionario della corte regia) quanto segue: "siccome ho sentito che mio figlio è stato maltrattato, sono venuta da te per presentarti una petizione a proposito dei fatti, ma Olimpico mi ha impedito di vederti". O ancora il papiro BGU II 385 (scritto ad Alessandria, trovato nell'Arsinoite, Egitto, II/III sec. d.C.), [BGU II = Aegyptische Urkunden aus den Königlichen Museen zu Berlin, Griechische Urkunden. Berlin 1898] dove le parole di Serenilla al padre Socrate sono le seguenti: "Voglio che tu sappia che sono sola. Ricordati che tua figlia è ad Alessandria, così che io possa sapere che ho un padre, così che essi non mi vedano come qualcuna senza genitori".

¹⁰ Il sapiente non può *libris et uxori pariter inservire* (Hier. *Adversus Iovinianum* I, 47; da qui si genera il *topos* delle *molestiae nuptiarum*, le tribolazioni degli uomini sposati), «tesi ereditata dalla letteratura ascetica e misogina medievale e fatta propria dal Petrarca e dal Boccaccio; accolta in un primo momento anche dal Salutati, che un quarto di secolo più tardi affiderà invece alla lettera a Bartolomeo della Mella un'appassionata difesa del matrimonio e della famiglia; tesi, infine, divulgata dall'Alberti con la traduzione della *Dissuasio Valerii* di Walter Map e i numerosi suoi scritti, latini e volgari, sull'amore, la donna, il matrimonio», cfr. M. DE NICHILO, *L'oratoria nuziale umanistica tra retorica del matrimonio ed elogio cortigiano*, in *Euphrosyne* 23, 1995, pp. 123-139: p. 130. Sul fronte opposto Poggio Bracciolini con la sua *Oratio in laudem matrimonii*, al quale molti letterati si ispirarono, e Pontano che nel *De ob obedientia* e nel *De magnificentia* asseriva la necessità del matrimonio, indispensabile nel più vasto contesto del rinnovamento sociale.

¹¹ *Etym.* XI 11, 17-18.

¹² Secondo il pensiero di Filone la femminilità esprime il mondo dei sensi, la mascolinità il mondo dell'intelletto che è creato a immagine di Dio. Pur non escludendo l'esistenza di anime femminili il filosofo asserisce che la femminilità, essendo fortemente sensuale e legata al corpo, è distinta dalla natura immateriale di Dio e inadatta a ragionare efficacemente o ad avere autorità. Filone tuttavia ammette, anticipando il pensiero monastico cristiano, che se una femmina abbandona del tutto l'attività sessuale può diventare una sorta di uomo. Per maggiori approfondimenti cfr. R.A. BAER, *Philo's Use of the Categories Male and Female*, Leiden 1970, pp. 14-44.

terminante di Gregorio VII, che la misoginia diviene imperante manifestandosi in tutte le sue forme in special modo durante i secoli XI e XII¹³. Caldeggiando gli ideali del celibato religioso e la promozione della santa verginità in denuncia dei piaceri carnali, che sostanzialmente si concretizzano nella figura della donna – personificazione della sessualità negata – e che trovano una motivazione nell’*Adversus Iovinianum* di Girolamo, le riforme monastiche contribuiscono a scatenare esplosioni misogine con attacchi alla lussuria dilagante¹⁴. Manifestano una posizione antifemminista Andrea Cappellano nel III libro del *De amore* (che pure rappresenta la *summa* dei precetti dell’amor cortese), dove la donna è l’incarnazione di vizi e peccati, come del resto l’amore, Bernardo de Morlas nel *De contemptu mundi* e Walter Map, che immette nella *Dissuasio Valeri ad Rufinum ne ducat uxorem* la classica denigrazione del *genus muliebre*¹⁵. Il carattere misogino del componimento *Pseudo Remedia amoris*, composto nel XIII secolo ad imitazione dell’opera ovidiana e indirizzato agli uomini che intendono interrompere una relazione sentimentale, si innesta su una serie di considerazioni che fanno capo alla donna brutta, infedele e molesta e perciò carente di attrattiva¹⁶. Tra le molteplici, e talvolta ripetitive, manifestazioni di antifemminismo letterario le commedie elegiache forniscono un esempio che si sviluppa nel confronto bellezza-verginità, si veda e.g. la commedia di Matteo di Vendôme *Milo* 7-8: *Quo decor est hospes, pudor exulat inde; decoris / Vix maturescit verginitatis honor. Topoi* retorici sulla malvagità della donna non mancano neppure nella *Lidia* vv. 333-344 e nel *Babio* vv. 191-193 o anche nel *Baucis et Traso* vv. 89-92 con il tradizionale *incipit*, di quattro versi consecutivi, occupati dal termine *femina*: *Femina, flamma nocens, dolor intimus, hostis amico / Femina, summa mali, femina digna mori, / Femina fetoris dat semina, femina mortem: / femina - quid feci? - me michi subripuit*¹⁷. Tuttavia

¹³ In merito alla riforma gregoriana rimando almeno a J. GAUDEMET, *Le célibat ecclésiastique. Le droit et la pratique du XIe au XIIIe s.*, in *Zeitschrift der Savigny-Stiftung für Rechtsgeschichte* 68, 1982, pp. 1-31. M. PUIG RODRÍGUEZ-ESCALONA, *Poesía misógina en la edad media latina* (ss. XI-XIII), Barcellona 1995, offre un’antologia di liriche tra le più rappresentative per quanto attiene la spinta misogina di questo periodo.

¹⁴ Oltre al desiderio di salvezza dell’anima a promuovere il sentimento misogino fu anche la reazione umana dell’innamorato-vittima, che tende a mettere in risalto i tratti negativi dell’amata.

¹⁵ Questi autori si dedicarono altresì all’esaltazione della Vergine Maria. Bernardo è autore del *Mariale*, Walter Map del *De Maria virgine*, dacché l’elogio della Vergine Maria diventa un motivo ricorrente.

¹⁶ In generale sull’opera cfr. A. BISANTI, *Gli Pseudo-Remedia amoris fra riscrittura ovidiana e tematica misogina*, in *Stud. Med.* n.s. 54, 2, 2013, pp. 851-903.

¹⁷ Mathei Vindocinensis *Milo*, in Mathei Vindocinensis *Opera. II. Píramus et Tisbe. Milo. Epistulae. Tobias*, a cura di F. MUNARI, Roma 1982, pp. 59-72 e Matteo de Vendôme, *De Afra et Milone*, ed. P. BUSDRAGHI, in F. BERTINI (a cura di), *Commedie latine del XII e XIII secolo*, I, Genova 1976, pp. 139-195; più in generale G. LODOLO, *La tipologia femminile nella commedia elegiaca del secolo XII*, in *L’eredità classica nel Medioevo: il linguaggio comico. Atti del III Convegno di Studio del Centro di Studi sul teatro medioevale e rinascimentale*, Viterbo, 26, 27, 28 maggio 1978, Viterbo 1979, pp. 81-100. Divenuta canonica nella poesia misogina, la *repetitio* del termine spregiativo *femina* all’inizio di uno o più versi, in successione o meno, conferisce ai componimenti un carattere sentenzioso o talvolta un andamento proprio della cantilena. Gli esempi sono numerosi; oltre al *Liber decem capitulorum* 3, 26 e 29-32, ricordo alcuni componimenti anonimi riconducibili ai secoli XI-XIII: *Arbore sub quadam ditavit clericus Adam* che offre l’anafora insistente, quasi ossessiva, del lemma a partire dal v. 3 e fino al termine al v. 51; *Femina formosa scelus et pestis vitiosa*, dove il termine *femina* occupa l’*incipit* dispari degli esametri leonini come in *De artificiosa malitia mulieris* (i tre componimenti sono editi da M. 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* 16/2, 1994, pp. 111-127). Aggiungo ai precedenti, ma senza pretesa di esaustività, di Ildeberto di Lavardin *De tribus vitiiis: muliebri amore, avaritia, ambitio* dove l’attacco

alla connotazione negativa della figura femminile, che sul versante della lingua volgare coinvolge visceralmente anche il genere del *fabliaux*, fa da contraltare, nel XII secolo, l'iper-idealizzazione della donna nella letteratura cortese¹⁸ e la coesistenza delle ideologie promosse dagli ambienti ecclesiastici con quelle ideate dall'aristocrazia cavalleresca o con i motivi delle liriche amorose in latino (e.g. i componimenti dei poeti della cosiddetta "Scuola" di Angers)¹⁹.

Data questa ampia premessa è lecito domandarsi come si pone Marbodo di Rennes nei confronti della figura femminile e quanto partecipa dei motivi di questa copiosa creazione letteraria.

Marbodo, vescovo di Rennes e originario di Angers, è autore di opere di vario genere, sia in prosa che in poesia²⁰. Il *corpus* di poesie comprende circa cinquanta liriche, i *Carmina varia*, eterogeneo nei contenuti e nelle forme (vi si trovano epigrammi, inni, poesie d'oc-

alle donne è unito all'invettiva contro le ricchezze e gli onori (per cui cfr. A. BISANTI, *Su alcuni "carmina minima" di Ildeberto di Lavardin*, in *Filologia Mediolatina* 12, 2005, pp. 41-101), il *De vita monachorum* di Ruggero di Caen (vv. 335-464) e di Bernardo di Morlas *De contemptu mundi* 2, 445 di cui riporto, a scopo indicativo, il verso *Foemina sordida, foemina perfida, foemina fracta...*

¹⁸ Un aspetto di non poco rilievo, che ha indotto i critici a collocare la commedia elegiaca come intertesto tra il modello ovidiano e la letteratura cortese appunto.

¹⁹ Nella letteratura volgare del Trecento Boccaccio testimonia di questa tensione duplice. L'antinomia letteraria dell'autore si rivela nel suo destreggiarsi «tra due diversi modelli culturali, uno filogino e incentrato sul rapporto tra amore e poesia, l'altro misogino e incentrato sulla ricerca della sapienza» (cfr. G. ALFANO, *Introduzione alla lettura del Decameron di Boccaccio*, Roma-Bari 2014, p. 13, ma sull'argomento vd. anche C. CAZALÉ BÉRARD, *Filoginia/misoginia*, in R. BRAGANTINI, P. M. FORNI (a cura di), *Lessico critico decameroniano*, Torino 1995, pp. 116-141; P. COSENTINO, *L'invettiva misogina: dal Corbaccio agli scritti libertini del '600*, in G. CRIMI, C. SPILA (a cura di) *Le scritture dell'ira. Voci e modi dell'invettiva nella letteratura italiana*, Roma 2016, pp. 29-49). Infatti se nel Proemio del *Decameron* Boccaccio manifesta la sua intenzione di ovviare al "peccato di fortuna", ossia allo status di inferiorità della donna sotto il profilo sociale, per il tramite del piacevole racconto delle novelle, nel *Trattatello in laude di Dante* e nell'opera satirica il *Corbaccio* l'autore, perfettamente allineato ai *topoi* della cultura medievale (nell'enfasi retorica contro i vizi delle donne Boccaccio si riallaccia alla precedente tradizione misogina, da Giovenale ai Padri della Chiesa fino ai moralisti del Medioevo e ai *clerici vagantes*. Egli trascrive personalmente nello Zibaldone XXIX.8 l'*Adversus Iovinianum* di Girolamo e la *Dissuasio Valerii* di Walter Map) sferra una durissima invettiva nei confronti delle donne in genere e – nel *Corbaccio* in particolare – talvolta indugia sulla degradazione della donna e sulla sua deformità fisica. «La femina è animale imperfetto, passionato da mille passioni spiacevoli e abominevoli...», queste le parole del Boccaccio.

²⁰ Notizie biografiche su Marbodo di Rennes in M. MANITIUS, *Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters*, III, *Vom Ausbruch des Kirchenstreites b.z. Ende d.12.Jahrh*, München 1931, pp. 719-730; F.J.E. RABY, *A History of Secular Latin Poetry in the Middle Ages*, Oxford, 1967², pp. 1329-1337; J. SZÖVÉRFY, *Secular Latin Lyrics and Minor Poetic Forms of the Middle Ages: A Historical Survey and Literary Repertory from the Tenth to the Late Fifteenth Century*, II, Concord, New Hampshire 1993, pp. 138-162. Utili anche le voci di R. DÜCHTING, in *Lexikon des Mittelalters*, VI, I, coll. 217-218 e di R. GRÉGOIRE, in *Dictionnaire de spiritualité*, X, coll. 241-244. Fra le opere didattiche di maggiore fortuna ricordiamo il *Liber lapidum* o *Liber de gemmis*, un lapidario medievale in cui vengono catalogate e descritte le virtù di 60 pietre preziose, e il *De ornamentis verborum*, breve trattato sulle figure retoriche (sulle due opere di Marbodo si vedano rispettivamente *Lapidario*, a cura di B. BASILE, Roma 2006, R. LEOTTA, *Il De ornamentis verborum di Marbodo di Rennes*, in *StudMed*, n.s., 29/1, 1988, pp. 103-127 e R. LEOTTA, *Marbodo di Rennes: De ornamentis verborum. Liber decem capitulorum. Retorica, mitologie e moralità di un vescovo poeta (secc. XI-XII)*, Firenze 1998). A queste opere si aggiungono alcuni scritti agiografici in versi (*Passio sancti Mauriti; Passio sancti Laurentii; Vita sanctae Thaidis*) e in prosa (*Vita sancti Licinii episcopi; Vita sancti Roberti abbatis*) e alcune epistole utili per ricostruire l'attività sacerdotale ed episcopale di Marbodo. La sua opera più matura e meditata è il *Liber decem capitulorum*, raccolta di 10 poemetti in esametri di argomento vario, per cui cfr. R. LEOTTA, *Marbodi Redonensis. Liber decem capitulorum*, Roma, 1984.

casione, epistole) in cui Marbodo dà prova di abilità nel verseggiare e nel padroneggiare l'esametro leonino (ma non esclusivamente), e perizia nell'impiego di espedienti retorici²¹. Marbodo oltre a cantare la bellezza della natura, che sulla falsariga dell'ideologia oraziana costituisce il modello della poesia stessa, esalta l'amore per la donna – che come si è detto fino all'XI secolo all'interno della cultura clericale rimane piuttosto in ombra – e la sua bellezza. È il poeta che compone versi d'amore appassionati e pregni di sentimento, argomenti che poi abbandona nel *Liber decem capitulorum*²². Versatile e capace nel dare voce ed espressione ai sentimenti più disparati, è ora amante insicuro (*Ei michi si tantum gemitus imitaris amantum / Et si que loqueris, non ea mente geris*)²³, ora uomo clemente (*Ad supplex verbum michi cor nequit esse superbum, / Zelus et ira iacet, cum fera lingua tacet*)²⁴, ora dolce innamorato (*ex quo te novi, cunctas a corde removi / protinus inque tui totus amore fui*)²⁵.

Tra i componimenti di Marbodo *Ad amicam zelantem* a prima vista pare collocarsi nell'alveo della tradizionale letteratura misogina. Tuttavia il tema viene rivivificato attraverso l'intreccio di immagini, situazioni e lessico che attingono alla tradizione comica e a quella elegiaca, producendo un effetto parodico che ruota attorno alla figura maschile, vittima della passione femminile, che poi si svela essere il poeta stesso.

c. 41 Bulst *Ad amicam zelantem*²⁶

*Fraude puellarum perit omnis amator earum,
quod sentire valet, quisquis amore calet.
Queque suum cruciat, ut ei gratissima fiat,
ne quasi sit vilis, si fuerit facilis.*

²¹ In merito alla produzione lirica di Marbodo segnalo: W. BULST, *Studien zu Marbods «Carmina varia» und «Liber decem capitulorum»*, in *Nachrichten von der Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen*, n.s. 2, 1939, pp. 173-241 e ID., *Liebesbriefgedichte Marbods*, in B. BISCHOFF (Hrsg.), *Liber Floridus. Mélanges Paul Lehmann*, St. Ottilien 1950, pp. 278-301 (poi in ID., *Lateinisches Mittelalter. Gesammelte Beiträge*, hrsg. von W. BERSCHIN, Heidelberg, 1984, pp. 182-196).

²² Marbodo compone in età matura il *Liber decem capitulorum* e all'inizio del primo capitolo dell'opera intitolato *De apto genere scribendi* si premura di sconfessare i componimenti amorosi e satirici, che avevano caratterizzato la sua attività di poeta in età giovanile, e per le tematiche trattate che si rivelano essere non convenienti per un vescovo perché troppo leggere, e per lo stile ancora acerbo e non sorvegliato: *Quae iuvenis scripsi, senior dum plura retracto, / Paenitet et quaedam vel scripta vel edita nollem, / Tum quia materies inbonesta levisque videtur, / Tum quia dicendi potuit modus aptior esse* (*Liber decem capitulorum* 1, 1-4). Il cambiamento non interessa solo i contenuti ma anche il metro, con la preferenza accordata all'eleganza dell'esametro classico rispetto all'artificioso esametro leonino, mentre rimane invariata l'attenzione verso gli autori pagani ai quali continua ad attingere (Cicerone e Seneca in particolar modo).

²³ *Ad amicam gementem*, 1-2 c. 42 Bulst.

²⁴ *Ad eandem resipiscentem*, 9-10 c. 40 Bulst.

²⁵ *Ad puellam adamatam rescriptum*, 7-8 c. 38 Bulst.

²⁶ Mi avvalgo del testo stabilito da Bulst: W. BULST, *Liebesbriefgedichte Marbods*, in B. BISCHOFF (Hrsg.), *Liber Floridus. Mélanges Paul Lehmann*, St. Ottilien 1950. La traduzione è a cura di chi scrive: «Ogni amante si perde appresso all'amore ingannevole di queste fanciulle e chiunque arde d'amore può essere un esempio. E ogni giovane donna mette in croce il suo amante per apparire ai suoi occhi desiderabile e straordinaria, seppure si è offerta con facilità. Dunque adduce pretesti, perseguita, incolpa, trama, evita la conversazione, sdegnata l'ossequio, inventa falsità, rimprovera passioni illecite, al fine di mascherare i propri inganni; e va bene se lo sventurato ha la possibilità di difendersi, rimanendo tranquillo e ignaro dei misfatti di lei. O genere scaltro, assicurato contro i pericoli che corriamo noi maschi, stolta schiera inferiore nell'arte del raggio! O astuzia incredibile, abile a sottrarsi alle proprie colpe attribuendole a me! Infatti fai ricadere su di me le tue malefatte e ne aggiungi altre».

Ergo causatur, premit, arguit, insidiatur, 5
vitat colloquium, respuit obsequium,
fingit rumores falsos, obiectat amores,
ad proprium crimen tale parans tegimen,
ut misero bene sit, si se defendere possit,
ne securus eam sentiat esse ream. 10
O genus astutum per nostra pericula tutum,
nos non arte pares stultaque turba mares!
O nova calliditas, mea per mala que tua vitas!
In me namque iacis, quod magis ipsa facis.

I destinatari del componimento sono i *mares* (v. 12) ai quali vanno gli avvertimenti del poeta. Alcune considerazioni generali fungono da premessa alle vicende personali del poeta: si giunge al particolare (v. 13-14 *O nova calliditas, mea per mala quae tua vitas! / In me namque iacis, quod magis ipsa facis*) partendo dall'universale. Il componimento, in versi leonini, sembra configurarsi come una tradizionale lirica passionale su un amore tormentato, ma il tormento nasce non già dalle aspettative deluse dell'innamorato bensì dall'assedio messo in atto dalla fanciulla che, con le sue pressanti attenzioni, fa di tutto per trarlo a sé. Si assiste ad un capovolgimento della *lamentatio amoris*: l'amore senza pace, straziato dalla gelosia, ma desiderato, unica ragione di vita del poeta eppure lungi dalla sua piena realizzazione si trasforma nel presente componimento in un amore sgradito, reso tale dall'eccessiva possessività della donna, che si colora di tutti i toni ironici e parodici che prevalgono sul *pathos* della passione amorosa e su qualsivoglia forma di moralismo.

Centrale in questo componimento è il tema dell'inganno e dei numerosi raggiri ideati dalla donna ai danni dei maschi per il proprio tornaconto, dichiarato dall'*incipit fraude* che apre a una serie di azioni fraudolente appunto. Termine incisivo, pregnante, *fraus* stabilisce un legame piuttosto stretto con *fides*. La *fraus*, infatti, comporta il tradire la *fides* e contestualmente alterare la realtà alla quale la vittima della frode viene indotta a credere²⁷. La scaltrezza femminile è ribadita al v. 11 – per questo Marbodo apostrofa le donne ricorrendo al nesso, inconsueto, *genus astutum* (v. 11) – e al v. 13 dove è messa in rilievo la loro caratteristica principale, la *nova calliditas*²⁸. Il *genus astutum* rappresenta, anche per l'uomo sapiente, una minaccia come Marbodo afferma al v. 27 del *De muliere mala: melle linens gaudium cor confodit et sapientum...* (la lingua della donna è tagliente come una spada, sebbene insidiosamente dolce)²⁹. Il tema della pericolosità della donna capace di fare capitolare anche i sapienti diventa topico; si assiste alla creazione del famoso e proverbiale distico di un poeta anonimo *Si Lotb, Samsonem, si David, si Salomonem / Femina deiecit, quis modo tutus erit?* variamente assunto nei poemi o in opere di diversa natura come ad esempio la *Cronica* di Salimbene de Adam, il quale, come è

²⁷ Cfr. G. FREYBURGER, *Fides. Étude sémantique et religieuse depuis les origines jusqu'à l'époque augustéenne*, Paris 1986.

²⁸ Sull'attività fraudolenta della donna è composta anche la lirica di anonimo *De fraudolentia muliere*, di sedici più quattro esametri leonini e *O mulier initium omnisque fraudis initium*, che ha la particolarità di essere composta in due lingue, in latino i primi tre versi di ciascuna strofa, in lingua romanza l'ultimo (PUIG RODRÍGUEZ-ESCALONA, *Poesía misógina*, cit., pp.113-114 e pp. 141-149).

²⁹ Identico concetto in Ov. *am.* 1, 8, 103-104 *lingua iuvet mentemque tegat: blandire noceque; / impia sub dulci melle venena latent.*

noto, ne arricchisce il contenuto con citazioni soprattutto, ma non esclusivamente, dalla Sacre Scritture³⁰. Spicca la novità della *inunctura nova calliditas*, con il sostantivo che, derivato da *callidus* a sua volta da *calleo* (letteralmente ‘fare il callo’), in senso concreto rimanda all’idea di una mano che si incallisce dopo lunghe e iterate fatiche e in senso figurato indica ‘l’essere pratico, il sapere bene una cosa’, dopo che, attraverso l’esperienza la mente ha acquisito perfetta conoscenza del mondo. Così *calliditas* acquista una valenza positiva nel senso di ‘sagacia, prontezza di ingegno’ e una negativa nell’accezione di ‘scaltrezza, furbizia’, come nel nostro componimento. Ma è una *calliditas nova*, ‘senza precedenti’: la furbizia femminile è talmente insidiosa da essere unica e irripetibile, definizione che è l’opposto dell’*inveterata calliditas* di Seneca *dial.* III, 19, 6 [...] *nonnumquam magna scelera levius quam minora compescet, si illa lapsu, non crudelitate commissa sunt, his inest latens et operta et inveterata calliditas* [...], la malvagità subdola radicata in chi compie intenzionalmente gravi delitti. Non sfugge inoltre l’impiego dell’aggettivo *callidus*, che in epoca medievale è quasi sempre ascritto al diavolo (definito spesso *callidus hostis*, eterno nemico dell’uomo anche nel *De muliere mala* v. 1 *innumeros inter laqueos, quos callidus hostis...*) e che ci riporta al luogo comune dell’identificazione donna-demonio di cui sopra. Definita con queste tre espressioni, la donna protagonista della lirica avrebbe i requisiti caratteriali per calarsi alla perfezione in un contesto decisamente antifemminista. Tuttavia la *calliditas* dell’*amica zelans* sembra ricordare maggiormente il *servus callidus* della commedia classica che con le sue trame astute ottiene di volgere la situazione a vantaggio del padrone, che può avere la meglio nei confronti dei rivali, in amore e no. E pertanto briga, si ingegna, ordisce inganni e mette in atto la *fraus* come lo Pseudolo plautino in *Pseud.* 704 *Fraude partas, per malitiam, per dolum et fallaciam* (il sostantivo è collocato in *incipit* di verso come nel nostro componimento)³¹. Anche

³⁰ Gli esempi assai spesso sono desunti dall’antico Testamento o dal materiale mitologico. Adamo, Loth, Sansone, Salomone sono catturati dall’inganno femminile, così Giovanni Battista è vittima di Salomé o Ippolito di Fedra. Sono due categorie di esempi che hanno una differente efficacia e funzionalità: la prima è basata sulla storicità, quindi sulla veridicità e credibilità; la seconda, quella mitologica, ha più che altro valore di *ornatus* e assolve alla funzione di persuadere il lettore della malvagità delle donne attraverso il *pathos*. Segnalo sull’argomento A.C. FRIEND, *Sampson, David and Salomon in the Parson’s Tale*, in MP 46/2, 1948, pp. 117-121; P. DRONKE, *Poetic individuality in the Middle Ages*, Oxford 1970.

³¹ La tentazione di ricondurre al modello antico l’ispirazione di Marbodo è forte, tuttavia occorre necessariamente essere cauti poiché, nonostante nell’XI secolo vengano copiati importanti codici delle commedie plautine, la lettura diretta di Plauto in età medievale rimane un fatto eccezionale. A Plauto è preferito Terenzio più misurato nello stile e più morale nei contenuti, alla cui fortuna contribuisce la canonicità di Rosvita di Gandersheim (cfr. almeno M. GIOVINI, *Rosvita e l’imitari dictando terenziano*, Genova, 2003). Nel Medioevo sono conosciute otto commedie: *Amphitruo*, *Asinaria*, *Aulularia*, *Captivi*, *Curculio*, *Casina*, *Cistellaria*, *Epidicus*, le ‘commedie della tradizione medievale’, mentre le restanti dodici sono le cosiddette ‘commedie nuove’, in quanto scoperte da Nicolò Cusano nel 1429 in un codice conservato a Colonia. Per un approfondimento cfr. F. BERTINI, *Plauto e dintorni*, Roma-Bari 1997. Sono numerosi gli esempi di *servus callidus* anche in Terenzio, personaggio meno infido e furfante rispetto al *servus* plautino, tradizionalmente arguto e abile simulatore e improvvisatore, ma contraddistinto anche da aspetti nuovi e peculiari. Accanto alle commedie classiche latine corre l’obbligo di menzionare anche la commedia tardoantica *Querolus* (l’unica altra commedia latina sopravvissuta oltre a quelle di Plauto e Terenzio), una sorta di continuazione dell’*Aulularia* di Plauto e attribuita, durante il Medioevo, al commediografo antico (negli otto codici che la tramandano si trova l’intestazione *Plauti Aulularia*). Pierre Daniel ne curò l’*editio princeps* nel 1564 e riconobbe la falsità dell’attribuzione. Sono state avanzate varie ipotesi identificative circa l’autore della commedia (Palladio, Ausonio, Aviano), ma la più accreditata pare essere quella che conduce al poeta Rutilio Namaziano. Dalle ipotesi sull’autore dipende anche la

le azioni della *puella* contrassegnate dalla serie incalzante di verbi paratattici *causatur, premit, arguit, insidiatur* e il procedere enfatico attraverso la *climax vitat, respuit, fingit, obiecat* ricordano i movimenti rapidi dei personaggi della commedia, per lo più i servi appunto, macchiette che movimentano la trama delle rappresentazioni³². La descrizione della *puella* indaffarata a escogitare espedienti per attrarre a sé l'innamorato anima il racconto offrendo un quadro realisticamente vivace³³. Il poeta pare assecondare il filone misogino noto, ma poi strizza l'occhio a più sottili rimandi che rivelano l'indirizzo parodico sotteso a tutto il componimento e innesta nella descrizione della donna-stalker, artefice di *crimen* (v. 8, probabilmente un tranello d'amore ordito all'in-

datazione della commedia, la cui composizione potrebbe porsi intorno al 415 d.C. Lo schiavo Pantomalus nel *Querolus* è tratteggiato in maniera conforme al *servus* di tradizione classica e attraverso un lungo monologo in cui si lamenta dell'insensatezza del suo padrone di fatto manifesta la sua natura disonesta e pigra. Sul *Querolus* segnalo almeno A. MASERA, *Querolus sive Anulularia. La nuova cronologia e il suo autore*, Firenze 1991 e *Querolus (Anulularia). Le Grincheux (comédie de la petite marmite)*. Texte établi et traduit par C. Jacquemard-Les Saos, Paris, 1994, pp. VII-XXIV.

³² Il rapido susseguirsi di verbi che segnano le azioni della donna ai danni dell'uomo *sapiens* caratterizza un altro componimento, il *De perversa muliere*, che è stato attribuito a Ildeberto di Lavardin. La costruzione in versi rapportati presenta infatti il primo distico occupato dalla seguente successione: *Aufert, includit, fallit, nudat, dat, adurit, / Privat, monstrat, habet, expoliat mulier*.

³³ Analogamente nel *De muliere mala* 5-15 il ritratto della donna – uno dei ritratti più riusciti della *mulier mala* – procede tutto d'un fiato, attraverso l'accumulo di versi a due e tre *membra*. *Femina, triste caput, mala stirps, vitiosa propago / plurima quae totum per mundum scandala gignit, / quae lites, rixas, et diras seditiones / excitat et veteres bello committit amicos, / separat affectus, natos ciet atque parentes, / parva loquor, reges solio movet atque tetrarchas, / gentes collidit, quatit oppida, diruit urbes, / caedes multiplicat, letalia pocula miscet, / per villas agrosque furens incendia iactat; / denique nulla mali species grassatur in orbe, / in qua non aliquam sumat sibi femina partem. / Invidus est sexcus, levis, iracundus, avarus [...]*. Dipinta come estremamente diabolica, simbolo e causa di tutti i mali, provoca litigi e ribellioni, suscita inimicizie, crea discordie tra amici e parenti, sconvolge e distrugge città, prepara filtri mortali, è invidiosa, arida, vendicativa, spregiudicata, insomma una donna che è disgrazia per l'umanità. La clausola *pocula miscet* (v. 11) è analoga e nella stessa posizione in *Ov. met.* 10, 160 dove Ganimede si trasforma in figura divina attraverso un nettare che viene consumato mescolato con acqua. In Ovidio quindi l'espressione non indica la preparazione di un filtro d'amore mortale, accezione questa che riscontriamo invece in Marbodo e che ricorre anche in altri autori (più frequente con il nesso *amoris poculum*) come ad esempio in *Hor. epod.* 5, 38 *uxori suae cum ipse poculum dedisset*. Il verso 15 presenta poi una rapida e incisiva sequenza di difetti femminili: primi tra tutti l'invidia che, secondo la morale cristiana è collocabile tra i vizi capitali e immancabilmente attribuita alla donna. Così recita il verso di un componimento anonimo del XII secolo: *Natura mulier est irascibilis, / fallax et invida* (cfr. E. DU MÉRI, *Poésies populaires latines du Moyen Âge*, Paris 1847, p. 184). A seguire il poeta accenna alla volubilità femminile, vizio già noto a Calpurnio Siculo (che in *Ed.* 3, 10 dice *femina mobilior ventis*) e amplificato nel Medioevo attraverso il famoso distico (probabilmente di un poeta francescano) *Quid levis flamma? Flumen. Quid flumine? Ventus. / Quid vento? Mulier. Quid muliere? Nihil* (cfr. a proposito F. NOVATI, *Attraverso il Medio Evo*, Bari 1905, p. 52 e A. WULFF, *Die frauenfeindlichen Dichtungen in den romanischen Literaturen des Mittelalters bis zum Ende des XIII. Jahrhunderts*, Halle 1914, p. 34). Anche l'iracondia è frequentemente associata alla donna, vedi e. g. *Giovenale* 6, 242 *nulla fere causa est in qua non femina litem moverit* e anche *Prov.* 21, 19 *Melius est habitare in terra deserta / quam cum muliere rixosa et iracunda*, come del resto l'avidità femminile, proverbiale sin dall'antichità: Cicerone in *inv.* 1, 94 esclama *Mulierum genus avarum est; nam Eriphyla auro viri vitam vendidit* (anche Marbodo menzionerà Eriphile al verso 41 nella rassegna dei personaggi femminili della mitologia pagana ricordati per la loro misera fine). Sul fronte opposto Marbodo propone l'immagine di donna idealizzata che conserva la sua dignità e una bellezza che scaturisce dalla virtù, la *mulier bona*, come il bene più grande dato da Dio all'uomo: *In cunctis quae dante Deo concessa videntur / Usibus humanis, nil pulcrius esse putamus, / Nil Melius muliere bona, quae portio nostri / Corporis est sumus atque quae nos portio carnis, Liber decem capitulorum* 4, 1-4.

saputa dell'amante, un motivo a metà tra il tragico e il comico)³⁴ e fatalmente *rea* (v. 10, che in contesto amoroso può appunto indicare chi è infido e ingannatore³⁵ e che pare echeggiare Ov. *am.* 2, 7, 1 *ergo sufficiam reus in nova crimina semper?*), l'immagine topica dell'innamorato (*amator* v. 1), che *perit, calet, cruciat* e appare sventurato (*miser* del v. 9) e in pericolo (*ne securus ... sentiat esse*, v. 10). *Amator*, per quanto semanticamente equivalente ad *amans* (i due termini sono spesso utilizzati indifferentemente)³⁶, è per i poeti elegiaci distinto da *amans*, colui che viene catturato dal sentimento d'amore e che ama indipendentemente dal fatto di essere corrisposto (Catull. 66, 31-32 [...] *An quod amantes / non longe a caro corporea besse volunt?* e 61, 46-47 *Quis deus magis est amatis petendus amantibus?*). *Amator* è invece chi si concede e regala generosamente il proprio amore (Tib. 1, 8, 29 *Munera ne poscas: det munera canus amator* e Prop. 2, 20, 35-36 *hoc mihi perpetuo ius est, quod solus amator / nec cito desisto nec temere incipio*). Non raramente si trova con il valore di 'donnaiolo' come in Terenzio *Eum.* 665: *At pol ego amatores mulierum esse eos audieram maximos*. Donato inoltre nel commento *ad Ter. Andr.* 1, 1, 49 precisa che *amator fingi potest, amans vere amat* (si confronti a questo proposito anche Cic. *Tusc.* 4, 12, 27 *aliud ... est amatorem esse, aliud amantem*). Entrambi sono assai attestati, ma *amator* ha una frequenza maggiore proprio nella commedia (si veda Ter. *Hec.* 834-835 *neque enim est in rem nostram, ut quisquam amator nuptiis laetetur*). L'*amator* di Marbodo è quindi una sorta di Casanova, che un tempo si è concesso senza riserva alle fanciulle, che ora lo reclamano e lo assillano. Conseguentemente, in questo contesto *amores* del v. 7, normalmente il sentimento d'amore o anche la persona amata, si colora di una sfumatura spregiativa, o quantomeno negativa, rientrando nella serie di colpe che ricadono sull'uomo in generale, ma sul poeta in particolare (*mea mala* v. 13). Il destino dell'*amator* è quello di *perire* (l'allitterazione bimembre *puellarum perit* sembra voler sottolineare la soggezione alla donna gelosa), che nel lessico erotico è il *perire* o *de-perire* dell'innamorato³⁷, ma che, come è noto, è prima di tutto della commedia dove indica 'essere distrutto, l'andare in rovina'. Quindi l'*amator calet e cruciat*. L'impiego di *calere* nel significato di 'ardere d'amore', di 'passione amorosa' in unione con un ablativo come nel nostro componimento (al posto del più consueto *uror*) è in Ov. *am.* 3, 6, 83 *te quoque credibile est aliqua caluisse puella* e *ars* 3, 571 *ista decent pueros aetate et amore calentes*; ma la clausola è in Mart. 7, 32, 12 *aut ubi Sidonio taurus amore cale*, probabile ipotesto di riferimento per Marbodo³⁸. L'*amator* non può eludere i patimenti inflitti dalla *puella*,

³⁴ Diversamente nei poeti elegiaci *Crimen* è l'accusa di adulterio in Ov. *her.* 16, 17 *sine crimine lusi* o in Ov. *her.* 6, 22 *crimibus falsis insimulasse virum*, la perfidia degli amanti in Tib. 4, 14, 3 *crimina non haec sunt nostro sine facta dolore*, i rapimenti d'amore in Ov. *her.* 16, 326 *ipse reus sine te criminis huius ero*, la colpa di essere fisicamente impotente in Ov. *am.* 3, 7, 4 *et iacui pigro crimem onusque toro*, un peccaminoso desiderio d'amore in Prop. 2, 32, 1-2 *Qui videt, is peccat: qui te non viderit ergo, / non cupiet: facti lumina crimen habet*.

³⁵ Cfr. R. PICHON, *Index verborum amatorium*, Hildesheim- Zürich- New York, 1991, p. 253.

³⁶ Cfr. PICHON, *Index verborum*, cit., p. 85.

³⁷ Cfr. *TbLL* X 1262, 65.

³⁸ Nel Medioevo gli epigrammi di Marziale furono poco letti, ma troviamo ammirati lettori e imitatori del poeta di Bilbilis soprattutto nell'ambiente ecclesiastico (echi di Marziale in Ennodio, Eugenio di Toledo, Rabano Mauro, Lupo di Ferrières e soprattutto in Godefrido di Winchester, il cosiddetto "Marziale inglese"). Di Marbodo, oltre alla sopracitata clausola, possiamo anche ricordare i vv. 115-119 del *De muliere bona* (*Liber* 4, 115-119), un adattamento di Mart. 1, 13 che rammenta il suicidio di Arria Maggiore in presenza del marito Cecina Peto, coinvolto nella congiura contro l'imperatore Claudio. La lettura di Marziale da parte di Marbodo sarebbe confermata dalla presenza delle famiglie α e γ dei codici di Marziale in Francia nell'Alto Medioevo, cfr. M. *Valerii Martialis Epigrammaton liber I*.

quindi *cruciat*. Il verbo, come il suo composto *excrucior* di catulliana memoria, non appartiene al lessico elegiaco, essendo una transcodificazione dal codice della commedia (dove *excruciare* e *cruciare* nell'accezione di 'tormentare', 'affliggere' è frequente, vedi. e. g. Terenzio *Eun.* 95 *Ne crucia te, obsecro, anime mi mi Phaedria; And.* 886 *sed quid ego? quor me excrucio? quor me macero?*)³⁹ a quello della poesia erotica.

L'impiego di *miser* da parte di Marbodo va in una direzione differente rispetto alla tradizione elegiaca: qui il *miser* non è più l'innamorato infelice e tormentato da un amore irrisolto, piuttosto è l'uomo verso il quale sono indirizzati le accuse e gli inganni muliebri, vessato e intrappolato in sterili litigi, la cui unica via di salvezza è la non-conoscenza: *ne securus eam sentiat esse ream* (v.10). Il soggetto preda delle gelosie provocate dall'amore è invece la donna, in questo quadretto divertente e carico di brio⁴⁰. Tuttavia la superiorità della donna è qui garantita dalla sua abilità nell'evitare *pericula* (*pericula tutum* v. 11) e *mala* (*mea per mala quae tua vitas* v. 13), facendoli ricadere sugli sventurati *mares*, ai quali non rimane che riconoscersi come *stulta turba* e *non arte pares* (si noti il forte contrasto tra *arte* e *stulta turba*, con effetti fonici della ricorsività della dentale e della liquida a supportare l'immagine della sottomissione stolta alla scaltrezza femminile)⁴¹.

Infine l'espressione *In me namque iacis, quod magis ipsa facis* (dove *me* convoglia i sentimenti di frustrazione del poeta, che rivela alla fine la sua esperienza personale), percorsa dal triplice omoteleuto e dalla ricorsività della sibilante a scandire il concetto dal sapore proverbiale, si ricollega al *fraude* iniziale e ne esplicita la natura, dando vita alla circolarità del componimento e confermando, crediamo, il tono tutt'altro che moralistico di Marbodo, che gioca con una tradizione consolidata, con luoghi comuni, con le immagini sclerotizzate della donna che si rianimano di vita nuova, per dimostrare le 'multisfaccettate' possibilità interpretative che la poesia offre. Il poeta, anche quando ci presenta la *mulier mala* e la *mulier bona* nel *Liber* non agisce dietro l'impulso di biasimare l'una ed elevare l'altra, non è questo il fine, il fine è raccontare poeticamente la realtà, senza partecipare «a quel po' di cinismo che anche i moralisti più benevoli e aperti si portano dietro, estranei alla vita»⁴².

Introduzione, testo, apparato critico e commento a cura di M. Citroni, Firenze 1975, pp. LXXI-LXXIII e M. PETOLETTI, *Gli Epigrammi di Marziale prima dell'Umanesimo: manoscritti, fortuna, tradizione*, in D. BIANCONI, *Storia della scrittura e altre storie*, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 2014, pp. 147- 177.

³⁹ Atmosfera analoga in un altro carme di Marbodo *Ad puellam iniuste accusantem* (c. 39 Bulst, uno dei pochi in distici elegiaci e non in esametri leonini) dove non solo ritroviamo il lessico che esprime il tema della giustizia e della colpa (*pena, reo, criminibus*) e della frode (*falsis, insimulando*), ma ai vv. 13-14 *Quod quia non nescis, crucias crudelis amantem, / Criminibus falsis insimulando reum* il poeta si avvale del medesimo verbo *crucio*, efficacemente allitterante con *crudelis*.

⁴⁰ L'atteggiamento della donna descritta dal poeta è quello tipico del folle d'amore, componente immancabile nella poesia elegiaca e non solo. Ce ne offrono esempi (a parte Catull. 76, 20-25 e Tib. 2, 4, 4-13) Ov. *am.* 3, 14, 36-38 e Virg. *Aen.*, 4, 298-301. I protagonisti di questi versi soffrono per un amore non corrisposto o per gelosia e la loro passione si configura come una vera malattia (*furor* o *rabies*), effetto di un desiderio insoddisfatto.

⁴¹ Sul tema dell'*ars mulierum* è concentrato anche il componimento anonimo del XII secolo *De artificiosa malitia mulieris*, di carattere sentenzioso e quello, sempre anonimo, della fine del XIII secolo *O quanta et qualis est ars istius animalis*, per i quali rimando a PUIG RODRÍGUEZ-ESCALONA, *Poesia misógina*, cit., pp.129-130 e pp. 151-155.

⁴² SANTI, *Marbodo di Rennes*, cit., p. 268.

ABSTRACT

La lunga e ricca tradizione letteraria di impronta misogina ha canonizzato lungo i secoli luoghi comuni, immagini, repertori retorici che si sono ripetuti insistentemente nelle produzioni poetiche, fino a raggiungere l'apice nei secoli XI e XII dietro la spinta di riforme monastiche ed ecclesiastiche. Un'prima, superficiale lettura del componimento di Marbodo di Rennes dedicato alla donna gelosa (*Ad amicam zelantem*) potrebbe indurci a intravedere la consueta tirata contro la donna, *genus astutum* e fraudolento, magari suggestionati dall'esempio del più famoso *De muliere mala* contenuto nel *Liber decem capitulorum*. Tuttavia, l'interpretazione che qui viene proposta si muove in direzione opposta, ipotizzando una trasposizione in termini parodici della letteratura antifemminista, tesi che poggia sull'analisi delle scelte lessicali che spaziano dal versante comico a quello elegiaco e sul ribaltamento dello stereotipo dell'innamorato, cui subentra un *amator* prostrato e avvilito dalle attenzioni assillanti della donna e dai suoi intrighi. Il risultato è una rappresentazione vivace e briosa, lontano dal moralismo dilagante dell'epoca.

The long and rich literary tradition of a misogyny has canonised over the centuries clichés, images and rhetorical repertoires that were repeated insistently in poetic productions, reaching their peak in the 11th and 12th centuries under the impetus of monastic and ecclesiastical reforms. An initial, superficial reading of the poem by Marbodo of Rennes dedicated to the jealous woman (*Ad amicam zelantem*) could lead us to glimpse the usual tirade against women, *genus astutum* and fraudulent, perhaps influenced by the example of the more famous *De muliere mala* contained in the *Liber decem capitulorum*. However, the interpretation that is proposed here moves in the opposite direction, assuming a transposition of the antifeminist literature in parodic terms, a thesis that rests on the analysis of lexical choices ranging from the comic to the elegiac and on the overturning of the lover's stereotype, which is replaced by an *amator* prostrate and disheartened by the woman's nagging attentions and her intrigues. The result is a lively and spirited realistic portrayal, far removed from the rampant moralism of the time.

KEYWORDS: Misogynist literature; comedy; parody; elegiac poetry.

Stefania Voce
 Università degli Studi di Parma
 stefania.voce@unipr.it

Atti del Convegno su
OMNIS VOCULAE MELLEUS MODULATOR.
I FLORIDA E L'ELOQUENZA DI APULEIO

Palermo, 1-2 dicembre 2021

a cura di Maurizio Massimo Bianco

GABRIELLA MORETTI

COLLEZIONE DI FRAMMENTI E METAMORFOSI DEL GENERE:
L'APOLOGIA DI APULEIO FRA ORATORIA, ANTOLOGIA
ED ENCICLOPEDIA

1. CITAZIONI E AUTOCITAZIONI

1.1. Uno degli elementi più singolari dell'*Apologia* di Apuleio – come è ben noto, l'unica orazione giudiziaria giunta a noi integra dall'età imperiale – è costituito dalla grande quantità di citazioni presenti nel testo. Di per sé la presenza di citazioni letterarie non è certo una novità nella tradizione oratoria: tuttavia, la quantità di citazioni presenti nel *De Magia* ha qualcosa di eccezionale e inconsueto. Per di più, visto che parte degli attacchi degli avversari vertevano proprio sulla figura di scrittore di Apuleio, o comunque sugli interessi scientifici che si riflettevano anche nella sua produzione letteraria, molte di queste citazioni sono – cosa ancora più rara – autocitazioni, tessere essenziali del mosaico che Apuleio viene componendo intorno alla propria autobiografia intellettuale nell'orazione di autodifesa.

Il punto di partenza della mia analisi sarà allora un articolo di Stephen Harrison del 2008¹, che sviluppa temi già introdotti da Harrison nel suo volume del 2000². In questi due testi Harrison si occupa in modo analitico della *polymathia*, delle citazioni e, in particolare nell'articolo del 2008, delle autocitazioni all'interno dell'orazione, esaminandole dal punto di vista della strategia di autorappresentazione di Apuleio come intellettuale e filosofo, sia ai fini del suo proscioglimento in sede processuale, sia come autopromozione in vista della sua incipiente carriera di sofista. Apuleio ostenta durante il processo non solo la propria versatile capacità autoriale nei più diversi generi, ma anche la sua vasta conoscenza della letteratura latina e greca, esibendo dunque il proprio 'capitale culturale', la propria *paideia*, come evidenza del proprio prestigio intellettuale. Egli si propone così come interprete della cultura greca davanti a quello stesso uditorio nordafricano di lingua latina presso cui doveva percorrere la sua successiva carriera. In questa direzione Harrison analizza nel dettaglio le citazioni e autocitazioni presenti nel *De magia* come elementi essenziali della strategia apuleiana di autorappresentazione.

¹ S. HARRISON, *The Sophist at Play in Court: Apuleius' Apology and His Literary Career*, in W. RIESS (ed.), *Paideia at Play: Learning and Wit in Apuleius*, Groningen 2008, pp. 3-15. Dello stesso anno è il volume – molto importante per questi temi – di A. BINTERNAGEL, *Lobreden, Anekdoten, Zitate—Argumentationstaktiken in der Verteidigungsrede des Apuleius*, Hamburg 2008, che ha curato anche una miscellanea sul tema della citazione: vedi U. TISCHER, A. BINTERNAGEL (Hrsgg.), *Fremde Rede, eigene Rede: zitieren und verwandte Strategien in antiker Prosa*, Frankfurt am Main 2010.

² S. HARRISON, *Apuleius. A Latin Sophist*, Oxford 2000.

Il mio punto di vista in questo lavoro sarà diverso. Mi servirò di un'analisi non dissimile da quella di Harrison delle citazioni, delle autocitazioni e dei diversi saperi convocati di volta in volta da Apuleio in inserti dottrinali all'interno dell'*Apologia*³. Ma la prospettiva da cui guarderò a questi fenomeni è differente da quella di Harrison e – spero – integrativa rispetto al suo importante lavoro: mi interesserò qui piuttosto, infatti, alle profonde trasformazioni sul piano del genere che l'orazione subisce per la presenza sovrabbondante di tali inserti testuali, facendosi antologia, autoantologia ed enciclopedia.

Questa vocazione antologica non è, come vedremo, senza precedenti illustri nella storia del genere oratorio: e tuttavia questa potenzialità viene messa in atto da Apuleio in modo tanto sistematico e intensivo da provocare uno scarto, una modifica nella forma-orazione, che incorporando a dismisura materiali testuali ed elementi dottrinali differenti diventa una sorta di manifesto della *polymathia*.

2. I PRECEDENTI: LE ANTOLOGIE ORATORIE

2.1. La dimensione antologica – nel senso di antologia di materiale oratorio – è presente nella tradizione oratoria fin da età molto antica, dato che è possibile che *exempla* di orazioni siano stati presenti fin dai più antichi – e perduti – manuali di oratoria, mentre un carattere antologico presentano raccolte di esercizi retorici come le *Tetralogie* di Antifonte di Ramnunte, a voler nominare solo un caso fra i più antichi.

Certamente una tensione antologica è presente fin dai tempi della grande oratoria attica: anche tralasciando – per tutti i problemi irrisolti della sua formazione – la *Quarta Filippica* di Demostene (che probabilmente rappresenta in realtà una sorta di centone, un'orazione composta formata di una decina di frammenti di diversa origine), è interessante per noi la raccolta di 56 *Proemi* demegorici tramandatici sempre nel *corpus* delle opere di Demostene. L'origine di tali *Proemi*⁴ viene per solito individuata nelle circostanze della preparazione delle sue orazioni da parte di Demostene, che avrebbe alternato parti proemiali svolte integralmente a parti demandate più o meno completamente all'improvvisazione, per via degli imprevedibili accadimenti delle demegorie che impedivano una più o meno completa preparazione a tavolino, come quella che di contro caratterizza le orazioni giudiziarie logografiche. Come ricorda Canfora⁵, lo stesso Demostene riconosceva di parlare il più delle volte avendo pronti solo dei pezzi dell'orazione: a Pitea che gli rimproverava l'odore di lucerna dei suoi discorsi, cioè la loro preparazione scritta, Demostene rispondeva riconoscendo di parlare né improvvisando del tutto né con un testo tutto scritto⁶.

Questi *Proemi*, ognuno dei quali di per sé indipendente nella concezione, tuttavia, una volta raccolti in un insieme, finirono probabilmente per costituire un modello 'antologico' che contribuirà a portare a raccolte di *λαλῆαι* come quella dei *Florida*.

³ Vedi ora anche su questi temi, seppure da una prospettiva distinta, almeno la miscellanea curata da E. PLANTADE, D. VALLAT (edd.), *Les savoirs d'Apulée*, Hildesheim 2018.

⁴ Una raccolta di *Proemi* era attribuita già, in precedenza, ad Antifonte di Ramnunte.

⁵ Demostene, *Discorsi e lettere*, a cura di L. CANFORA, vol. I, Torino 1974, p. 28.

⁶ Plut. *Dem.* 8, 5.

2.2. Venendo al genere epidittico e all'età imperiale, troviamo appunto la tradizione delle *λαλιαί* o *προλαλιαί*⁷. Menandro Retore (2, 389, 13) parla della *λαλιά* come di un *εἶδος* del genere epidittico: ma come nota La Rocca⁸ si tratta di un tipo trasversale, utilizzabile a fini epidittici ma anche deliberativi⁹. Il carattere conciso, semplice e vivace delle *λαλιαί* favorì la nascita di antologie (si pensi ad esempio alle *λαλιαί* di Luciano, di Dione, di Coricio), raccolte talora contenenti anche altri generi oratori: la natura composita di tali antologie può venir dimostrata ad esempio dall'estratto 10 dei *Florida*, che con il suo tema cosmologico non pare riconducibile a una *λαλιά* e sembrerebbe imporre di attribuire alla raccolta originale un carattere eterogeneo¹⁰.

Molto spesso la *λαλιά* è essa stessa in certo modo minimamente 'antologica', in quanto ingloba in strutture tripartite, con temi personali all'inizio o alla fine, oppure in strutture bipartite con tema personale solo alla fine, uno o due *διηγήματα*, per usare il termine menandro, cioè aneddoti, raccontini, favole, *exempla*, *ἐκφράσεις*, ossia dei veri e propri inserti narrativi. Questi inserti contenevano fra l'altro, come è stato ben chiarito per esempio da Pernot¹¹ e La Rocca¹², una fitta rete di allusioni a quello che doveva essere successivamente il tema del discorso introdotto da tali strutture prefatorie, secondo una raffinata tecnica di discorso obliquo o figurato, il *λόγος ἐσχηματισμένος*: non si può non pensare a questo proposito alle analoghe tensioni allusive che si creano nelle *Metamorfosi* fra il *plot* principale e le inserzioni che esso ingloba (i casi più plateali sono ovviamente l'*ἐκφοράσις* dell'atrio di Birrena e la *fabella* di Amore e Psiche, ma si potrebbero elencare molti altri casi di tensioni allusive fra le novelle e il *plot* principale all'interno del romanzo).

3. ORATORIA GRECA E CITAZIONI POETICHE

3.1. Già Aristotele raccomandava l'impiego di citazioni poetiche in tribunale, e sottolineava come potessero essere impiegate come una sorta di prova¹³, o meglio ancora di testimonianza. I testimoni potevano essere infatti di due categorie, antichi o contemporanei: e i poeti, con le loro massime di saggezza, potevano essere annoverati appunto fra i testimoni tratti dall'antichità. Aristotele stesso cita tre casi in cui

⁷ Cfr. K. MRAS, *Die prolatia bei den griechischen Schriftstellern*, in *WS* 64, 1949, pp. 71-81.

⁸ Cfr. A. LA ROCCA, *Il filosofo e la città: commento storico ai Florida di Apuleio*, Roma 2005, p. 27 ss., n. 53: vedi Men. Rhet. 2, 388, 1.

⁹ Un termine alternativo era *διάλεξις*, che in Filostrato compare sempre in opposizione al concetto di declamazione, *μελέτη*.

¹⁰ LA ROCCA, *Il filosofo e la città*, cit., p. 29; per una discussione di questo gruppo di discorsi si veda J. BOMPAIRE, *Lucien écrivain, imitation et création*, Paris 1958, pp. 286-88.

¹¹ L. PERNOT, *La rhétorique de l'éloge dans le monde gréco-romain*, Paris 1993, vol. I, p. 565 ss.

¹² LA ROCCA, *Il filosofo e la città*, cit., p. 33.

¹³ Cfr. Arist. *rhet.* 1375b 25 - 1376a 1-7, che affronta il tema nel corso della sua discussione intorno a leggi, testimoni, accordi, torture e giuramenti. Ricavo molte delle analisi di questo paragrafo dal breve ma importante articolo di A.P. DORJAHN, *Poetry in Athenian Courts*, in *Classical Philology* 22, 1927, pp. 85-93; vedi ora sul tema M. EDWARDS, *The Orators and Greek Drama*, in A. MARKANTONATOS, E. VOLONAKI, *Poet and orator: a symbiotic relationship in democratic Athens*, Berlin-Boston 2019, pp. 329-338 e A. SERAPHIM, *Thespians in the Law-Court. Sincerity, Community and Persuasion in Selected Speeches of Forensic Oratory*, *ibidem*, pp. 347-364.

testimonianze di tal genere erano state impiegate in una disputa: gli Ateniesi avevano impiegato, in una lite con Megara concernente Salamina, la testimonianza di Omero¹⁴; gli abitanti di Tenedo avevano trovato prova delle loro rivendicazioni contro i Sigei nelle parole di Periandro di Corinto¹⁵, e infine Cleofonte cercò di spargere malignità sul conto di Clizia e dei suoi antenati sulla base di elegie di Solone¹⁶. Nell'*Apologia* platonica, Socrate cita le parole di Achille e Teti per mostrare che la morte è preferibile a una vita nel disonore, e alla fine della sua orazione utilizza le parole dell'omerica Penelope "non sono nata da una roccia né da una quercia"¹⁷.

Anche Aristofane nelle *Vespe* sembra pensare che la poesia possa trovare posto in tribunale, qualora un attore famoso come Eagro venisse coinvolto in un processo:

κἄν Οἶαγρος εἰσέλθῃ φεύγων, οὐκ ἀποφεύγει πρὶν ἂν ἡμῖν
ἐκ τῆς Νιόβης εἴπῃ ῥῆσιν τὴν καλλίστην ἀπολέξας¹⁸.

E se mai Eagro venisse coinvolto come imputato in un processo, certo non ne uscirebbe prima
di averci recitato un discorso dalla sua parte nella *Niobe*, scegliendo il migliore.

Se le parole di Aristofane possono sembrare un'esagerazione comica, e comunque dotata di analogie con l'aneddoto su Sofocle di cui ci occuperemo più avanti¹⁹, le citazioni poetiche nei grandi oratori attici sono in realtà molto poche, anzi pochissime²⁰, con qualche parziale eccezione costituita soprattutto da Eschine e da Licurgo.

3.2. Eschine, un attore non meno esperto di Eagro²¹, cita infatti liberamente (e sembrerebbe a memoria) dai poeti, e soprattutto da Omero, Esiodo ed Euripide; un certo numero di iscrizioni in versi vengono inoltre da lui citate nell'orazione *Contro Ctesifonte*²². Nell'orazione *Contro Timarco*, essendo stato attaccato per i suoi giovanili amori omosessuali, invita i giurati a "guardare le opere di quelli che sono concordemente considerati buoni e utili poeti, e vedere quanto essi distinguano fra gli uomini casti, che amano i loro simili, e uomini invece che si abbandonano a voluttà proibite"²³.

¹⁴ Hom. *Iliad.* 2, 557-58 : vedi Plut. *Sol.* 10; Quint. *inst.* 5, 11, 40; Strab. 9, 394.

¹⁵ Cfr. Arist. *rhet.* 1375b 30-31.

¹⁶ Aristotele ne cita un verso (*rhet.* 1375b 34): cfr. Procl. *in Tim.* 1, 25.

¹⁷ *Apol.* 28c.

¹⁸ Aristoph. *Vesp.* 579-80.

¹⁹ Cfr. *infra*, pp. 148-150.

²⁰ Cfr. E. HALL, *Lawcourt dramas: the power of performance in Greek forensic oratory*, in *BICS* 40, 1995, pp. 39-58: «direct quotations from poetry in the extant corpus of speeches are therefore surprisingly infrequent» (p. 45). EDWARDS, *The Orators and Greek Drama*, cit., citando l'opinione della Hall a p. 330, nota 6, aggiunge che «in my view 'infrequent' is something of an understatement». «In fact, there are no poetic quotations in the extant texts of six of the ten canonical orators (Antiphon, Andocides, Isocrates, Isaeus, Hyperides, Dinarchus), and a seventh, Lysias, has only one quotation in a fragment (frg. 235 Carey), from the tragic poet Carcinus». Benché Isocrate ammetta la popolarità della prosa poetica tipica dell'oratoria epidittica (Isocr. *antid.* 15, 47) e riconosca l'importanza che può assumere l'impiego di esempi poetici di fronte a un grande pubblico (Isocr. 2, 42-44; 48-49), i discorsi di lui rimastici non contengono citazioni poetiche.

²¹ Vedi A. P. DORJAHN, *Some Remarks on Aeschines' Career as an Actor*, in *CJ* 25, 1929, pp. 223-229.

²² *Contr. Ctesiph.* 184, 185, 190.

²³ *In Timarch.* 141 ss.

Aggiunge quindi che questo tipo di amore è legittimato da Omero, “il più antico e il più saggio dei poeti”, ricorrendo appunto poi a quattro citazioni omeriche sul grande amore che intercorreva fra Achille e Patroclo²⁴, e passando poi a tre citazioni tratte da drammi perduti di Euripide²⁵, e ad una da Esiodo (*op.* 763-4). Così sempre Eschine cita Esiodo nella sua orazione sull'*Ambasceria*, riferendosi a lui come a un ottimo poeta²⁶, e nell'orazione *Contro Ctesifonte* interpreta un passo da *Le Opere e i giorni* come un oracolo diretto contro la politica di Demostene²⁷.

3.3. Vi è solo un modesto numero di citazioni nel corpus demostenico, che tuttavia curiosamente si addensano tutte nel contesto della sua rivalità con Eschine: nell'orazione *Sull'ambasceria*, infatti, egli sembra riprendere in forma polemica citazioni già utilizzate tre anni prima dal suo avversario nella *Contro Timarco* (vedi Dem. 19, 243 e 245), in una sorta di duello a base di citazioni cui Demostene aggiunge anche sedici versi tratti dall'*Antigone* di Sofocle (vv. 175-190) al fine di comparare il suo rivale a Creonte (Dem. 19, 247) e quarantadue versi dalle elegie di Solone (frg. 4 West) sulla disonestà dei demagoghi. Questa sorta di duello citazionale continuò anche nel corso del processo sulla corona, in cui alle citazioni esiodee ed epigrammatiche di Eschine (Aesch. 3, 135 e 184-185) Demostene risponde col verso iniziale dell'*Ecuba* euripidea e con due giambi di origine ignota (Dem. 18, 267). Va però sottolineato come questo gruppo di citazioni sia tutto interno alla polemica con Eschine, mentre citazioni poetiche sono rarissime in tutto il suo corpus restante²⁸.

3.4. Diverso è il caso di Licurgo, che come Eschine citava liberamente e ampiamente da testi poetici²⁹. Sebbene sia stato spesso impegnato in processi, tuttavia solo una delle orazioni da lui pronunciate, la *Contro Leocrate*³⁰, ci è stata trasmessa nella sua interezza. Tuttavia, in questa orazione le citazioni poetiche hanno uno spazio estremamente importante: egli inserisce infatti in rapida successione, nella sezione dell'orazione dedicata alle prove, citazioni dal perduto *Erechtheus* di Euripide, dall'*Iliade* (15, 494-499), da Tirteo (frg. 10 West), due epigrammi da Simonide; e due versi giambici anonimi (Lyc. 1, 92; 99; 103; 107; 108; 132). Se ne può dedurre che probabilmente Licurgo ricorreva spesso a citazioni poetiche anche nelle sue altre orazioni, e che la *Contro Leocrate* sia un buon esempio di una sua pratica più generale. Ermogene, in ogni caso, afferma che Licurgo

²⁴ Hom. *Iliad.* 17, 324-329; 333-335; 23, 77-91; 18, 95-99.

²⁵ Fragg. 865, 672, 812 Nauck.

²⁶ Aeschin. *de legat.* 144 ss.; cfr. in *Timar.* 129; vedi Dem. *de fals. legat.* 417.

²⁷ *Contr. Ctesiph.* 240 ss.; cfr. *de legat.* 158. Peraltro, quando gli è utile, Eschine critica il suo avversario perché ha introdotto citazioni da poeti, come se questo sottintendesse una certa ignoranza da parte della giuria: cfr. *contr. Timar.* 141: “Ma dato che hai fatto menzione di Achille e di Patroclo, e di Omero e di altri poeti, come se la giuria fosse formata da uomini ignari di ogni educazione, mentre voi siete persone di qualità superiore, che si sentono ben al di sopra della gente comune nel sapere, dirò qualcosa anche su questo, affinché sappiate che anche noi abbiamo ascoltato e letto qualcosa?”.

²⁸ Vedi *de corona* 315 e 322; in *Midiam* 531; in *Neaeram* 1378.

²⁹ Sul tema vedi E. VOLONAKI, *Performing the Past in Lycurgus' Speech Against Leocrates*, in MARKANTONATOS-VOLONAKI, *Poet and orator*, cit., pp. 281-301. Vedi anche EDWARDS, *The Orators and Greek Drama*, cit., p. 331 ss.: «Aeschines' more extensive use of poetic quotations need not surprise us, given his background as a tragic actor, or tritagonist in Demosthenes' slur, but we might indeed have expected far more».

³⁰ Cfr. A. PETRIE (ed.), *Lycurgus, The speech against Leocrates*, Cambridge 1922.

spesso faceva digressioni nel campo del mito, della storia e della poesia³¹: da questo punto di vista però il suo è un caso relativamente isolato ed eccezionale – se si eccettua come abbiamo visto Eschine – rispetto al resto dell’oratoria attica.

Talvolta le citazioni poetiche di Licurgo sono inoltre assai più estese di quelle di Eschine: nella *Contro Leocrate* per esempio egli cita ben 55 versi dall’*Eretteo* di Euripide³² nello sforzo di enfatizzare l’enormità del delitto di Leocrate, che aveva abbandonato la sua patria nell’ora del pericolo: l’ardente patriottismo di Eretteo e di sua moglie Prasitea crea così un acuto contrasto con la codardia dell’accusato. Ai versi di Euripide, Licurgo aggiunge anche le patriottiche parole di Ettore che esorta i suoi uomini (Hom. *Iliad.* 15, 494-499), e ricorda come i bellicosi spartani fossero stati a suo tempo ispirati dai versi di un ‘maestro ateniese zoppo’, ovvero Tirteo, di cui cita quindi 32 versi (Tirt. 10 Bergk)³³. L’elogio degli Ateniesi e degli Spartani dei gloriosi tempi andati si conclude con il riferimento alle straordinarie gesta da essi compiute a Maratona e alle Termopili, e con la citazione di epigrammi che commemoravano il loro eroismo. Licurgo d’altra parte credeva fortemente nella capacità persuasiva della poesia, come ebbe a dire nella medesima orazione: “Le leggi per via della loro brevità non insegnano, ma impongono quanto deve essere fatto; i poeti, invece, imitando la vita dell’uomo e selezionando le più nobili fra le gesta e indicando la via con le parole, persuadono l’umanità”³⁴. Alla fine del discorso, tuttavia, egli afferma di fronte alla giuria di aver condotto la sua accusa in accordo con le leggi, senza introdurre nulla di estraneo³⁵: questo sembrerebbe dimostrare che le parole dei poeti hanno per lui non solo un valore di prova, ma addirittura lo stesso peso delle leggi o uno ancora maggiore, vista la loro persuasività.

3.5. Anche a proposito di quel che vedremo accadere in Isocrate nel paragrafo successivo, e poi nell’*Apologia* apuleiana, si noti a margine che, anche se la recitazione di brani poetici veniva fatta nella maggior parte dei casi dall’oratore stesso, talvolta essa veniva affidata a un funzionario del tribunale. Nell’attacco di Eschine a Timarco la recitazione di diversi passi poetici deve essere stata assegnata appunto a questo funzionario. È probabile che in questi casi Eschine o Licurgo non si affidassero alla memoria del funzionario in questione, come suppone Dorjahn³⁶, ma che avessero depositato presso di lui in precedenza, o gli passassero in quel momento, il testo scritto dei passaggi che intendevano far leggere³⁷. La metodologia seguita per queste citazioni è dunque analoga a quella usualmente impiegata per altri tipi di prova, come testi di legge, testimonianze e documenti pubblici e privati: il funzionario leggeva dunque dai poeti così come normalmente avrebbe letto un testo di legge o la deposizione di un testimone.

³¹ Hermog. *Περὶ Ἰδεῶν* B 389. Che Licurgo nutrisse un genuino interesse per la letteratura è testimoniato dal fatto che promulgò una legge che prevedeva l’allestimento del testo statale dei tre grandi tragici, di cui venne in seguito in possesso la biblioteca di Alessandria: che questi suoi interessi dovessero mostrarsi anche in tribunale dunque non sorprende.

³² Cfr. *Contr. Leocr.* 100.

³³ Cfr. *Contr. Leocr.* 106-107 s.

³⁴ *Contr. Leocr.* 102.

³⁵ Cfr. *Contr. Leocr.* 149.

³⁶ Cfr. DORJAHN, *Poetry in Athenian Courts*, cit., pp. 91 ss.

³⁷ È quello che avviene per esempio nell’*Antidosis* di Isocrate (vedi *infra* pp. 145-146) e nell’*Apologia* di Apuleio: cfr. *infra* p. 148.

4. ORAZIONI CHE DIVENGONO ANTOLOGIE LETTERARIE E POETICHE

4.1. Passando dall'oratoria greca a quella latina, e in particolare alle orazioni di Cicerone, si può notare come nella produzione ciceroniana vi siano casi in cui non solo la quantità delle citazioni travalica di gran lunga il normale – tanto che Cicerone stesso sente il bisogno di giustificarne il massiccio inserimento – ma le citazioni stesse si rivelano come l'ossatura fondamentale di una parte o di tutta l'orazione. Mi sono già occupata in passato del particolare ruolo delle citazioni in due orazioni ciceroniane – la *Pro Sestio* e la *Pro Caelio*³⁸ – e riprenderò dunque qui alcune osservazioni già avanzate in quel contributo, rimandando ad esso per un'analisi dettagliata della sequenza delle citazioni.

Nel corpo della *Pro Sestio* – prendendo spunto da una discussione circa il consenso popolare dei *populares* e degli ottimati, la cui più chiara espressione si può osservare in tre precise occasioni: *contiones*, *comitia* e *ludi* – Cicerone inserisce appunto una sezione sugli spettacoli in cui rievoca quanto accaduto a teatro l'anno precedente.

Il mattino stesso in cui, in una riunione databile al maggio/giugno del 57, il Senato votò nel tempio della Virtù³⁹ un primo provvedimento a favore di Cicerone, presentato dal console Publio Cornelio Lentulo Spintere, provvedimento che preludeva al suo successivo richiamo dall'esilio, la notizia del voto – come racconta Cicerone – raggiunse rapidamente il teatro dove erano in corso gli spettacoli teatrali organizzati dallo stesso Cornelio Lentulo.

Il voto del Senato era atteso: e gli organizzatori degli spettacoli avevano evidentemente scelto con cura il programma in modo che la questione all'ordine del giorno – l'esilio di Cicerone e i suoi rapporti con Clodio – venisse a interagire in maniera inconfondibile con punti particolari del testo delle *pièces* scelte per l'occasione, che potevano provocare un inconfondibile corto circuito allusivo alla situazione presente. L'arrivo di Clodio in teatro fu accolto dagli attori sottolineando un verso allusivamente ostile della togata *Simulans*. Ma fu soprattutto attraverso la recitazione della tragedia che il pubblico colse perfettamente una fitta trama di allusioni al caso di Cicerone. Cooperò a tale identificazione anche una recitazione sottolineata e scandita dei versi allusivi da parte di Esopo, il celebre attore tragico amico di Cicerone, pronto persino ad alterare il testo che recitava – l'*Eurysaces* di Accio, non a caso un dramma in cui il tema dell'esilio era centrale – interpolandolo sia con una clausola di sua composizione sia con versi tratti dall'*Andromacha* enniana, per accrescerne la funzione allusiva ed evocativa. Dopo i versi dell'*Eurysaces* e quelli dell'*Andromacha*, la rievocazione dei versi allusivi si conclude con una citazione dal *Brutus* di Accio, "*Tullius, qui libertatem civibus stabiliverat*"⁴⁰. il *Tullius*

³⁸ Cfr. G. MORETTI, *La scena oratoria: sententiae teatrali e modalità della composizione nella Pro Sestio e nella Pro Caelio (insiemi di citazioni e architettura argomentativa nell'oratoria ciceroniana del 56 a.C.)*, in CHR. MAUDUIT, P. PARÉ-REY (curr.), *Les maximes théâtrales en Grèce et à Rome. Actes du Colloque (Lyon, 11-13 juin 2009)*, Lyon 2010, pp. 255-275.

³⁹ Una scelta significativa, quella del tempio costruito da Mario grazie al bottino della guerra contro i Teutoni e i Cimbri nel 102-101: il fatto che il Senato si fosse riunito proprio in quel luogo voleva certamente essere un omaggio a Cicerone attraverso il personaggio di Mario, anch'egli *homo novus* proveniente da Arpino.

⁴⁰ Cic. *Sest.* 123.

della *praetexta* di Accio⁴¹ è naturalmente Servio Tullio, ma la coincidenza onomastica consente a Cicerone un'esegesi quasi figurale del verso, che riferisce con pari diritto a se stesso: *nominatim sum appellatus in Bruto*⁴². Esopo moltiplicò inoltre l'effetto dei versi in questione tramite una serie di strategici *bis*, ottenendo così una reazione corale del pubblico che doveva testimoniare l'ampiezza del consenso popolare intorno alla figura di Cicerone.

Infine, nella parte conclusiva della sezione, dedicata ai *ludi gladiatorii*, Cicerone aggiunge di suo un'ulteriore citazione, parodica nei confronti di Appio Claudio Pulcro⁴³, dall'*Iliona* di Pacuvio⁴⁴: «*Mater, te appello!...*»⁴⁵, il celeberrimo inizio del canto lamentoso del figlio Deipilo rivolto alla madre dormiente⁴⁶.

4.2. Va notato che l'insieme di tutta questa sezione *de ludis* non solo ospita tutta una serie di citazioni teatrali, ma dà l'impressione di essere stata proprio costruita tutta sulla base di un vero e proprio elenco di citazioni.

Questo florilegio di citazioni allusive sarà stato in primo luogo messo insieme da Cicerone e/o dai suoi amici – a cominciare dall'attore Esopo che doveva ovviamente

⁴¹ Sul *Brutus* (il cui protagonista era Lucio Bruto, che cacciò Tarquinio il Superbo e stabilì la repubblica; Tullio è naturalmente Servio Tullio, il sesto re di Roma, assassinato allorché sua figlia e Tarquinio congiurarono per prendere il suo posto) cfr. almeno E. GABBA, Il *Brutus* di Accio, in *Dioniso*, 43, 1969, pp. 377-383; p. 377 ss. e ora L. CASTAGNA, *Osservazioni sul Brutus di Accio*, in S. FALLER, G. MANUWALD (Hrsgg.), *Accius und seine Zeit*, Würzburg 2002, pp. 79-104. Sul genere letterario della *praetexta* cfr. N. ZORZETTI, *La pretesta e il teatro latino arcaico*, Napoli 1980; H. I. FLOWER, *Fabulae Praetextae in Context: When Were Plays on Contemporary Subjects Performed in Republican Rome?*, in *CQ* 45, 1995, pp. 170-190; T.P. WISEMAN, *Roman Drama and Roman History*, Exeter 1998, p. 1 ss.; G. MANUWALD, *Fabulae praetextae: Spuren einer literarischen Gattung der Römer*, München 2001, e il volume dedicato proprio alla *praetexta* di *Symbolae Osloenses* 77, 2002.

⁴² Cic. *Sest.* 123. Esopo non fu il solo attore a creare una rifrazione di questo genere fra scena teatrale e realtà politica contemporanea. Come narra Cicerone in una lettera ad Attico, nei *Ludi Apollinares* di due anni prima rispetto ai fatti narrati dalla *Pro Sestio*, nel 59 a.C., l'attore tragico Difilo attaccò Pompeo recitando allusivamente il verso "per la nostra miseria tu sei *Magnus*". Dopo aver ripetuto anch'egli *miliens* tale verso, continuò con altri versi che si sarebbero detti scritti per l'occasione da un avversario di Pompeo: "Tempo verrà che tu rimpiangerai amaramente questa tua potenza" e "Se non ti tengono a freno le leggi e i costumi...", di fronte a un teatro in delirio (cfr. Cic. *Att.* 2, 19, 3 *Populi sensus maxime theatro et spectaculis perspectus est. Nam gladiatoribus qua dominus qua advocati sibilis conscissi, ludis Apollinaribus Diphilus tragoedus in nostrum Pompeium petulanter invecus est: «Nostra miseria tu es Magnus» - miliens cactus est dicere. 'eandem virtutem istam veniet tempus cum graviter gemes' totius theatri clamore dixit itemque cetera Nam et eius modi sunt ii versus ut in tempus ab inimico Pompei scripti esse videantur. 'si neque leges neque mores cogunt' et cetera magno cum fremitu et clamore sunt dicta*). Vedi A.J. BOYLE, *Roman Tragedy*, London 2006, p. 153 ss.

⁴³ Appio Claudio Pulcro era il fratello maggiore di Clodio: sul suo personaggio cfr. *Cicero: Speech on Behalf of Publius Sestius. Translated with Introduction and Commentary*, by R.A. KASTER, Oxford 2006, pp. 287-288; p. 358.

⁴⁴ All'inizio della guerra di Troia il giovane Polidoro, figlio di Priamo, venne mandato presso la sorella Iliona, moglie del re di Tracia Polimestore; per assicurare la sua salvezza, Iliona lo allevò come se fosse il proprio figlio, Deipilo, trattando invece quest'ultimo come se fosse suo fratello. Polimestore, corrotto dai Greci affinché assassinasse Polidoro, uccise Deipilo al suo posto: ed Iliona durante un sogno che è anche una visione, ode il richiamo straziante e supplichevole del figlio morto.

⁴⁵ Pacuv. *trag.* 197-199 R²⁻³; il medesimo passo viene citato da Cicerone in forma più estensiva in *Tusc.* 1, 106, dove nel seguito del frammento Deipilo implora la madre di dargli sepoltura: sulle citazioni nelle opere filosofiche di Cicerone cfr. L. SPAHLINGER, *Tulliana simplicitas. Zu Form und Funktion des Zitats in den philosophischen Dialogen Ciceros*, Göttingen 2005.

⁴⁶ Sulle valenze comiche e parodiche di questa citazione tragica rimando a V. BONSAUGUE, *Dinamiche di "pathos tragico" e vis comica nella Pro Sestio di Cicerone*, in *Pan* 21, 2003, pp. 151-163.

avere larghissima competenza in materia, o dal suo sostenitore Lentulo, organizzatore dei *ludi* – come materiale preparatorio per l'organizzata e ben pianificata recitazione propagandistica per i *ludi* del 57. Commedie e drammi devono essere stati selezionati, i versi allusivi marcati e interpolati, le strategie di una recitazione evocatrice pianificate.

In un secondo tempo, per la preparazione di questa sezione della *Pro Sestio*, Cicerone avrà messo in ordine il florilegio di citazioni come base per questa sezione *de ludis* della *Pro Sestio*: credo infatti si possa verosimilmente pensare che la scaletta (il *commentarius*⁴⁷) di questa sezione corrispondesse ad un vero e proprio elenco di citazioni, e cioè i passi che si erano segnalati come più allusivamente significativi durante gli spettacoli del 57, che meglio si potevano prestare alla rievocazione che Cicerone ne fece nella *Pro Sestio*, con l'aggiunta prima e dopo di altre citazioni preparatorie e conclusive.

I paragrafi della sezione propriamente *de ludis* della *Pro Sestio* vanno infatti dal 115 al 126 circa; ma già qualche paragrafo prima, inserito in modo più tradizionale all'interno dell'orazione, troviamo un significativo *cluster* di citazioni provenienti tutte dall'*Atrous* di Accio:

Est labor, non nego; pericula magna, fateor;
*“multae insidiae sunt bonis”*⁴⁸
verissime dictum est; sed te
“id quod multi invideant multique expetant inscitiast”,
inquit,
*“postulare, nisi laborem summa cum cura efferas”*⁴⁹.
Nollem idem alio loco dixisset, quod exciperent improbi cives,
*“oderint, dum metuant”*⁵⁰;
*praeclara enim illa praecepta dederat iuventuti*⁵¹.

È faticoso, non lo nego; il rischio è grande, lo ammetto; “molte insidie attendono i buoni” ha detto il poeta con piena ragione, ma disse anche: “ciò che molti invidiano e molti desiderano è cosa stolta” che tu voglia “desiderarlo, se non affronti la fatica con tutte le tue forze”. Avrei preferito che il medesimo poeta avesse evitato di dire in un altro passo qualche cittadini malvagi potrebbero far proprio: “mi odino purché mi temano”, dato che aveva dato quegli ottimi precetti di prima ai giovani.

Questo insieme di citazioni dal medesimo dramma (citate le prime due in quanto *gnomai* positive per l'educazione dei giovani che aspirano a divenire classe dirigente; come *gnome* negativa l'ultima) risulta significativo per più ragioni: in primo luogo, perché la compattezza di questo nucleo di *sententiae* teatrali annuncia – come dicevo in forma più tradizionale – la prossima sezione *de ludis* all'interno dell'orazione; in secondo luogo, perché la scelta proprio di un dramma di Accio prelude anch'essa al ruolo che un altro dramma acciano, l'*Eurysaces*, ha avuto nei *ludi* del 57 che verranno fra poco rievocati.

⁴⁷ Sui *commentarii*, ossia le ‘scalette’ delle orazioni, vedi almeno Quint. *inst.* 10, 7, 30-33.

⁴⁸ Acc. *trag.* 214 R²⁻³.

⁴⁹ Acc. *trag.* 215-216 R²⁻³ (si noti che Cicerone cita questi versi e il precedente anche in *Planc.* 59).

⁵⁰ Acc. *trag.* 203-204 R²⁻³.

⁵¹ Cic. *Sest.* 102.

Cicerone mise quindi insieme la vera e propria sezione *de ludis* facendo seguire alla citazione dalla togata *Simulans* quelle dall'*Eurysaces*, aggiungendovi un verso dal *Brutus* acciano relativo a Servio Tullio, legando le reazioni anticlodiane del pubblico della *togata* alle manifestazioni filociceroniane degli spettatori della tragedia, notando i versi interpolati, e aggiungendo infine – quasi per inscrivere anche gli spettacoli gladiatori nel mosaico di citazioni che finiva per essere per lui il brogliaccio di questa sezione dell'orazione – anche la citazione parodica dall'*Iliada* non come resoconto degli spettacoli ma come ironico commento al problematico rapporto con il popolo del *popularis* Appio Claudio Pulcro.

Abbiamo così il caso singolare di un'ampia sezione di un'orazione ciceroniana che nasce per così dire intorno a un florilegio di citazioni: utilizzandole certo anche come strumento di *varietas* stilistica⁵² e come una pausa dilettevole nella tensione ideologica della *Pro Sestio*, ma al tempo stesso ripercorrendo e ricreando, dei versi antologizzati, l'immane effetto propagandistico. Bisogna credere che questa sezione tanto spettacolare dell'orazione *Pro Sestio* non solo riscuotesse un successo particolare presso il pubblico, ma che stimolasse Cicerone stesso (accanto alle riflessioni teoriche condotte nel *De oratore*) a sfruttare ancora, non appena possibile, i rapporti fra teatro e oratoria, fra le citazioni o le massime teatrali e il contesto oratorio, processuale e performativo di cui potevano fornire un perno estremamente efficace. E in effetti nelle orazioni del 56 e del 55 si assiste – come è stato notato – a un addensarsi tutto particolare di memorie teatrali.

4.3. Ma passiamo ora alla *Pro Caelio*. Sul teatro nella *Pro Caelio* di Cicerone si è già scritto troppo perché sia necessario analizzare ancora tutti gli aspetti di questa che a buon diritto è considerata di gran lunga la più teatrale fra le orazioni ciceroniane⁵³. Vorrei quindi soffermarmi qui soltanto su alcuni elementi di somiglianza e di differenza, nell'impiego di citazioni teatrali, che emergono dal confronto con la *Pro Sestio*.

Intanto, mentre nella *Pro Sestio* il rapporto con il teatro e l'inserzione di citazioni dalla tragedia e dalla commedia sono confinati solo all'interno di una sezione delimitata dell'orazione – di cui come abbiamo visto Cicerone sottolinea il carattere ben chiuso, così come la differenza di registro stilistico rispetto al resto del discorso – nella *Pro Caelio* il teatro è assolutamente pervasivo. Anzi, allusioni teatrali avevano caratterizzato tutto il processo: in particolare allusioni al mito di Giasone, con la trasformazione di Celio da parte di Atratino in un *pulchellus Iason*⁵⁴, poi di rimando con la metamorfosi di Atratino da parte di Celio in un *Pelia cincinnatus*⁵⁵, con la citazione da parte di Crasso della *Medea exul* di Ennio, e in aggiunta le allusioni questa volta a un mito differente, quello di Clitennestra assassina del marito⁵⁶.

⁵² Sulla dottrina retorica relativa all'impiego di citazioni poetiche nella preparazione di un oratore antico cfr. H. NORTH, *The Use of Poetry in the Training of Ancient Orator*, in *Traditio* 8, 1952, pp. 1-34.

⁵³ Vedi almeno A. ARCELLASCHI, *Le Pro Caelio et le théâtre*, in *REL* 75, 1997, pp. 78-91; V.A. FYNTIKOGLU, *Caecus, Clodia, Metellus: theatre and politics in pro Caelio*, in C. DEROUX (éd.), *Studies in Latin literature and Roman history*, 11, Bruxelles 2003, pp. 186-198.

⁵⁴ Cfr. Fortunat. *ars rhet.* 3, 7; 148, 9 Calboli Montefusco (= RhLM p. 124, 24 Halm = frg. 7 ORF⁴).

⁵⁵ Cfr. Quint. *inst.* 1, 5, 61 (= frg. 37 ORF⁴); sulla possibilità che oggetto dell'epiteto fosse invece Erennio Balbo cfr. A. CAVARZERE, *Marco Celio Rufo, Lettere (Cic. fam. l. VIII)*, testo, ap. crit., intr. trad. e comm di A. C., Brescia 1983, p. 489; ID., *Cicerone, In difesa di Marco Celio*, Venezia 1987, p. 23.

⁵⁶ Sulla teatralità dell'intero processo contro Celio cfr. K.A. GEFFCKEN, *Comedy in the Pro Caelio, with an Appendix on the In Clodium et Curionem*, Leiden 1973 (Mnemosyne Suppl., 30), pp. 15-16, n. 1, e G. MORETTI, *Lo spettacolo della Pro Caelio: oggetti di scena, teatro e personaggi allegorici nel processo contro Marco Celio*, in G. PETRONE, A. CASAMENTO (a cura di), *Lo spettacolo della giustizia: le orazioni di Cicerone*, Palermo 2006, pp. 139-164.

La centralità delle citazioni teatrali è tale, nell'orazione ciceroniana, da giustificare l'ipotesi che, lungi dallo svolgervi una funzione solo ornamentale o comunque accessoria, esse non si limitino a rappresentare soltanto uno dei mezzi certamente più efficaci per manipolare, a favore di Celio e a danno di Clodia, archetipi ben sedimentati nella memoria culturale del pubblico. Queste citazioni sembrano essere state, più ancora, un nucleo originario nella preparazione dell'orazione da parte di Cicerone, che sembra avervi quasi costruito intorno, in fase di *inventio*, le sue principali strategie argomentative.

Attraverso la tecnica di inserimento di citazioni 'secondarie' che hanno la principale funzione di preparare il passaggio ad una citazione successiva e più pregnante nel medesimo testo, l'iniziale richiamo ciceroniano alla citazione da parte di Crasso dell'inizio dell'enniana *Medea exul*⁵⁷ è evidentemente solo propedeutico (nel suo richiamo all'impresa di Argo per mezzo di un passo celebre nelle scuole di retorica come esempio di eccessiva «regressione causale»⁵⁸) alla più sostanziosa evocazione della protagonista Medea⁵⁹ nei versi citati immediatamente dopo da Cicerone, con l'immediata identificazione di Clodia come Medea, *causa malorum omnium*.

Quo loco possum dicere id, quod vir clarissimus, M. Crassus, cum de adventu regis Ptolemaei quereretur, paulo ante dixit:

«*Utinam ne in nemore Pelio...*»

Ac longius quidem mihi contexere hoc carmen liceret:

«*Nam numquam era errans*»

hanc molestiam nobis exhiberet

«*Medea animo aegra, amore saevo saucia*».

*Sic enim, indices, reperietis, quod, cum ad id loci venero, ostendam, banc Palatinam Medeam migrationemque hanc adolescenti causam sive malorum omnium sive potius sermonum fuisse*⁶⁰.

A questo punto io potrei ripetere quel che poco fa disse il mio illustre collega Marco Crasso, quando si lamentava della venuta a Roma del re Tolomeo: "Se mai non fosse nella selva del Pelio...!"; ma vorrei che mi fosse consentito aggiungere ancora alcuni versi: "Mai infatti l'errante signora" ci causerebbe questi guai, "Medea piagata nell'animo, ferita da amore crudele". Perché vedrete, o giudici, quando arriverò a quel punto, che che questa Medea Palatina e questo mutamento d'alloggio fu per questo giovane la causa di tutti i mali, o meglio di tutte le malevole chiacchiere.

⁵⁷ Cic. *Cael.* 18: Crasso probabilmente aveva citato il passo della tragedia enniana per mostrare quanto disastrosa fosse stata l'ambasceria inviata a Roma dagli abitanti di Alessandria, e che aveva a capo Dione; Cicerone riadatta il passo in modo completamente differente, alludendo al trasloco di Celio e incentrando il fuoco dell'attenzione del pubblico sui parallelismi Clodia-Medea: cfr. R.G. AUSTIN, *Pro M. Caelio oratio*, Oxford 1952 (1960³), pp. 68-69.

⁵⁸ Un'altra possibilità è infatti che Crasso avesse usato la citazione per mostrare quanto remote fossero le basi dell'accusa *de legatis* nella causa di Celio, impiegando così un passo che era diventato standard nelle scuole di retorica per indicare un *argumentum longius repetitum*, attraverso il quale *pervenire quolibet retro causas legentibus licet* (Quint. *inst.* 5, 10, 84; cfr. anche Cic. *de inv.* 1, 91): vedi E. NARDUCCI, *Cicerone, Crasso e un verso di Ennio. Nota a Pro Caelio 18*, in *Maia* 33, 1981, pp. 145-146.

⁵⁹ Cfr. B. MØLLER JENSEN, *Medea, Clytemnestra and Helena: allusions to mythological femmes fatales in Cicero's Pro Caelio*, in *Eranos*, 101, 2003, pp. 64-72.

⁶⁰ Cic. *Cael.* 18.

Questa identificazione è alla base di gran parte delle strategie successive di Cicerone, e influenza anche una parte nodale in ogni orazione come la *divisio* dei *crimina* della *Pro Caelio* in *crimina auri* e *crimina veneni*: al di là di qualsiasi parallelismo tracciabile sul piano razionale fra il mito di Medea e le vicende di Celio, l'accoppiata *aurum/venenum* rimanda infatti istintivamente a Medea, al vello d'oro e ai *pharmaca* della maga⁶¹.

Cicerone gioca proprio su questa sovrapposizione istintiva ed evocatrice del personaggio tragico su quello reale: e si sforzerà nel corso dell'orazione di dare sostanza se non concreta almeno verosimile a quelle che all'inizio dell'orazione si presentano solo come suggestioni potentissime sì ma indefinite:

*Sunt autem duo crimina, auri et veneni; in quibus una atque eadem persona versatur. Aurum sumptum a Clodia, venenum quaesitum, quod Clodiae daretur, ut dicitur*⁶².

Due sono dunque i capi d'accusa: l'oro e il veleno. Per l'uno e per l'altro si tratta della stessa persona: l'oro è stato preso a prestito da Clodia, e il veleno è stato procurato perché venisse somministrato a Clodia, a quanto si dice.

4.4. Un altro elemento celebre della struttura argomentativa della *Pro Caelio* è l'inserzione delle due prosopopee di Appio Claudio il Cieco e di Clodio che si rivolgono a Clodia, discendente del primo e sorella del secondo, come rappresentanti rispettivamente dell'educazione antica e moderna. L'idolopea di Appio Claudio, pur avendo molti aspetti teatrali, non appare costruita per mezzo di citazioni teatrali (ma vedremo più avanti come essa sia stata suggerita dal teatro in modo inaspettato). Con un verso di un autore comico sconosciuto inizia invece l'etopea di Clodio: dove va notato, dal punto di vista della tecnica della citazione, che se le due prime interrogative, come ritiene la maggioranza degli studiosi, non appartengono ancora alla citazione, i *quid* + seconda persona del presente indicativo con cui esse iniziano (e con cui inizierà anche la terza interrogativa, che è la citazione) sono stati inseriti da Cicerone per rendere indistinguibile – con una tecnica quasi interpolatoria – il punto esatto di inserzione dell'*excerptum* teatrale, dando così l'impressione all'ascoltatore di una coincidenza fra testo teatrale e vicenda processuale maggiore di quanto non fosse nella realtà:

*Eum putato tecum loqui: «Quid tumultuaris, soror? Quid insanis? Quid clamorem excorsa verbis parvam rem magnam facis?»*⁶³.

Immagina che egli parli con te: “Perché, sorella, smanii in tal modo? Perché deliri?”

“Perché, levando un gran clamore, fai di una piccolezza una gran cosa?”.

⁶¹ Su maghe, adultere e avvelenamentrici nelle orazioni di Cicerone e come *topos* storiografico cfr. F. SANTORO L'HOIR, *The Adulteress-Poisoner in Cicero and Tacitus: A Presumption of Guilt*, in S.K. DICKINSON, J.P. HALLETT (edd.), *Rome and Her Monuments: Essays on the City and Literature of Rome in Honor of Katherine A. Geffken*, Wauconda, Ill. 2000, pp. 465-507; sull'equivalenza Clodia-Medea cfr. D. DIMITRIJEVIĆ, *Kako je Klodija postala Medeja? Cic. Cael. 18*, in *Lucida Intervalla* 29, 2004, pp. 20-32.

⁶² Cic. *Cael.* 30.

⁶³ Cic. *Cael.* 36.

Alle due prosopopee che si rivolgono a Clodia corrispondono, poco dopo, quella del rigido *pater Caecilianus*⁶⁴ e quella brevissima del *lenis et clemens pater*⁶⁵ di stampo terenziano indirizzate questa volta a Celio. Il passo ha dato origine, come è stato detto bene, da parte degli studiosi di Cicerone e di Cecilio Stazio, a una vera e propria «caccia alla parola cecilianiana» che, a parte l'identificazione sicura dei tre frammenti costituiti dai versi cecilianiani 230-233, vede alla fine del paragrafo un passo certamente materiato di spezzoni comici, ma che, come ha scritto in modo convincente Salvatore Monda⁶⁶, è il frutto di un'operazione in cui Cicerone utilizzò «quei versi di Cecilio che più si adattavano al contesto della causa per Celio, parafrasando, modificando o, meglio, rifacendo in prosa quanto non poteva perfettamente riferirsi alla situazione di Clodia»⁶⁷. In questo senso anche qui, come abbiamo già notato per i *quid* del paragrafo 36, l'anafora di *cur* e l'omeoptoto *contulisti ... refugisti ... nosti* rappresentano ulteriori esempi dell'abilità di Cicerone nel costruire un ponte fra le sue parole e la citazione successiva⁶⁸ (in questo caso, il primo dei versi «nascosti» di Cecilio, il settenario trocaico “*cur alienam ullah mulierem nosti? Dide ac dissice*”⁶⁹):

Redeo nunc ad te, Caeli, vicissim ac mihi auctoritatem patriam severitatemque suscipio. Sed dubito, quem patrem potissimum sumam, Caecilianumne aliquem vehementem atque durum: «Nunc enim demum mi animus ardet, nunc meum cor cumulatur ira»

aut illum:

«O infelix, o scelest!»

Ferrei sunt isti patres:

«Egone quid dicam, quid velim? quae tu omnia

tuis foedis factis facis ut nequiquam velim»,

vix ferendi. Diceret talis pater: «Cur te in istam vicinitatem meretriciam contulisti? Cur inlecebris cognitis non refugisti? Cur alienam ullah mulierem nosti? Dide ac dissice; per me licebit. Si egebis, tibi dolebit. Mihi sat est qui aetatis quod reliquom est oblectem meae»⁷⁰.

Ora a tua volta ritorno a te, Celio, e assumo l'autorità e la severità di un padre. Ma non so che padre diventare: uno di quelli di tipo Ceciliano, violento e duro? “Ora l'animo mi arde fino in fondo, ora il mio cuore è gonfio d'ira!”. O quell'altro: “Sciagurato e scellerato che sei!”. Sono duri come il ferro, questi padri: “Cosa dovrei dire? Cosa volere? Con la tua condotta svergognata tu vanifichi ogni cosa io voglia”. Isopportabili! Un padre del genere direbbe: Perché hai traslocato nei paraggi di quella donnaccia? Perché, resoti conto delle sue lusinghe, non sei scappato via? Perché questa relazione con una donna non tua? Spendì e spandì pure: per me, padronissimo. Se poi sarai in miseria, prenditela con te stesso. Io ho la sufficienza di che spassarmela per quanto mi resta da vivere.

⁶⁴ Cic. *Cael.* 37.

⁶⁵ *Ibid.* La struttura a coppie del quartetto è implicitamente rilevata da Quint. *inst.* 11, 1, 39 *utimur enim fictione personarum et velut ore alieno loquimur, dandique sunt iis quibus voces accommodamus sui mores. Aliter enim P. Clodius, aliter Appius Caecus, aliter Caecilianus ille, aliter Trentianus pater fingitur*: cfr. M. DE NONNO, *Due casi di allusività ciceroniana*, in *Incontri triestini di filologia classica* 6, 2006-2007, p. 304, n. 13.

⁶⁶ Cfr. S. MONDA, *Le citazioni di Cecilio Stazio nella Pro Caelio di Cicerone*, in *GIF* 50, 1998, pp. 23-39.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 35.

⁶⁸ Cfr. *ibid.*, p. 34.

⁶⁹ Per un equivalente greco – mi pare fino ad ora passato inosservato agli studiosi – di questo sintagma allitterante si veda Men. *Mis.* 818 δίδου, μεταδίδου.

⁷⁰ Cic. *Cael.* 37.

4.5. Altrettanto importante per la struttura argomentativa della *Pro Caelio* è il ruolo svolto dal modello degli *Adelphoe* terenziani. Certamente l'unica citazione dalla commedia, al paragrafo 38, è assai breve, e scelta appositamente fra le affermazioni più scandalosamente condiscendenti di Micione:

*Leni vero et clementi patre, cuius modi ille est:
"Fores ecfregit, restituentur; discidit
vestem, resarcietur"⁷¹,
fili causa est expeditissima⁷².*

Di fronte invece a un padre indulgente e accomodante, come quest'altro:
"Ha sfondato la porta? Si aggiusterà! Ha strappato la veste? Si riparerà!"
La causa del figlio è bell'e vinta.

Cicerone sembra avere operato questa scelta, tuttavia, in modo che l'eccesso di severità del padre ceciliano e l'eccesso di arrendevolezza di quello terenziano, caratterizzati da una connotazione comica, lasciassero il posto a una via mediana da lui stesso percorribile nelle vesti di *magister* fermo ma comprensivo⁷³. Anche se Cicerone sembra dunque relegare il *patruus* fin troppo comprensivo degli *Adelphoe* nell'ambito delle esagerazioni comiche, in realtà il modello di educazione improntato a una *humanitas* tollerante dei momentanei eccessi della gioventù che viene adottando è assai simile a quello proposto negli *Adelphoe*, tanto che il nostro oratore introduce subito dopo un interlocutore immaginario che gli rimprovera le sue scelte educative con argomentazioni assai simili a quelle impiegate dal terenziano Demea nei confronti del fratello Micione:

Dicit aliquis: "Haec est igitur tua disciplina? sic tu instituisti adulescentes? ob hanc causam tibi hunc puerum parens commendavit et tradidit, ut in amore atque in voluptatibus adulescentiam suam collocaret, et ut hanc tu vitam atque haec studia defenderes?"⁷⁴.

Qualcuno dirà: "È questo dunque che tu insegni? È così che educi i giovani? È per questo che il padre ti ha raccomandato e ti ha affidato il figlio, affinché trascorresse la sua giovinezza nell'amore e nei piaceri, e affinché tu difendessi questo stile di vita e queste inclinazioni?"

È allora interessante notare come proprio i versi degli *Adelphoe* che maggiormente rassomigliano a questo passo della *Pro Caelio* non solo fossero ben noti a Cicerone, ma fossero stati da lui citati per esteso nel giovanile *De inventione*, e in un contesto retoricamente assai significativo.

Al paragrafo 27 del primo libro del *De inventione*, infatti, Cicerone veniva a parlare della *narratio*, dividendola in tre tipologie principali: la narrazione dei fatti che sono oggetto della causa; la narrazione che inserisce delle digressioni contenenti elementi *aut criminationis aut similitudinis aut delectationis* non estranei alla causa stessa, e infine un terzo

⁷¹ Ter. *Adelph.* 120-121.

⁷² Cic. *Cael.* 38. Sulla contrapposizione fra Demea e Micione cfr. Cic. *Cato* 65 *quanta in altero duritas, in altero comitas!*

⁷³ Cfr. G. MORETTI, *Marco Celio al Bivio. Prosopopea, pedagogia e modello allegorico nella Pro Caelio ciceroniana (con una nota allegorica su Jam. 5, 12)*, in *Maia* n.s. 59, 2007, pp. 289-308 (vedi in particolare p. 306).

⁷⁴ Cic. *Cael.* 39.

genere di narrazione che non appartiene alle cause processuali, ma che si pronunzia o si scrive per diletto praticando così un esercizio retorico non privo di utilità. Quest'ultima tipologia si suddivide poi in due parti, di cui una si riferisce ai fatti, l'altra alle persone. Quella che consiste nella esposizione di fatti si suddivide a sua volta in tre parti: *fabula* (illustrata da Cicerone con una citazione dal *Medus* di Pacuvio); *historia* (illustrata con un riferimento al personaggio storico di Appio Claudio Caudice); *argumentum* (illustrato con un passo dell'*Andria* di Terenzio).

La narrazione invece che riguarda le persone, e che dev'essere costruita in modo da far scorgere, insieme ai fatti, sia le parole che lo stato d'animo dei personaggi, è illustrata con la citazione più ampia fra quelle sopra ricordate. Si tratta proprio del passo degli *Adelphoe* in cui – in una forma molto simile al par. 39 della *Pro Caelio* citato sopra – Micione ricorda i rimproveri che Demea gli muove per la sua eccessiva condiscendenza nei confronti del nipote:

*Venit ad me saepe clam[it]ans: Quid agis, Micio?
Cur perdis adolescentem nobis? Cur amat?
Cur potat? Cur tu his rebus sumptum suggeris,
vestitu nimio indulges? Nimum ineptus es.
Nimum ipsest durus praeter aequomque et bonum*⁷⁵.

Spesso viene da me urlando: “Che fai, Micione?
Perché mi rovini quel ragazzo? Perché si dà all'amore?
Perché beve? Perché gli passi i soldi per queste cose,
e lo asseondi tanto nel vestire? Sei proprio uno sciocco!”
Ma è lui che è troppo severo, oltre il giusto e il conveniente.

All'anafora di *cur* negli *Adelphoe* corrisponderà nella *Pro Caelio* il susseguirsi di interrogative e il ripetersi anaforico dei dimostrativi: *Haec est...? sic...? ob banc causam..., et ut banc... atque haec...?* Ma la somiglianza fra i due passi sta soprattutto nel fatto che anche in questo caso un interlocutore (*aliquis*) accusa (ingiustamente) Cicerone – proprio come Demea faceva con Micione negli *Adelphoe* – di eccessivo lassismo nei confronti del giovane affidato dal padre alle sue cure. Il contesto evocato da Cicerone nel *De inventione* è quello delle esercitazioni retoriche, in cui temi e personaggi degli esercizi scolastici potevano opportunamente venire offerti da modelli teatrali, fornendo la necessaria *delectatio*:

*Hoc in genere narrationis multa debet inesse festivitas, confecta ex rerum varietate, animorum dissimilitudine, gravitate, lenitate, spe, metu, suspitione, desiderio, dissimulatione, errore, misericordia, fortunae commutatione, insperato incommodo, subita laetitia, incundo exitu rerum*⁷⁶.

In questo genere di narrazione deve esserci molto brio, che nasce dalla varietà degli argomenti, dal contrasto dei caratteri, dalla severità, dalla dolcezza, dalla speranza, dal timore, dal sospetto, dal desiderio, dalla dissimulazione, dall'errore, dalla misericordia, dal mutamento della fortuna, da inconvenienti imprevisi, da gioia insperata, dall'esito felice dei fatti.

⁷⁵ Ter. *Adelph.* 60 ss.

⁷⁶ Cic. *inv.* 1, 27.

È una *delectatio* simile a questa quella che Cicerone ricerca nella *Pro Caelio*, dove riutilizza e rielabora a suo modo il passo terenziano che aveva un tempo indicato come oggetto di esercitazione. Anzi, questo rapporto che emerge fra l'orazione nel processo per Celio e la più libera composizione scolastica e letteraria delineata nel *De inventione* può forse contribuire a spiegare molte delle peculiarità letterarie dell'orazione: dove – per una combinazione singolare e degna di attenzione – ritroviamo citazioni tratte da una *fabula* (la *Medea* di Ennio in luogo del *Medus* pacuviano del *De inventione*); personaggi tratti dall'*historia* (con l'introduzione di un altro Appio Claudio – il Cieco – rispetto al Caudice del *De inventione*); e troviamo infine anche la tipologia dell'*argumentum* (con le citazioni da Cecilio Stazio e – anche qui come nel *De inventione* – da Terenzio⁷⁷).

Adattando liberamente all'oratoria processuale mezzi che in gioventù aveva considerato più propri delle esercitazioni retoriche, Cicerone ricalca così il proprio ruolo nella vicenda di Celio sul modello fornito dal personaggio di *patruus* tollerante e amorevole di Micione negli *Adelphoe*, riattualizzando nel contesto del processo (e in generale nel proprio rapporto politico con la gioventù romana) la proposta educativa della commedia. L'ultima delle citazioni teatrali esplicite della *Pro Caelio*, dunque, quella esplicitamente terenziana del paragrafo 38 (cui si aggiunge la ripresa, sottilmente terenziana anch'essa, del par. 39) conferma nuovamente il valore generativo che il *pastiche* teatrale ha nel rapporto con l'*inventio* dell'orazione: ancora una volta, insomma, come abbiamo visto accadere nella sezione *de ludis* della *Pro Sestio*, il mosaico e il *collage* di citazioni tragiche e comiche sembra essere stato il canovaccio su cui la *Pro Caelio* è stata costruita.

5. ORATORIA E AUTOANTOLOGIA

5.1. Abbiamo fino ad ora esaminato diversi tipi di antologia oratoria: in primo luogo le antologie di orazioni o di parti di orazioni, con particolare riguardo ai proemi o alle *prolaliai*, e poi i casi di orazioni, nella tradizione sia greca che latina, che divengono antologie di testi poetici, o che addirittura, come nel caso della sezione *de ludis* della *Pro Sestio* e nella *Pro Caelio*, fanno di una scaletta di citazioni teatrali il fulcro intorno a cui si costruisce l'orazione o una sua parte.

Passiamo adesso a un altro tipo di antologia oratoria: non una semplice raccolta di testi relativamente indipendenti, cioè, ma un testo che si fa contenitore organizzato di altri testi del medesimo autore.

Un caso seminale e per noi di straordinario interesse, perché rappresenta un eccezionale modello di autobiografia e autoantologia nel genere oratorio – a mia notizia, l'unico precedente di questo genere per l'*Apologia* di Apuleio⁷⁸ – è costituito

⁷⁷ Una citazione questa volta tratta dall'*Andria* di Terenzio – come la prima citazione terenziana impiegata nel passo sopra ricordato del *De inventione* – ricorrerà più avanti nell'orazione: *hinc illae lacrumae* (*Cael.* 61).

⁷⁸ Si potrebbe forse citare come parziale precedente anche la *De sumptu suo* di Catone il Censore, frgm. 173 Malcovati; 169 Sblendorio Cugusi, durante la quale Catone fece trarre dai propri archivi una sua orazione precedente di cui fece leggere dei brani al funzionario che svolgeva il compito di *lector* in tribunale: *Iussi caudicem proferri, ubi mea oratio scripta erat de ea re, quod sponsonem feceram cum M. Cornelia*.

dal celebre discorso di Isocrate intitolato *Antidosis*, ovvero *Lo Scambio*. Si tratta di un discorso epidittico che finge di essere un discorso giudiziario, in una causa fittizia, ma che nasce da una causa giudiziaria reale: ed è uno dei testi più complessi e, per così dire, sperimentali del *corpus* isocrateo.

È ben noto il contesto dell'orazione, e la legge che ne è alla base. Uno dei 1200 più ricchi cittadini ateniesi che fosse stato scelto per una liturgia, cioè il costoso finanziamento di un'opera di interesse pubblico, se riteneva di non essere abbastanza ricco per finanziarla poteva rifiutarsi di pagare, ma solo a patto di indicare un altro cittadino ricco, di reddito da lui ritenuto superiore, che pagasse la liturgia al suo posto. Il cittadino segnalato aveva però due possibilità: pagare lui la liturgia oppure rifiutarsi di pagarla sostenendo che chi lo aveva segnalato era in realtà più ricco, e quindi sarebbe stato lui a doversi sobbarcare la liturgia. A questo punto lo Stato gli imponeva di scambiare i propri beni con quelli del cittadino che lo aveva segnalato. Se il segnalato avesse rifiutato lo scambio, avrebbe provato di ritenersi più ricco del segnalatore: dimostrando però così di dovere pagare la liturgia. Il caso poteva comunque finire in tribunale dove un giudice decideva chi avrebbe dovuto pagare la liturgia.

È esattamente quello che sembra sia accaduto nel 356 ad Isocrate, che era stato scelto per una trierarchia, ovvero l'esosa liturgia che consisteva nell'allestire e mantenere una trireme. Isocrate aveva rifiutato dichiarando di non avere un patrimonio sufficiente: la sua giustificazione venne in un primo tempo accettata, ma in seguito fu chiamato in tribunale da colui che era stato scelto al suo posto, un certo Megaclide. A quanto pare Isocrate – come era suo costume – non si difese personalmente in tribunale, affidando invece la propria causa ad un parente, e venne condannato. Nel corso del dibattito giudiziario connesso alla procedura, l'avversario che lo aveva indicato come più idoneo a sostenere la spesa per quel servizio aveva insistito, tra l'altro, sulle ricchezze accumulate da Isocrate grazie alla sua scuola e aveva pubblicamente svalutato i contenuti del suo insegnamento.

L'*Antidosis* nacque come reazione a questo attacco. La risposta, concepita dal maestro più che ottantenne due anni dopo, nel 354, assunse la forma di un discorso giudiziario fittizio, un discorso di difesa che riprendeva il modello dell'*Apologia di So-*

*Tabulae prolatae: maiorum benefacta perlecta: deinde quae ego pro re p. fecissem leguntur. Ubi id utrumque perlectum est, deinde scriptum erat in oratione: 'numquam ego pecuniam neque meam neque sociorum per ambitionem dilargitus sum'. Attat, noli, noli <s>cribere, inquam, istud: nolunt audire. Deinde recitavit: 'numquam <ego> praefectos per sociorum vestrorum oppida imposivi, qui eorum bona liberos diriperent'. Istud quoque dele, nolunt audire; recita porro. 'Numquam ego praedam neque quod de hostibus captum esset neque manubias inter pauculos amicos meos divisi, ut illis eriperem qui cepissent'. Istuc quoque dele: nihil <e>o minus volunt dici; non opus est recitato. 'Numquam ego evocationem datavi, quo amici mei per symbolos pecunias magnas caperent'. Perge istuc quoque uti cum maxime delere. 'Numquam ego argentum pro vino congiario inter apparitores atque amicos meos disdidi, neque eos malo publico divites feci'. Enimvero usque istuc ad lignum dele. Vide sis quo loco re<s> p. siet, uti quod rei p. bene fecissem, unde gratiam capiebam, nunc idem illud memorare non audeo, ne invidiae siet. Ita inductum est male facere inpoene, bene facere non inpoene licere (vedi G. CARLUCCI, *Il caudex tabularum di Catone il Censore* (fr. 173 Malcovati), in *Quaderni di storia* 85, 2017, pp. 205-222). Un carattere più occasionale e meno antologico aveva avuto invece la contesa, a colpi di letture in tribunale, tra Marco Bruto e Licinio Crasso, difensore di Gneo Planco (si noti che in questa occasione Marco Bruto e Crasso adoperarono rispettivamente ben due *lectores* il primo e tre il secondo), rievocata da Cicerone in *de or.* 2, 223-224 e in *Cl.* 140-141 (ai §§ 138 e 142 è ricordato contestualmente un caso di citazione da ignota orazione ciceroniana), e brevemente da Quint. *inst.* 6, 3, 44; cfr. inoltre Cic. *Pl.* 74, dove viene richiesto di leggere in tribunale un brano di una precedente orazione ciceroniana (*post reditum in senatu* 35).*

crate scritta da Platone più di trent'anni prima⁷⁹. In questa finzione – esplicitamente ammessa – Isocrate viene accusato da un immaginario avversario di nome Lisimaco⁸⁰ di corrompere gli studenti, insegnando loro le tecniche con cui prevalere nei processi a scapito della giustizia e della verità⁸¹. Attraverso questo stratagemma letterario, dunque, Isocrate poté realizzare un'articolata apologia della propria *paideia*. Ma nell'*Antidosis* la struttura dell'orazione si dilata fino ad includere nel discorso, oltre all'ampio encomio di un illustre ex-allievo, il generale Timoteo, anche estese autocitazioni⁸²: il risultato è un testo-contenitore in cui vengono incastonandosi molteplici brani da precedenti orazioni isocratee.

In un normale processo la linea di difesa poteva fondarsi su testimonianze e documenti allegati al racconto dei fatti. Con funzione analoga, nello *Scambio*, che di un'orazione giudiziaria simula la struttura, Isocrate inserisce come fossero testimonianze a proprio favore proprio le citazioni delle proprie orazioni, finalizzate a mostrare come in uno specchio la propria figura intellettuale.

Al carattere singolare dell'opera contribuisce anche una prefazione (§§ 1-13) che spiega la genesi del discorso che sta per essere letto e, pur legittimandone fisionomia e struttura, ne riconosce l'assoluta diversità rispetto a discorsi analoghi⁸³:

εἰ μὲν ὁμοῖος ἦν ὁ λόγος ὁ μέλλων ἀναγνωσθήσεσθαι τοῖς ἢ πρὸς τοὺς ἀγῶνας ἢ πρὸς τὰς ἐπιδείξεις γιγνομένοις, οὐδὲν ἂν οἶμαι προδιαλεχθῆναι περὶ αὐτοῦ: νῦν δὲ διὰ τὴν καινότητα καὶ τὴν διαφορὰν ἀναγκαῖόν ἐστι προειπεῖν τὰς αἰτίας, δι' ἃς οὕτως ἀνόμοιον αὐτὸν ὄντα τοῖς ἄλλοις γράφειν προειλόμην: μὴ γὰρ τούτων δηλωθεῖσῶν πολλοῖς ἂν ἴσως ἄτοπος εἶναι δοξείεν⁸⁴.

Se il discorso che sta per esservi letto fosse simile a quelli destinati ai dibattiti giudiziari o all'eloquenza celebrativa, non avrei premesso, credo, nessuna introduzione. Ora invece, per la sua novità e diversità, è necessario esporre prima le cause per cui decisi di scrivere questo discorso, così diverso dagli altri, perché, se non le rendessi manifeste, a molti forse sembrerebbe stravagante.

L'orazione vuole infatti divenire l'immagine vivente del proprio autore, un ricordo di lui più bello ed efficace di una statua di bronzo⁸⁵:

⁷⁹ Cfr. anche F. ROSCALLA, *Strategie letterarie a confronto: Isocrate e Platone*, in *Athenaeum* 86, 1998, pp. 111-132 (si vedano le pp. 131-132 per il nome dell'accusatore fittizio).

⁸⁰ Isocr. *antid.* 14: Lisimaco è personaggio d'invenzione e probabile nome parlante: 'colui che perde in battaglia', in questo caso la battaglia del tribunale.

⁸¹ I capi d'accusa sono presentati ad *antid.* 30.

⁸² Per le autocitazioni isocratee è importante P.M. PINTO, *Per la storia del testo di Isocrate. La testimonianza d'autore*, Bari 2003 (ivi, pp. 149-151, un confronto con le autocitazioni in Apuleio); vedi inoltre O. PECERE, *Roma antica e il testo. Scritture d'autore e composizione letteraria*, Roma-Bari 2010, p. 12.

⁸³ P.M. PINTO, *Sulla prefazione dell'Antidosis di Isocrate*, in P. DAVOLI, N. PELLÉ (a cura di), *Πολυμάθεια. Studi Classici offerti a Mario Capasso*, Lecce 2018, pp. 590 ss.

⁸⁴ Isocr. *antid.* 1.

⁸⁵ Cfr. Hor. *carmin.* 3, 30, 1 *exegi monumentum aere perennius*: sul rapporto di Orazio con Isocrate, attraverso la mediazione di Ennio, vedi P.M. PINTO, *Monumenti d'autore e storie di testi (Isocrate, Ennio, Orazio)*, in *Philologus* 154, 2010, pp. 25-39.

ἡσθημένος δ' ὥσπερ εἶπον πλείους ὄντας ὧν φόβην τοὺς οὐκ ὀρθῶς περὶ μου γιγνώσκοντας, ἐνεθυμούμην πῶς ἂν δηλώσαιμι καὶ τούτοις καὶ τοῖς ἐπιγιγνομένοις καὶ τὸν τρόπον ὃν ἔχω καὶ τὸν βίον ὃν ζῶ καὶ τὴν παιδείαν περὶ ἣν διατρίβω, καὶ μὴ περιίδοιμι περὶ τῶν τοιούτων ἄκριτον ἑμαυτὸν ὄντα, μηδ' ἐπὶ τοῖς βλασφημεῖν εἰθισμένοις ὥσπερ νῦν γενόμενον. σκοπούμενος οὖν εὕρισκον οὐδαμῶς ἂν ἄλλως τοῦτο διαπραξόμενος, πλὴν εἰ γραφεῖη λόγος ὥσπερ εἰκὼν τῆς ἐμῆς διανοίας καὶ τῶν ἄλλων τῶν ἐμοὶ βεβιωμένων: διὰ τούτου γὰρ ἤλπισον καὶ τὰ περὶ ἐμὲ μάλιστα γνωσθήσεσθαι, καὶ τὸν αὐτὸν τοῦτον μνημεῖόν μου καταλειφθήσεσθαι πολὺ κάλλιον τῶν χαλκῶν ἀναθημάτων⁸⁶.

Ma essendomi accorto, come ho detto, che erano più di quanti credevo quelli che non avevano una esatta opinione sul mio conto, ponevo mente a come potessi mostrare a costoro e a quelli che verranno il carattere che ho, la vita che vivo e i principi educativi cui mi dedico, e a non permettere di essere giudicato sotto tale riguardo, né di essere in balia, come ora, di chi è solito divulgare calunnie. Ponderando, dunque, trovavo che mai avrei potuto ottenere ciò in altro modo, se non scrivendo un discorso che fosse l'immagine del mio pensiero e della mia vita; per suo mezzo infatti speravo che sarebbe stato esattamente conosciuto ciò che mi riguarda, e questo stesso discorso sarebbe rimasto come ricordo di me, molto più bello dei bronzi consacrati.

Isocrate è conscio del carattere innovativo del suo discorso, che attingendo alla sua oratoria epidittica si distanzia spesso da quanto è abituale udire in un tribunale:

ἔστι γὰρ τῶν γεγραμμένων ἔνια μὲν ἐν δικαστηρίῳ πρόποντα ῥηθῆναι, τὰ δὲ πρὸς μὲν τοὺς τοιούτους ἀγῶνας οὐχ ἀρμόττοντα, περὶ δὲ φιλοσοφίας πεπαρησιασμένα καὶ δεδηλωκότα τὴν δύναμιν αὐτῆς⁸⁷.

Infatti alcune delle cose che ho scritto sono adatte ad essere pronunciate in tribunale, altre invece non si adattano a simili dibattiti, in quanto trattano con libertà della filosofia e dichiarano il suo potere.

Questa dichiarazione di Isocrate di aver introdotto la lode della filosofia in un tribunale non a caso verrà echeggiata da Apuleio nel *De Magia*:

*Et ideo necessarium arbitror pro integritate pudoris mei, priusquam ad rem aggrediar, male dicta omnia refutare. Sustineo enim non modo meam, verum etiam philosophiae defensionem, cuius magnitudo vel minimam reprehensionem pro maximo crimine aspernatur*⁸⁸.

E proprio per questo, perché è integro il mio onore, ritengo necessario confutare tutte le calunnie prima di affrontare la causa vera e propria. **Perché io sostengo la difesa non solo di me stesso, ma anche della Filosofia**, la cui grandezza non tollera neppure il minimo rimprovero, che respinge come fosse una gravissima imputazione.

⁸⁶ Isocr. *antid.* 6-7.

⁸⁷ Isocr. *antid.* 10.

⁸⁸ Apul. *apol.* 3, 4-5.

5.2. Ma dal nostro punto di vista la sezione più interessante della prefazione anteposta da Isocrate alla fittizia orazione di autodifesa dell'*Antidosis* è la sua dichiarazione di metodo antologico:

ἔστι δέ τι καὶ τοιοῦτον ὃ τῶν νεωτέρων τοῖς ἐπὶ τὰ μαθήματα καὶ τὴν παιδείαν ὀρμῶσιν ἀκούσασιν ἂν συνενέγκοι, **πολλὰ δὲ καὶ τῶν ὑπ' ἐμοῦ πάλαι γεγραμμένων ἐγκαταμεμιγμένα τοῖς νῦν λεγομένοις οὐκ ἀλόγως οὐδ' ἀκαίρως, ἀλλὰ προσηκόντως τοῖς ὑποκειμένοις.** τοσοῦτον οὖν μῆκος λόγου συνιδεῖν, καὶ **τοσαύτας ιδέας καὶ τοσοῦτον ἀλλήλων ἀφεστώσας συναρμόσαι καὶ συναγαγεῖν, καὶ τὰς ἐπιφερομένας οικειῶσαι ταῖς προειρημέναις, καὶ πάσας ποιῆσαι σφίσιν αὐταῖς ὁμολογουμένας,** οὐ πάνυ μικρὸν ἦν ἔργον⁸⁹.

c'è anche qualche passo che potrebbe giovare, se l'ascoltano, a quei giovani che aspirano all'istruzione e alla cultura, e **molti brani di opere scritte un tempo da me, inseriti nel presente discorso non certo senza ragione, né fuor di posto, ma in maniera confacente al soggetto.** Abbracciare in una stessa visuale un discorso tanto lungo, **mettere assieme e collegare tanti argomenti, e così diversi gli uni dagli altri, accordare ai già svolti quelli che seguono, armonizzarli tutti fra loro,** non era certo fatica lieve.

La peculiarità dell'*Antidosis* sta allora proprio nel suo raccogliere e mettere insieme non solo argomenti, ma anche testi diversi, armonizzandoli in un complesso unico. L'opera giunge quindi a configurarsi come un ibrido, come viene detto poco più oltre (§ 12) con l'espressione *μικτὸς λόγος*, concetto forse ideato proprio da Isocrate⁹⁰.

L'autodifesa fittizia è quindi il pretesto per un discorso autobiografico in cui – secondo il modello che, come vedremo più avanti, risale a un aneddoto su Sofocle – dell'intellettuale che si difende in tribunale attraverso i propri scritti, Isocrate cita a testimonianza della sua condotta di vita e delle sue azioni molteplici brani dei propri discorsi:

αὐτοὺς γὰρ ὑμῖν δεῖξω τοὺς εἰρημένους ὑπ' ἐμοῦ καὶ γεγραμμένους, ὥστ' οὐ δοξάσαντες ἀλλὰ σαφῶς εἰδότες ὅποιοί τινές εἰσι τὴν ψῆφον οἴσετε περὶ αὐτῶν. **ἅπαντας μὲν οὖν διὰ τέλους εἰπεῖν οὐκ ἂν δυνάμην: ὁ γὰρ χρόνος ὁ δεδομένος ἡμῖν ὀλίγος ἐστίν:** ὥσπερ δὲ τῶν καρπῶν, ἐξενεγκεῖν ἐκάστου δείγμα πειράσομαι. **μικρὸν γὰρ μέρος ἀκούσαντες ῥαδίως τό τ' ἐμὸν ἦθος γνωριεῖτε καὶ τῶν λόγων τὴν δύναμιν ἀπάντων μαθήσεσθε**⁹¹.

Mostrerò infatti a voi quelle stesse orazioni che sono state da me pronunciate e scritte; cosicché, non in base a supposizioni, ma chiaramente sapendo quali esse sono, le giudicherete. **Leggerle tutte completamente non potrei, poiché il tempo concessoci è poco.** Ma come si fa con la frutta, **cercherò di darvi un assaggio di ciascuna di esse. Infatti, ascoltata una piccola parte, facilmente conoscerete il mio carattere e intenderete la forza di tutti i miei discorsi.**

⁸⁹ Isocr. *antid.* 10-11.

⁹⁰ Si vedano sul *μικτὸς λόγος* le considerazioni di R. NICOLAI, *Studi su Isocrate. La comunicazione letteraria nel IV sec. a. C. e i nuovi generi della prosa*, Roma 2004, pp. 56-58.

⁹¹ Isocr. *antid.* 54.

L'*Antidosis*, quindi, già di per sé modellata come una sorta di autobiografia spirituale, viene in tal modo amplificata fino a trasformarsi nel testo più esteso di Isocrate.

L'oratore crea una tipica messa in scena giudiziaria⁹², rappresentando, in conformità alla pratica usuale, un funzionario di tribunale cui viene in primo luogo richiesto di leggere il testo dell'accusa:

Ἵνα δὲ μὴ λίαν ἐνοχλῶ πολλὰ πρὸ τοῦ πράγματος λέγων, ἀφέμενος τούτων, περὶ ὧν οἴσετε τὴν ψῆφον, ἤδη πειράσομαι διδάσκειν ὑμᾶς. Καὶ μοι τὴν γραφὴν ἀνάγνωθι⁹³.

Γραφή.

Ma affinché io non approfitti della vostra pazienza parlando con indebita ampiezza prima di arrivare al soggetto principale, lascerò da parte questa discussione e cercherò di informarvi immediatamente intorno alla questione su cui dovete esprimere il vostro voto.

Per favore, leggimi l'accusa!

Testo dell'accusa.

In seguito, il medesimo funzionario d'invenzione viene più volte invitato a leggere molteplici brani di diverse orazioni isocratee, in primo luogo dal *Panegirico*:

Ἵμῃν μὲν οὖν αὐτὸς δυνήσεσθαι διελθεῖν περὶ αὐτῶν· νῦν δέ με τὸ γῆρας ἐμποδίζει καὶ ποιεῖ προαπαγορεύειν. Ἵν' οὖν μὴ παντάπασιν ἐκλυθῶ πολλῶν ἔτι μοι λεκτέων ὄντων, ἀρξάμενος ἀπὸ τῆς παραγραφῆς ἀνάγνωθι τὰ περὶ τῆς ἡγεμονίας αὐτοῖς

Ἐκ τοῦ Πανηγυρικοῦ⁹⁴.

Ora ho pensato che dovrei essere in grado di ripercorrere io stesso questi passi, ma trovo che la mia età mi rende impedito e fa sì che io mi dia per vinto. Allora, in modo da non interrompermi completamente mentre ci sono ancora molte cose che debbo dire, lasciamo che il funzionario cominci dal punto evidenziato e legga il passaggio sull'egemonia:

Estratto dal *Panegirico* 51-99.

Poi più brani dall'orazione *Sulla Pace*:

Λαβὼν οὖν ἀρχὴν ταύτην ὅθεν διαλέγομαι περὶ αὐτῶν, ἀνάγνωθι καὶ τοῦτο τὸ μέρος αὐτοῖς,

Ἐκ τοῦ Περὶ εἰρήνης⁹⁵.

(Al funzionario) Ora inizia nel punto dove comincio a discutere questi argomenti e leggi questa sezione anche alla giuria!

Estratti dall'orazione *Sulla Pace* 25-56; 132-conclusione.

⁹² Cfr. R. J. BONNER, *The Legal Setting of Isocrates' Antidosis*, CPb 15, 1920, pp. 193-197.

⁹³ Isocr. *antid.* 29.

⁹⁴ Isocr. *antid.* 59.

⁹⁵ Isocr. *antid.* 65-66.

E ancora, un brano dall'orazione *A Nicole*:

Ποησάμενος οὖν ἀρχὴν ἦν ἐγὼ τελευταίην, ἀνάγνωθι καὶ τούτου τοῦ λόγου τὸ λοιπὸν μέρος αὐτοῖς.
Ἐκ τοῦ Πρὸς Νικοκλέα⁹⁶.

(*Al funzionario*). Ora quindi inizia nel punto dove ho finito io, e leggi alla giuria il resto del discorso!

Estratto dall'orazione *A Nicole* 14-39.

Più avanti è lo stesso Isocrate che si incarica di leggere la parte più rilevante della sua orazione epidittica *Contro i Sofisti*:

Καὶ μηδεὶς οἰέσθω με πρὸς μὲν ὑμᾶς συστέλλειν τὴν ὑπόσχεσιν, ἐπειδὴν δὲ διαλέγωμαι πρὸς τοὺς συνειναί μοι βουλομένους, ἅπασαν ὑπ' ἐμαυτῷ ποιῆσθαι τὴν δύναμιν· φεύγων γὰρ τὰς τοιαύτας αἰτίας, ὅτ' ἠρχόμενην περὶ ταύτην εἶναι τὴν πραγματείαν, λόγον διέδωκα γράψας, ἐν ᾧ φανήσομαι τοῖς τε μείζους ποιουμένοις τὰς ὑποσχέσεις ἐπιτιμῶν καὶ τὴν ἐμαυτοῦ γνώμην ἀποφαινόμενος. Ἄ μὲν οὖν κατηγορῶ τῶν ἄλλων παραλείψω· καὶ γὰρ ἔστι πλείω τοῦ καιροῦ τοῦ παρόντος· ἃ δ' αὐτὸς ἀποφαίνομαι πειράσομαι διελεῖν ὑμῖν. Ἄρχομαι δ' ἐνθένδε ποθέν.

Ἐκ τοῦ Κατὰ τῶν σοφιστῶν.

[...] Ταῦτα κομψοτέρως μὲν πέφρασται τῶν ἔμπροσθεν εἰρημένων, βούλεται δὲ ταῦτα δηλοῦν ἐκεῖνοις. Ὅ γρη μάλιστα ὑμῖν γενέσθαι τεκμήριον τῆς ἐμῆς ἐπιεικείας...⁹⁷

Che nessuno di voi pensi, però, che di fronte a voi io trattenga le mie promesse, mentre quando mi rivolgo a coloro che desiderano diventare miei allievi io attribuisco ogni potere al mio insegnamento; perché proprio per evitare questo tipo di accusa io, quando iniziai la mia professione, scrissi e pubblicai un discorso in cui troverete che attacco coloro che hanno pretese non supportate dai fatti, ed espressi le mie idee. Ora non citerò di lì le mie critiche agli altri: sarebbero troppo lunghe per l'occasione attuale. Ma cercherò di ripetervi la parte in cui esprimo le mie idee sull'argomento. Inizio a questo punto:

Estratto da *Contro i Sofisti* 14-18.

[...] Ora, questa citazione è in uno stile assai più rifinito rispetto a quanto è stato detto prima, ma il suo significato è lo stesso, e questo dovete prenderlo come una prova convincente della mia onestà.

L'ultimo inserto, *Nicole* 5-9, isolato nella parte finale del discorso⁹⁸, ha invece un carattere diverso.

Tutte queste autocitazioni sono funzionali all'apologia, e vengono annunciate e commentate da Isocrate in maniera estremamente dettagliata. Ne deriva un testo decisamente inusuale e sperimentale, che trasforma il discorso di difesa, come dicevamo, in un'autobiografia al tempo stesso spirituale e letteraria. L'orazione di Isocrate si fa autoantologia, anticipando così – sia pure solo in parte, dato che le autocitazioni

⁹⁶ Isocr. *antid.* 72-73.

⁹⁷ Isocr. *antid.* 193-195.

⁹⁸ Isocr. *antid.* 253-255.

sono tutte interne al medesimo genere letterario – alcune delle caratteristiche più sorprendenti e innovative dell'*Apologia* apuleiana.

6. LA DIMENSIONE ANTOLOGICA NELL'INSIEME DELL'OPERA APULEIANA.

6.1. Dopo questo lungo percorso attraverso tradizione oratoria, antologia e autoantologia, è tempo di ritornare ad Apuleio e alle caratteristiche della sua produzione letteraria.

Non è infatti solo l'*Apologia* a mostrarsi a noi con molteplici caratteristiche di un'antologia. La dimensione antologica pervade infatti gran parte dell'opera apuleiana, costituendone sicuramente una caratteristica distintiva. Certo, non sappiamo di preciso se l'antologia mutila dei *Florida* sia dovuta ad Apuleio stesso o a un curatore successivo che abbia messo insieme materiale oratorio selezionandolo dalla sua produzione cartaginese. Tuttavia gran parte degli estratti sono identificabili come *προλαλιαί*, che come abbiamo visto sopra avevano la tendenza a venire raccolte in antologie, come proemi utilizzabili e riutilizzabili in diverse occasioni discorsive: l'antologizzazione doveva essere dunque, se non concretamente attuata, certamente prevista da Apuleio stesso. Anche alcune delle opere perdute dovevano possedere un carattere antologico o almeno catalogico: penso in particolare al *De proverbiis*, alle *Quaestiones convivales*, alla raccolta di *Aenigmata* o *griphi*.

6.2. Ma sorprendentemente è soprattutto il romanzo lascia trasparire chiaramente una vocazione antologica.

La stessa proverbiale *curiositas* del protagonista Lucio, dichiarata fin dall'inizio delle *Metamorfosi* – e che lo porta ad ascoltare sia finché ha ancora forma umana, sia dopo la trasformazione in asino, ogni sorta di racconti – assolve la funzione di un vero e proprio strumento antologico, attraverso il quale il semplice *plot* dell'*Onos* si arricchisce di volta in volta di sempre nuovo e diverso materiale novellistico, destinato a inanellarsi sul filo principale dell'azione.

Non solo: nel romanzo si ritroverà quella disposizione 'per blocchi' che come vedremo caratterizza in buona parte anche l'*Apologia*. Nelle *Metamorfosi* sono ben individuabili infatti blocchi di inserti novellistici appartenenti a differenti sottogeneri pur nel comune sovragerere della novella⁹⁹: novelle di magia nel I, II e III libro;

⁹⁹ Sulle novelle nelle *Metamorfosi* cfr. almeno P. JUNGHANNS, *Die Erzählungstechnik von Apuleius' Metamorphosen und ihrer Vorlage*, Leipzig 1932; J. TATUM, *The Tales in Apuleius' Metamorphoses*, in *TAPhA* 100, 1969, pp. 487-527; sulla tradizione milesia nelle novelle apuleiane cfr. E. LEFÈVRE, *Studien zur Struktur der «Milesischen» Novelle bei Petron und Apuleius*, Mayence-Stuttgart 1997; per l'insieme delle inserzioni novellistiche cfr. N. SHUMATE, *Apuleius' Metamorphoses: the inserted tales*, in H. HOFMANN (ed.), *Latin Fiction: Latin Novel in Context*, London 1999, pp. 96-106; per la tradizione milesia cfr. S. HARRISON, *The Milesian Tales and the Roman Novel*, in *GCN* 9, 1998, 61-73; G. DRAKE, *Apuleius' Tales within Tales in The Golden Ass*, in C.S. WRIGHT, J. BOLTON HOLLOWAY (eds.), *Tales within Tales. Apuleius through Time*, New York 2000, pp. 3-27; per le fonti greche cfr. H. MASON, *Fabula Graecanica: Apuleius and his Greek Sources*, in B. HIJMANS, R. VAN DER PAARDT (eds.), *Aspects of Apuleius' Golden Ass*, Groningen 1978, pp. 1-15. Sulle novelle di briganti cfr. P.A. MACKAY, *Kleptika: The Tradition of Tales of Banditry in Apuleius*, in *G&R* 10, 1963, pp. 147-52; S.A. FRANGOULIDIS, *Self-Imitation in Apuleius' Tales of Tlepolemus/Haemus and Thrasyleon*, in *Mnemosyne* 47, 1994, pp. 337-348, e la bibliografia ivi ricordata.

storie di briganti fra IV e VII libro, intervallate dall'ampio inserto novellistico autonomo della *bella fabella* di Amore e Psiche, e concluse dall'inganno di Tlepolemo-Emo, seguito poi dal finale drammatico della storia di Carite nell'VIII libro (dove Trasillo viene da subito presentato come implicato con briganti); le novelle dell'adulterio del IX libro, seguite dalle novelle 'nere' di passioni incestuose, gelosia e assassinio del libro X¹⁰⁰. Le *Metamorfosi* divengono, quindi, una sorta di enciclopedia del diverso materiale novellistico disponibile nella tradizione letteraria e folklorica antica. Allo stesso modo le opere perdute di Apuleio, sia quelle antologiche di cui abbiamo parlato sopra, sia quelle scientifiche e di erudizione varia, costituiscono nel loro insieme un complesso che aspira – come afferma l'autore stesso – a unirsi e comporsi *cunctim et coaceruatim*¹⁰¹ in un *opus* enciclopedico.

Questa aspirazione a farsi antologia, autoantologia ed enciclopedia è allora particolarmente evidente nell'*Apologia*, trasformando e innovando dall'interno la formazione.

7. DIFENDERSI CON I PROPRI SCRITTI. APUL. APOL. 37 E L'ANEDDOTO DI SOFOCLE IN TRIBUNALE

7.1. Prima di affrontare le modalità con cui l'*Apologia*¹⁰² trasforma dall'interno il genere oratorio in antologia, autoantologia ed enciclopedia, vorrei tuttavia soffermarmi preliminarmente su un passaggio dell'orazione particolarmente significativo. Si tratta di un aneddoto su Sofocle che viene introdotto da Apuleio in un punto nevralgico dell'orazione allorché, volendo leggere parti della sua opera sulle *Naturales Quaestiones*, con particolare riguardo alla sezione *De piscium genere*, egli chiede al *lector* di recuperare il libro richiesto presso gli amici e i seguaci presenti in tribunale (che potrebbero casualmente avere il *volumen* con sé: ma quella che viene presentata come una richiesta estemporanea costituisce evidentemente una casualità accuratamente preparata):

*Prome tu librum e Graecis meis, quos forte hic amici habuere sedulique, naturalium quaestionum, atque eum maxime, in quo plura de piscium genere tractata sunt*¹⁰³. Interea, dum hic quaerit, ego exemplum rei competens dixero¹⁰⁴.

Prendi uno dei miei libri greci di *Questioni naturali*, che forse qui troverai presso qualche mio amico e sostenitore, e quello in particolare che tratta ampiamente dei pesci. Intanto, mentre costui cerca il libro, vi racconterò un aneddoto adatto alla circostanza.

¹⁰⁰ Cfr. sul tema almeno S. TILG, *Apuleius' Metamorphoses: A study in Roman fiction*, Oxford 2014.

¹⁰¹ Cfr. Apul. *flor.* 9, 30.

¹⁰² Sul testo dell'*Apologia* cfr. V. HUNINK, *Pro se de magia: A commentary*, voll. I-II, Amsterdam 1997.

¹⁰³ Qui il riferimento alle proprie *Naturales Quaestiones* esplicita – oltre al dichiarato paradigma aristotelico – il modello enciclopedico della *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio, e quello delle *Naturales Quaestiones* di Seneca filosofo e scienziato.

¹⁰⁴ Apul. *apol.* 36, 8.

Per ingannare l'attesa, Apuleio narra allora un celebre aneddoto relativo al coinvolgimento di Sofocle in un processo¹⁰⁵, e alla modalità singolare attraverso cui il tragediografo venne assolto in tribunale:

Sophocles poeta Euripidi aemulus et superstes, vixit enim ad extremam senectam, cum igitur accusaretur a filio suomet dementiae, quasi iam per aetatem desiperet, protulisse dicitur Coloneum suam, peregre iam tragoediarum, quam forte tum in eo tempore conscribebat, eam iudicibus legisse nec quicquam amplius pro defensione sua addidisse, nisi ut audacter dementiae condemnarent, si carmina senis displicerent. Ibi ego comperior omnis iudices tanto poetae ad-surrexisse, miris laudibus eum tulisse ob argumenti sollertiam et coturnum facundiae, nec ita multum omnis afuisse quin accusatorem potius dementiae condemnarent¹⁰⁶.

Il poeta Sofocle, che fu rivale di Euripide e gli sopravvisse – infatti raggiunse l'estrema vecchiaia – accusato di demenza da suo figlio, come se fosse per l'età svanito di mente, si racconta abbia presentato il suo Edipo a Colono, la migliore delle sue tragedie, che stava componendo proprio in quel periodo: e la lesse ai giudici, aggiungendo a propria difesa solo queste parole: che osassero condannarlo per pazzia se fossero loro dispiaciuti i carmi della sua vecchiaia. Trovo scritto che tutti i giudici si levarono in piedi dinnanzi a un così grande poeta, esaltandolo per la bravura artistica di tutta la trama e la grandiosità tragica dello stile: e che non condannassero piuttosto l'accusatore come demente.

Viene esplicitamente legittimato così, attraverso l'*exemplum* sofocleo, l'utilizzo dei propri scritti come strumenti di autodifesa in tribunale:

*Invenisti tu librum? Beasti. **Cedo enim experiamur, an et mihi possint in iudicio litterae meae prodesse.** Lege pauca de principio, dein quaedam de piscibus. At tu interea, dum legit, aquam sustine¹⁰⁷.*

Hai trovato il libro. Benissimo! **Vediamo un po' se anche a me, dinnanzi a**

¹⁰⁵ L'aneddoto sofocleo, ricordato anche nella *Vita Soph.* 13; da Catone nel *De senectute* ciceroniano (Cic. *Cato* 22), da Plutarco (*an seni* 785b) e da Luciano (*macr.* 24), come ha sottolineato di recente E. HALL, *Actors and Theatre in Aristotle's Rhetoric and Beyond*, in *Maia* 3, 2021, pp. 496-511, appartiene a quella tradizione di 'dramatists on trial' che vede anche gli altri grandi tragediografi coinvolti in processi di vario genere; vedi *ibidem*, p. 501: «If this trial really happened, it is difficult to believe that Sophocles can have recited the entire play; Plutarch claims that he just performed the parodos, beginning 668-673, 'You have come, stranger, to the best place to live, in this land far famed for its horses, white Colonus, where the melodious nightingale ever sings, sheltered by verdant valleys' (*Whether an Old Man Should Engage in Public Affairs* 3 = *Moralia* 785 A). But it is not difficult to believe that its exquisite contents would have convinced the jury of his mental competence. I am inclined, however, to infer, as have other scholars, that this particular story may derive, rather than from an actual lawsuit, from a scene in a comedy. The comedy will itself have been informed by the hostility between Oedipus and his sons as portrayed in Oedipus at Colonus. If so, we have a complicated sequence in which oratory and drama repeatedly cross-fertilise one another. A tragedy informs a comedy, leading the comic poet to imagine a legal trial with the rhetorical performance by the defendant replaced with a recitation of tragedy». Da un diverso punto di vista, sul tema degli influssi incrociati fra tragedia e oratoria cfr. M.M. BIANCO, *Una cattiva performance. Lo spettacolo dell'accusa nell'Apologia di Apuleio*, in *Pan* 24, 2008, pp. 93-115 (p. 114 e nota 57).

¹⁰⁶ Apul. *apol.* 37, 1-3.

¹⁰⁷ Apul. *apol.* 37, 4.

un tribunale, possano essere utili i miei scritti. Leggi alcune linee dal principio, e poi qualche passo sui pesci¹⁰⁸: tu, intanto, arresta l'acqua.

Se poi per Sofocle la lettura dell'*Edipo a Colono* sostituisce in tutto e per tutto un'orazione di autodifesa, l'*Apologia* apuleiana vi trova in ogni caso un precedente illustre e significativamente vincente per la citazione anche estensiva dei propri scritti all'interno di un'orazione.

8. IL *DE MAGIA* COME ANTOLOGIA, AUTOANTOLOGIA ED ENCICLOPEDIA

8.1. Passiamo ora ad analizzare come si distribuiscono le citazioni all'interno dell'*Apologia*, le loro diverse tipologie e funzioni, e infine quale trasformazione facciano subire alla forma-orazione.

Ho accennato sopra alla disposizione 'per blocchi' del materiale novellistico all'interno delle *Metamorfosi*. Analogamente, si può constatare nell'*Apologia* una disposizione per blocchi tematicamente grosso modo omogenei del materiale citazionale, dovuta anche (ma non solo) alla necessità di confutare la successione di accuse che si dirigevano contro aspetti diversi dell'attività intellettuale di Apuleio. Si ha così un susseguirsi relativamente ordinato di citazioni e autocitazioni tratte da diversi generi letterari. Dopo una citazione omerica di passaggio¹⁰⁹, si comincia dalla poesia lirica, facendo succedere all'autocitazione dai *Ludicra* del carne sul *dentifricium*¹¹⁰ la citazione del modello catulliano¹¹¹, e quindi l'autocitazione dai *Carmina amatoria* dei due epigrammi pederotici¹¹² (che si contorna delle citazioni prima di un pentametro di Solone¹¹³ e e poi da epigrammi platonici¹¹⁴, e cui seguono altre citazioni da Catullo¹¹⁵ e da Adriano¹¹⁶ e poi da Afranio¹¹⁷).

Dopo la sezione sullo specchio e la dottrina della riflessione, segue a partire dal par. 17 la questione della *paupertas*¹¹⁸, con citazioni di *exempla* dalla storia di Roma arcaica e l'inserzione del verso di parodia omerica dalla *Pera* di Cratete Cinico¹¹⁹, mentre l'orgogliosa affermazione delle proprie origini (*Seminumida et Semigetulus*) comporta

¹⁰⁸ Si tenga presente, a questo proposito, che già nella finzione giudiziaria dell'*Antidosis* Isocrate chiedeva a una figura analoga a quella del cancelliere di leggere le sue autocitazioni (per gli inviti al cancelliere cfr. *antid.* 59, 65, 72: vedi *supra*, pp. 145-146); anche in Isocrate, inoltre, vi erano interventi in forma di discorso diretto (per gli interventi diretti, vere e proprie *figurae extemporales*, cfr. *antid.* 133-137, 142-149).

¹⁰⁹ Apul. *apol.* 4, 4.

¹¹⁰ Apul. *apol.* 6, 3.

¹¹¹ Apul. *apol.* 6, 5.

¹¹² Apul. *apol.* 9, 12-14.

¹¹³ Apul. *apol.* 9, 9.

¹¹⁴ Apul. *apol.* 10, 8-10. Sul rapporto di Apuleio con Platone nell'*Apologia* cfr. R. FLETCHER, *Plato re-read too late: Citation and Platonism in Apuleius' Apologia*, in *Ramus* 38, 2009, pp. 43-74. Sugli epigrammi di Platone cfr. W. LUDWIG, *Plato's love epigrams*, in *Greek, Roman, and Byzantine Studies* 4, 1963, pp. 59-82.

¹¹⁵ Apul. *apol.* 11, 2.

¹¹⁶ Apul. *apol.* 11, 3.

¹¹⁷ Apul. *apol.* 12, 6.

¹¹⁸ Cfr. T.D. MCCREIGHT, *The "Riches" of Poverty: Literary Games with Poetry in Apuleius' Laus Paupertatis (Apology 18)*, in RIESS (ed.), *Paideia at Play*, cit., pp. 89-104.

¹¹⁹ Apul. *apol.* 22, 5.

il primo richiamo alla sua attività oratoria precedente, e in particolare a un'orazione tenuta in presenza di Lolliano Avito in cui era stata fatta questa affermazione autobiografica, poi utilizzata in senso ostile dagli avversari di Apuleio¹²⁰.

La discussione intorno alla magia si accompagna alla citazione di due passi platonici (*apol.* 25, 11 e 26, 4), a una parafrasi di Verg. *ecl.* 8, 65-84 e alla citazione di Verg. *Aen.* 4, 513-515, cui seguono dei versi di Levio sulla preparazione di *philtrum* (frg. 27 Courtney)¹²¹ e due di Omero sui *φάρμακα*; di nuovo appare anche il rimando a un passo di un testo apuleiano¹²² in cui compare l'*ekphrasis* della posa della celebre Venere Cnidia di Prassitele o di una delle sue varianti (difficile tuttavia dire se si potesse trattare, come è stato ipotizzato, del passo di una *Declamatio de Veneris statua*, o se la descrizione della posa statuaria – non necessariamente però la descrizione di una statua – rappresenti un inciso in un testo di altro argomento; parimenti, neanche l'appartenenza del frammento al genere oratorio è sicuro: si veda ad esempio per qualcosa di assai simile *met.* 2, 17, 1-2, dove si descrive la posa di Fotide simile a quella della celebre statua prassitelica).

La questione dei pesci introduce il richiamo, cui sopra accennavamo, agli scritti aristotelici di zoologia, e conduce come abbiamo visto alla lettura in due fasi (vedi la richiesta di pubblica lettura ad *apol.* 37, 4 e 38, 5: le relative lunghe citazioni, come accade per le testimonianze, rimangono *extra textum*) di brani degli scritti naturalistici di Apuleio prima in greco e poi in latino, cui segue la citazione dagli *Hedyphagetica* di Ennio¹²³ e di un passo dal *Timeo* di Platone¹²⁴.

Ancora una parafrasi dal *Timeo*, al par. 49, introduce al problema medico dell'epilessia, cui si legano brevi parafrasi da Aristotele e da Teofrasto. La discussione sugli oggetti misterici avvolti nel *linteum* e depositati nella biblioteca di Ponziano propizia la lettura (anch'essa *extra textum*) di un passo della *Disputatio de Aesculapii maiestate* tenuta ad Oea tre anni prima del processo¹²⁵. La questione delle divinità inferie, degli spettri e dei fantasmi, legata alle accuse degli avversari relative alla statuetta di Mercurio, si porta dietro una serie di citazioni da Platone: dal *Fedro* (*apol.* 64, 4) dalla seconda epistola pseudoplatonica (*apol.* 64, 6), e dalle *Leggi* (*apol.* 65, 5-7).

A questo punto le citazioni letterarie, filosofiche e poetiche, che ci sono state fin qui fornite in una sapiente mistura grecolatina, scompaiono quasi del tutto – due brevissime eccezioni saranno la citazione da un poeta ignoto ad *apol.* 85, 8 e quella dalla *Perikeiromene* di Menandro ad *apol.* 88, 6 – per lasciare il posto a documenti e testimonianze di vario genere¹²⁶.

Si tratta in primo luogo di epistole: un'epistola latina di Emiliano a Ponziano; una prima e poi una seconda epistola greca di Pudentilla a Ponziano; una breve men-

¹²⁰ Apul. *apol.* 24, 1.

¹²¹ Vedi in proposito lo studio ancora utile di A. ABT, *Die Apologie des Apuleius und die Antike Zauberei. Beiträge zur Erläuterung der Schrift de magia*, Giessen 1908, pp. 101-111.

¹²² Apul. *apol.* 33, 7.

¹²³ Apul. *apol.* 39, 3.

¹²⁴ Apul. *apol.* 41, 7.

¹²⁵ Cfr. Apul. *apol.* 55, 10-12.

¹²⁶ Vedi J.B. RIVES, *Legal Strategy and Learned Display in Apuleius' Apology*, in RIESS (ed.), *Paideia at Play*, cit., Groningen 2008, pp. 17-49; sulle prove testimoniali e documentarie vedi inoltre BIANCO, *Le prove testimoniali nell'Apologia di Apuleio. Tradizione retorica ed effetti di scena*, in *Maia* 67, 2015, pp. 384-414.

zione dell'epistola di Filippo di Macedonia ad Olimpiade; la menzione dell'epistola di Pudente a Ponziano e della falsa epistola di Apuleio a Pudentilla.

In un momento successivo incontriamo oltre alle epistole anche documenti giuridici: dopo la menzione della *Lex Iulia de maritandis ordinibus*, ecco l'esame del certificato di nascita di Pudentilla; la lettura dell'atto nuziale; la menzione dell'epistola di Apuleio a Lolliano Avito e la lettura di quella di Avito ad Apuleio; la lettura dell'epistola di Ponziano ad Apuleio, la menzione dell'epistola di Pudente ad Apuleio; la menzione del testamento di Ponziano; prima la menzione e poi la lettura del testamento di Pudentilla.

Infine l'orazione si chiude con le testimonianze del tutore di Pudentilla Cassio Longino e del questore Corvino Clemente, con la citazione dell'inizio dell'atto di accusa contro Apuleio, cui corrisponde il pezzo di bravura finale con cui, nell'ultimo paragrafo dell'orazione, Apuleio riassume letteralmente e rispettivamente in due parole i diversi capi d'accusa seguiti dalla relativa confutazione.

Alle citazioni, e quindi ai veri e propri frammenti, si alternano inoltre nell'*Apologia* brevi dossografie (p. es. quella sulle teorie riguardo al fenomeno fisico della riflessione), parafrasi e riassunti (per es. il riassunto di un lungo passo dal *Timeo* platonico): un genere di 'testi di secondo grado' che Apuleio ha praticato anche nello scolastico riassunto di dottrina platonica del *De Platone et eius dogmate* e nel discorso di sintesi demonologica del *De deo Socratis*.

8.2. A fare da tramite affinché un'orazione giudiziaria potesse aprirsi a contenere sezioni dottrinali di questo genere, nodale è stata la metamorfosi in senso dottrinale ed enciclopedico subita dall'oratoria epidittica del periodo, come mostrano i casi di Dione di Prusa, di Massimo di Tiro e di Favorino di Arles¹²⁷.

Il *De deo Socratis* – secondo il giudizio di Agostino¹²⁸ *copiosissima et disertissima oratio* – rappresenta plasticamente questa nuova forma di oratoria filosofica diretta a un largo pubblico, come forma di alta divulgazione; la lode filosofica della *paupertas* nell'*Apologia* ci mostra inoltre l'influenza, nella direzione di un'oratoria filosofica, della diatriba cinico-stoica. Benché l'*Apologia* appartenga all'oratoria giudiziaria, l'influenza su di essa della tradizione epidittica è dunque evidente.

Apuleio fra l'altro, utilizzando il rapporto di parità e complicità intellettuale che instaura con il giudice Claudio Massimo, vi assume spesso una postura didascalica, periodicamente costringendo nella parte dell'allievo senza speranze il vecchio e rozzo Sicinio Emiliano: (vedi *e.g. apol.* 12; 16; 36; 68)¹²⁹. In realtà, come avveniva in misura assai maggiore nei suoi discorsi epidittici, destinatario della sua didassi enciclopedica è anche il pubblico; non a caso in *flor.* 18, vedendo radunato numerosissimo in teatro il pubblico cartaginese, egli lo esorta a immaginare che il proprio discorso, proprio per la sua erudizione, venga tenuto piuttosto nella biblioteca di Cartagine:

¹²⁷ Sui rapporti di Apuleio con la seconda sofistica cfr. G.N. SANDY, *The Greek world of Apuleius: Apuleius and the second sophistic*, Leiden-New York 1997.

¹²⁸ Aug. *cin. dei* 8, 19.

¹²⁹ Sul tema del contrasto fra il personaggio di Apuleio e quello di Emiliano vedi M.M. BIANCO, *Agrestis cum erudito. Scenografie del discorso nell'Apologia di Apuleio*, in *Pan* n.s. 6, 2017, pp. 125-139.

Quapropter, ut poetae solent hic ibidem varias civitates substituere, ut ille tragicus, qui in theatro dici facit: Liber, qui angusta haec loca Cithaeronis colis, item ille comicus: perparvam partim postulat Plantus loci de vestris magnis atque amoenis moenibus, Athenas quo sine architectis conferat, non secus et mihi liceat nullam longinquam et transmarinam civitatem hic, sed enim ipsius Carthagini vel curiam vel bybliothecam substituere. Igitur proinde habetote, si curia digna protulero, ut si in ipsa curia me audiat, si erudita fuerint, ut si in bybliotheca legantur¹³⁰.

Pertanto, come gli autori di drammi son soliti, proprio qui, ambientare la scena nelle più varie città – come il famoso tragico che fa dire in teatro: ‘Liberò, che abiti questi angusti luoghi del Citerone’ o il celebre comico che similmente scrive: ‘Plauto vi chiede una parte minuscola della vostra grande e bella città, in cui portare Atene senza bisogno di architetti’ – non diversamente da loro mi sia lecito ambientare la scena non in una città lontana e transmarina ma nella curia o nella biblioteca della stessa Cartagine. Perciò, se le mie parole saranno degne della curia fate come se mi udiste nella curia; se saranno dotte, come se le leggesti nella biblioteca¹³¹.

Alternanza e successione di citazioni da diversi generi letterari e presenza di inserti dottrinali rendono così l'Apologia non solo un'antologia di frammenti, ma un'orazione-mondo (adotto qui il termine di opere-mondo usato da Franco Moretti per tutt'altro contesto letterario e culturale) che aspira a farsi enciclopedia. Questa tensione di Apuleio a farsi enciclopedista e poligrafo viene esplicitata più volte nei Florida:

Canit enim Empedocles carmina, Plato dialogos, Socrates hymnos, Epicarmus modos, Xenophon historias, Crates satiras: Apuleius vester haec omnia novemque Musas pari studio colit, maiore scilicet voluntate quam facultate¹³².

Se infatti Empedocle compone carmi, Platone dialoghi, Socrate inni, Epicarmo sentenze, Senofonte storie e Cratete satire, il vostro Apuleio coltiva tutti questi generi e venera le nove Muse con pari zelo, seppure, evidentemente, con più buona volontà che talento.

Più ancora, Apuleio sembra non solo avere l'ambizione di esercitarsi in tutti i generi letterari possibili, in lingua greca come in lingua latina, ma coltiva addirittura il sogno di riunirli tutti insieme in un unico complesso:

*Ipsè Hippiam laudo, sed ingenii eius fecunditatem malo doctrinae quam suppellectilis multiformi instrumento aemulari, fateorque me sellularias quidem artes minus callere, uestem de textrina emere, baxeas istas de sutrina praestinare, enimvero anulum nec gestare, gemmam et aurum iuxta plumbum et lapillos nulli aestimare, strigilem et ampullam ceteraque balnei utensilia nundinis mercari. Prorsum enim non eo infititias nec radio nec subula nec lima nec torno nec id genus ferramentis uti nosse, sed pro his praeoptare me fateor uno chartario calamo me reficere **poemata omnigenus apta uirgae, lyrae, socco, coturno, item satiras ac***

¹³⁰ Apul. flor. 18, 6-9.

¹³¹ Cito la traduzione di questo e dei successivi passi dei Florida da LA ROCCA, *Il filosofo e la città*, cit.

¹³² Apul. flor. 20, 5-6.

*griphos, item historias uarias rerum nec non orationes laudatas disertis nec non dialogos laudatos philosophis atque haec et alia et eiusdem modi tam Graece quam Latine, gemino uoto, pari studio, simili stilo. Quae utinam possem equidem non singillatim ac discretim, sed cunctim et coacervatim tibi, proconsul optime, offerre ac praedicabili testimonio tuo ad omnem nostram Camenam frui!*¹³³

Certo anch'io lodo Ippia, ma preferisco imitare la sua fecondità di ingegno con un repertorio di erudizione piuttosto che con un corredo di suppellettili, e confesso di essere meno capace nelle arti manuali: compro la veste dal tessitore, questi sandali dal calzolaio, l'anello poi neanche lo porto – della pietra preziosa e dell'oro, come piombo e sassolini, non faccio alcun conto – e infine lo strigile, l'ampolla e gli altri accessori da bagno li compro al mercato. Insomma, non nego di non saper usare la riga né la lesina né la lima né il tornio né gli arnesi del genere, ma confesso di preferire a tutto ciò la facoltà di rielaborare con una semplice penna **composizioni di ogni genere, adatte alla verga e alla lira, al socco e al coturno, e inoltre satire, enigmi e storie di varie cose, senza dimenticare le orazioni care agli eruditi, i dialoghi cari ai filosofi e altre cose ancora in greco e in latino**, con doppio auspicio, pari serietà, simile stile. Oh se ti potessi offrire queste opere **non una a una e separatamente ma tutte insieme in blocco**, migliore tra i proconsoli, e fruire della tua lodevole testimonianza per ogni mia Camena!

Si tratta come è ben noto di una esplicita professione di poligrafia: ma il finale, con il desiderio di poter far dono al proconsole Cocceio Severiano di tutta la propria produzione *cunctim et coacervatim*, sembra potersi interpretare anche nel senso di una totale commistione di generi letterari.

Un esempio abbastanza straordinario e radicale di tale commistione di generi letterari e al contempo di greco e di latino è costituito da *flor.* 18, che rappresenta l'introduzione, in forma di lode epidittica a Cartagine, alla lettura pubblica di un dialogo grecolatino in cui, alla maniera platonica, un vecchio compagno di studi di Apuleio ad Atene chiedeva in greco al cartaginese Giulio Perseo notizie sulla conferenza tenuta il giorno prima da Apuleio nel tempio di Esculapio (conferenza che presumibilmente verteva sui poteri del dio e sulla venerazione a lui rivolta in particolare a Cartagine). Perseo gli rispondeva anch'egli in greco: ma a questi due personaggi si affiancava poi a poco a poco un altro cartaginese, Safidio Severo, cui Apuleio aveva affidato nel dialogo, invece, una parte in lingua latina. A sua volta il dialogo introduceva infine a un inno ad Esculapio *Graeco et Latino carmine*, che possiamo intendere molto plausibilmente, piuttosto che un carme che semplicemente accostasse a una sezione greca una latina, come un carme che mischiava liberamente versi greci e latini, proprio come greco e latino risultavano mescolati nel dialogo da cui l'inno era preceduto.

Questa spinta estrema e sperimentale alla *polymathia*, alla poligrafia, al plurilinguismo e all'unità enciclopedica, evidente nei passi citati dei *Florida*, è qualcosa che Apuleio tende in ogni caso ad attuare già nell'*Apologia*, dove l'orazione giudiziaria viene a subire una straordinaria metamorfosi dall'interno, divenendo di volta in volta antologia, autoantologia ed enciclopedia.

¹³³ Apul. *flor.* 9, 24-30.

ABSTRACT

Analisi delle trasformazioni dall'interno subite dal genere dell'oratoria giudiziaria nell'*Apologia* di Apuleio, che diviene una straordinaria antologia di citazioni, di autocitazioni e di tutta una serie di temi scientifici ed etici, trasformandosi in un contenitore enciclopedico. L'articolo esamina le precedenti tradizioni antologiche nell'oratoria antica, l'impiego di citazioni poetiche nell'oratoria greca (in particolare in Eschine e in Licurgo) e nell'oratoria ciceroniana (in particolare nella *Pro Sestio* e nella *Pro Caelio*) e l'uso dell'autocitazione in un'orazione autobiografica come l'*Antidosis* di Isocrates. Apuleio moltiplica a tal punto questi elementi tradizionali da fare della sua orazione – secondo il metodo che verrà da lui affermato nei *Florida* a proposito dell'insieme delle sue opere – un vero contenitore antologico ed enciclopedico di una vastissima gamma di generi letterari.

An analysis of the transformations from within undergone by the genre of judicial oratory in Apuleius' *Apologia*, which becomes an extraordinary anthology of quotations, self-quotations and a whole series of scientific and ethical themes, turning into an encyclopaedic container. The article examines earlier anthological traditions in ancient oratory, the use of poetic quotations in Greek oratory (particularly in Aeschines and Lycurgus) and Ciceronian oratory (particularly in the *Pro Sestio* and *Pro Caelio*), and the use of self-quotation in an autobiographical oration such as Isocrates' *Antidosis*. Apuleius multiplies these traditional elements to such an extent that he makes his oration – according to the method that he will affirm in *Florida* with regard to all his works – a true anthological and encyclopaedic container of a vast range of literary genres.

KEYWORDS: Oratory; Apuleius; Isocrates; Aeschines; Lycurgus; Demosthenes; Cicero; Quotations; Self-quotations; Anthology; Encyclopaedia.

Gabriella Moretti
Università degli Studi di Genova
gabriella.moretti@unige.it

RETORICA, MUSICA E FILOSOFIA NEI *FLORIDA* DI APULEIO

Lo stile di Apuleio romanziere è notoriamente assai musicale: l'abbondanza delle figure di suono è tale che uno studioso come Eduard Norden, fautore di un'estetica decisamente classicistica, ne rimaneva disgustato¹. Ora, è certo che anche le *Metamorfosi* fossero per lo più fruite auralmente, non tramite una lettura personale e silenziosa: che vi fossero pubbliche letture di parti del romanzo rimane un'ipotesi indimostrabile anche se verosimile e seducente, ma anche la fruizione dei lettori singoli sarà stata per lo più mediata o dalla performance di uno schiavo-lettore o da una lettura personale ad alta voce². È del tutto naturale che in un'opera retorica come i *Florida* questa dimensione aurale acquisti una rilevanza ancora maggiore. Il frammento 2 gioca addirittura sulla tradizionale supremazia che storici e filosofi riconoscevano alla vista rispetto all'udito. Apuleio ha buon gioco a ribaltare la gerarchia riadattando un brano di Platone, *Charm.* 154-155: Socrate, per 'vedere' veramente un bel giovane, ha bisogno che questi dica qualcosa. L'aspetto esteriore rivela infatti nient'altro che la bellezza fisica del ragazzo, ma a Socrate è necessario udirne le parole per poterne valutare la bellezza interiore. Tipicamente, il filosofo ateniese (e Apuleio con lui)³ mette in dubbio l'ideale greco della *kalokagathia*: aspetto esteriore e bontà interiore non coincidono necessariamente, ed è solo la parola che permette di accedere alla seconda.

¹ E. NORDEN, *La prosa d'arte antica dal VI secolo a.C. all'età della Rinascenza*, Roma 1986, p. 607 (*Die antike Kunstprosa vom VI. Jahrhundert bis in die Zeit der Renaissance*, Leipzig-Berlin 1915-1918): «In lui celebra le sue orgie uno stile delirante di bacchica ebbrezza, accavallantesi come un torrente selvaggio che si perde in un nebbioso mare di confuse fantasticherie; qui si associa la più mostruosa ampollosità con la più affettata eleganza: tutti i mezzucci che servono alla più sdolcinata armonia sono adoperati a profusione, come allitterazioni, giochi di parole che confondono gli orecchi e gli occhi, frasettine compassate in perfetta corrispondenza fra loro, fino al numero delle sillabe e con sonore assonanze alla fine. La lingua latina, l'austera, dignitosa matrona, è diventata *prostibulum*, la lingua del lupanare le ha sottratto la sua *castitas*».

² E.J. KENNEY, *Apuleius. Cupid & Psyche*, Cambridge 1990, a proposito delle *Metamorfosi*, osservava che «if ever a Latin book cried out (as indeed most were intended) to be read aloud, it is this one». Cfr. W. KEULEN, *L'immagine evocata dal testo. La rappresentazione drammatica della Venere apuleiana*, in *Fontes* 5-6, 2000, pp. 55-72: p. 59; W. KEULEN, *Vocis immutatio: The Apuleian Prologue and the Pleasures and Pitfalls of Vocal Versatility*, in V. RIMELL (ed.), *Seeing Tongues, Hearing Scripts. Orality and Representation in the Ancient Novel* ("Ancient Narrative", Suppl. 7), Groningen 2007, pp. 106-137; L. GRAVERINI, *Le Metamorfosi di Apuleio. Letteratura e identità*, Pisa 2007, pp. 175 ss. e 223 ss. L'ipotesi riaffiora spesso in sordina negli studi apuleiani. Per T. HÄGG, *Orality, Literacy, and the «Readership» of the Early Greek Novel*, in R. ERIKSEN, ed., *Contexts of Pre-Novel Narrative*, Berlin-New York 1994, pp. 47-81, «it is probable that the... dissemination of the novels down the social scale, as far as it did take place, was primarily by means of recitals within the household, among friends, or even publicly – i.e., the novel in such circumstances had an 'audience' proper rather than a 'readership'». Hägg si riferisce soprattutto ai romanzi greci più antichi, ma non mi pare affatto assurdo considerare una tale possibilità anche per le *Metamorfosi* di Apuleio; vd. anche A. STRAMAGLIA, *Res inaudita, incredulae. Storie di fantasmi nel mondo greco-latino*, Bari 1999, pp. 82 ss. su narrativa di vario genere diffusa per via orale.

³ Vd. GRAVERINI, *Le Metamorfosi*, cit., pp. 138 ss.

1. RETORICA E *CARMEN*

La retorica, naturalmente, ha bisogno della parola pronunciata. È difficile sottostimare quanto sia straniante leggere un'orazione come facciamo noi (come siamo costretti a fare), e per di più leggerla in silenzio invece che ad alta voce – o meglio ancora, farcela leggere ad alta voce da qualcun altro. In effetti, in *Flor.* 16.47 ci vien dato ad intendere che perfino un libro può “cantare”:

16.47 All'atto della dedica della mia statua canterò più pienamente la mia gratitudine (*gratias canam*) in un libro che avrò scritto⁴.

L'uso deliberato di *canam* in luogo dell'atteso *agam* costruisce qui un ponte tra la retorica epidittica e la poesia, per la quale la metafora del canto è largamente praticata⁵. Quando ad esempio Virgilio nel primo verso dell'*Eneide* ci dice che lui “canta” le armi e l'eroe, invece di parlarne, raccontarne, o scriverne, non si riferisce soltanto alle qualità musicali dei suoi versi. Michèle Lowrie⁶ osserva bene che l'idea di “cantare” invece che di “scrivere” è una figura per il carattere autorevole e vivido del discorso del poeta. Sottolinea la sua presenza di fronte al suo pubblico, non mediata da un testo scritto; suggerisce un'invenzione poetica che si evolve contemporaneamente alla sua performance e allo svilupparsi della trama, e rende l'idea di un linguaggio rituale. In sostanza, e soprattutto, «il linguaggio del canto è una rivendicazione di verità e valore»⁷. Il canto poetico, quindi, è una rappresentazione che si svolge di fronte al pubblico del poeta: anche quando si tratta di un pubblico di lettori, questi (se si lasciano prendere dall'incanto poetico) finiscono per convincersi di stare assistendo a una performance dal vivo. Possiamo quindi dire che il *canam* di Apuleio promette di riprodurre, per un pubblico di lettori, la stessa esperienza offerta a chi lo ha potuto ascoltare dal vivo.

Nelle parole della Lowrie, la letteratura è in grado di «rendere presenti cose che letteralmente non sono lì»⁸, come appunto il poeta che canta – o, aggiungerei, l'oratore che parla. La performance del poeta o del retore naturalmente avviene soltanto nella mente del lettore, ed è incoraggiata dalla metamorfosi della scrittura che diventa ‘canto’ e rappresentazione. Il pubblico ovviamente non si immagina soltanto la performance del poeta o del retore, ma anche tutti gli oggetti, le persone, le scene e le azioni descritte dalle sue parole: si crea in sostanza *enargeia* o *evidentia*, cioè il potere

⁴ Le traduzioni dei *Florida* sono di F. PICCIONI, *Apuleio. Florida. Introduzione, testo, traduzione e commento*, Cagliari 2018 – talvolta, come in questo caso, con leggere modifiche: Piccioni traduce “dopo aver scritto un libro”. Mi pare più probabile che Apuleio prometta di scrivere un libro come ringraziamento, piuttosto che impegnarsi a pronunciare un altro discorso dopo aver scritto un libro; ma la questione rimane dubbia, e il brano è complicato anche da incertezze testuali: vd. in proposito i commenti *ad loc.* di B.T. LEE, *Apuleius' Florida*, Berlin-New York 2005; e V. HUNINK, *Apuleius of Madauros. Florida*, Amsterdam 2001.

⁵ Vd. GRAVERINI, *Le Metamorfosi*, cit., pp. 174-75 su alcune ambiguità tra oralità e scrittura nella poesia latina; cfr. in particolare *Dirae* 26 *nostris cantata libellis*.

⁶ M. LOWRIE, *Writing, Performance, and Authority in Augustan Rome*, Oxford 2009, p. 7.

⁷ LOWRIE, *Writing, Performance, and Authority*, cit., p. 7: «the language of song is a claim to truth and value».

⁸ LOWRIE, *Writing, Performance, and Authority*, cit., p. 20: «the ability of literature and other forms of cultural production to make present things that are literally not there».

del testo o della parola di creare immagini vivide nella *phantasia*, l'immaginazione del lettore; il potere di creare un universo fantastico vivido e credibile nel quale il lettore è disponibile a entrare, almeno per un po'⁹. Volendo tirare le fila di tutto questo, direi che suggerire una connessione con il *canere*, cioè con ritmo e musicalità poetici, può servire ad accrescere il carattere autorevole e l'*evidentia* di un testo.

I *Florida* sono brani tratti da orazioni chiaramente concepite per essere pronunciate 'live', di fronte a un pubblico, ma evidentemente Apuleio, come nel caso del *De Magia*, le ha anche rielaborate per un pubblico di lettori. Anche in questa forma scritta, il suo eloquio diventa (o meglio, resta), in alcune occasioni, esplicitamente un *carmen*¹⁰. Così il breve frammento 13 confronta favorevolmente le qualità del retore e del filosofo con il canto degli uccelli: la *ratio* e l'*oratio* di Apuleio (inevitabile pensare che, come così spesso, il retore stia parlando proprio di sé) durano nel tempo, sono venerabili all'udito, utili all'intelletto, e capaci di usare tutti i toni (*modo omnica*), laddove un uccello è limitato a poter esprimere una sola melodia. *Cantus* è un discorso sì musicale, ma anche e soprattutto autorevole e utile. A 17.18 una lunga digressione dà al retore un'altra occasione per confrontare il proprio *carmen de virtutibus Orfiti* con il canto degli uccelli: che è quanto mai gradevole, ma certamente non *utile* quanto il *carmen* di Apuleio, che pur rimanendo comunque *gratum* è anche degno di essere pronunciato non nella solitudine di un bosco, ma di fronte a tutta Cartagine. A 20.5 il verbo *canit* introduce una lista di autori e opere le cui virtù Apuleio afferma di eguagliare. Il verbo è quanto mai appropriato per il primo della lista, Empedocle, che compone in versi; e lo stesso si può dire per gli inni di Socrate e i *modi* di Epicarmo. Ma Platone, nonostante sia spesso paragonato ad un cigno e a quanto pare abbia scritto dei ditirambi, scrive soprattutto in prosa, e ancor più lo storico Senofonte. Lo zeugma del resto non è in realtà inappropriato: ogni discorso autorevole, infatti, partecipa delle qualità del *carmen*¹¹.

Anche la ricerca di vere e proprie, non metaforiche, qualità musicali, era molto praticata dai retori – e poteva anche giungere a degli eccessi. Un contemporaneo più anziano di Apuleio era Favorino di Arles¹², di cui Filostrato (*VS* 491-492) ci dice che

⁹ Quintiliano usa il termine *repraesentatio* in 8.3.61. LOWRIE, *Writing, Performance, and Authority*, cit., p. 72 osserva che «a verbal representation vivid enough to seem visible to the senses can go in the direction of either presence or absence... You can emphasize the appearance of presence, as in enactment, or its fictionality, as in imitation, but you cannot entirely extricate the two». L'*evidentia* è stata oggetto di molti studi, impossibili qui da elencare compiutamente: tra i più importanti e recenti mi limito a ricordare G. ZANKER, *Enargeia in the Ancient Criticism of Poetry*, in *RhM* 124, 1981, pp. 297-311; A. MANIERI, *L'immagine poetica nella teoria degli antichi. Phantasia ed Enargeia*, Pisa-Roma 1998; R. WEBB, *Ekphrasis, imagination and persuasion in ancient rhetorical theory and practice*, Farnham-Burlington 2009; N. OTTO, *Enargeia. Untersuchung zur Charakteristik alexandrinischer Dichtung*, Stuttgart 2009 ("Hermes" Einzelschriften 102); F. BERARDI, *La dottrina dell'evidenza nella tradizione retorica greca e latina*, Perugia 2012; H.F. PLETT, *Enargeia in Classical Antiquity and the Early Modern Age. The Aesthetics of Evidence*, Leiden-Boston 2012.

¹⁰ Per una recente e approfondita discussione sul concetto di *carmen* vd. M. PIERRE, *Carmen. Étude d'une catégorie sonore romaine*, Paris 2016.

¹¹ Il termine *carmen* è naturalmente riferito nei *Florida* anche alla poesia vera e propria: cfr. 7.4 (un poema su Alessandro Magno), 16.18 (le commedie di Filemone) e 18.38 (un inno a Esculapio). È detto del canto degli uccelli a 12.8 (il pappagallo), 13.2 (vari uccelli) e 17.17 (il cigno). Sono un *cantus* la musica del flauto di Hyagnis e le zampogne dei pastori virgiliani a 3.1-3.

¹² Su Apuleio e la cultura sofistica greca, e in particolare Favorino, vd. G.N. SANDY, *The Greek World of Apuleius*, Leiden 1997.

Quando teneva i suoi discorsi a Roma, grande attenzione si volgeva a lui da ogni parte, poiché anche quanti non comprendevano la lingua greca non erano impossibilitati a trarre godimento (*hedone*) dall'ascolto, ma anzi venivano da lui affascinati (*etbelge*) con la sonorità della voce, con l'espressività del suo sguardo e col ritmo del suo linguaggio. Li affascinava pure l'epilogo del discorso, che quelli chiamavano "canto"¹³.

Naturalmente non c'è bisogno di pensare che Apuleio fosse un "retore cantante" come Favorino¹⁴. Di solito non lo pensiamo anche perché per formazione siamo un po' tutti molto rispettosi, come lo era Eduard Norden, di Cicerone e Quintiliano, che probabilmente rabbrivirebbero ad ascoltare un oratore che termina un discorso con una "ode"¹⁵. Tuttavia, se per un attimo ci sbarazziamo di ogni pregiudizio, non c'è nemmeno alcun motivo stringente per evitare di pensarlo. Apuleio aveva anche lui una grande propensione alla fascinazione verbale, e il prologo delle *Metamorfosi*, nel quale il parlante promette di *permulcere aures*, è molto eloquente in questo. Per noi rimane difficile sapere se e quanto Apuleio, retore e filosofo come lo stesso Favorino¹⁶, inclinasse verso una declamazione melodica¹⁷; vediamo però chiaramente che amava molto le figure di suono, che danno al discorso un che di musicale; e che considerava la sua retorica per nulla estranea al discorso poetico, autorevole e utile indicato dalla parola-chiave *carmen*.

2. RETORICA E INTERESSI MUSICALI

Sia come sia, è noto che Apuleio aveva un interesse ben sviluppato per la musica¹⁸. In *Flor.* 20.4 lui stesso ci dice che la musica faceva parte dell'educazione da lui ricevuta ad Atene; e Cassiodoro (*Inst.* 2.5.10) menziona *en passant* un lavoro di Apuleio su questo argomento, anche se lascia capire di non averlo letto lui stesso¹⁹. Di questo interesse rimangono ampie tracce nei *Florida*. Il frammento 3 è dedicato al flautista

¹³ Trad. M. CIVILETTI, *Filostrato. Vite dei sofisti*, Milano 2002.

¹⁴ Sullo stile cantilenante della *pronuntiatio*, e le polemiche ad esso collegate, vd. M. GLEASON, *Making Men. Sophists and Self-Presentation in Ancient Rome*, Princeton 1995; Keulen, *Vocis immutatio*, cit.; W.H. KEULEN, *Apuleius Madaurensis. Metamorphoses. Book I. Text, Introduction and Commentary (GCA 2007)*, Groningen 2007, pp. 21-23; ulteriori riferimenti in GRAVERINI, *Le Metamorfosi*, cit., pp. 30-31.

¹⁵ Cfr. ad es. Quintiliano 11.3.57-60; GRAVERINI, *Le Metamorfosi*, cit., pp. 29-66.

¹⁶ Sull'ambiguo apprezzamento di Gellio per Favorino cfr. ad es. W.H. KEULEN, *Gellius the Satirist. Roman Cultural Authority in Attic Nights*, Leiden-Boston 2009, p. 155: «On the one hand, he integrates Favorinus as a didactic authority into his youthful world of playful learning; on the other hand, he exposes him as an inadequate authority in the light of his Roman cultural programme». Vd. anche E. FANTHAM, *Roman Literary Culture: From Plautus to Macrobius*, Baltimore 1996, p. 220.

¹⁷ Sul ritmo nelle clausole, che comunque è questione diversa, vd. NORDEN, *La prosa d'arte antica*, cit., p. 944; N. Bernhard, *Der Stil des Apuleius von Madaura*, Stuttgart 1927, pp. 249 ss.

¹⁸ M. RAFFA, *Music in Greek and Roman Education*, in T.A.C. LYNCH, E. ROCCONI (eds.), *A Companion to Ancient Greek and Roman Music*, Hoboken 2020, pp. 311-322, p. 319: «Until late antiquity, the toolbox of any intellectual should include at least the basics of music theory. Porphyry (Plot. 14.9-10), for instance, tells us that his teacher Plotinus had a fair knowledge of a variety of subjects, including music, although he was in no position to contribute to their development (*exergazesthai*)».

¹⁹ Vd. S.J. HARRISON, *Apuleius. A Latin Sophist*, Oxford 2000, p. 31.

Marsia e alla sua scriteriata competizione con Apollo, e il 4 all'altro flautista Antigenida; e nel 15 si loda Pitagora anche in quanto "esperto più di ogni altro nel suonare con la cetra e in ogni genere di musica". La musica fa parte quindi del bagaglio culturale indispensabile – della *polymathia* – del sofista-filosofo.

La conoscenza della musica era in certo modo strumentale per un retore. La musica e il ritmo, tradizionalmente, erano considerate capaci di avere un profondo impatto sull'anima e sulle emozioni di chi li ascoltava. Platone ne parla in *resp.* 3.410d²⁰; e le sue opinioni sono riprese anche da Cicerone, *leg.* 2.38:

Ritengo infatti con Platone, che nulla suggestiona di più gli animi teneri e plasmabili che i vari suoni musicali, dei quali appena si potrebbe dire quanto grande sia l'efficacia in una doppia direzione: infatti la musica eccita i languidi ed illanguidisce gli eccitati, ed ora distende lo spirito, ora lo rinfranca²¹.

Ciò che interessava a Platone era soprattutto l'educazione morale dei cittadini del suo Stato utopico, ma per i retori lo scopo era naturalmente più pratico: essenzialmente, la persuasione e l'intrattenimento. Un retore non poteva certamente usare la musica in modo diretto, e la distinzione etica tra i vari modi musicali (così importante in Platone, come vedremo) non ha per lui alcun valore operativo; però la cultura antica ama paragonare un discorso, sia esso in prosa o in poesia, alla musica. Ad esempio, per lo Pseudo-Longino la musica (*harmonia*) è uno strumento naturale di persuasione, dato che è in grado di offrire piacere e di stimolare emozioni (*peitho*, *hedone*, *pathos*) che incantano chi la ascolta con la sua magia (*thelgetron*). Può evocare nelle loro menti una moltitudine di idee, e ottenerne il completo controllo. La composizione di un discorso o di una poesia (*synthesis*) non è altro che una 'armonia di parole' (da *harmozo*, 'unire assieme'), e mantiene tutto il potere quasi magico della musica di persuadere e suscitare emozioni e immagini mentali²². A quanto pare, per lo pseudo-Longino un buon discorso dovrebbe aspirare ad ottenere lo stesso livello di *evidentia* di un buon brano musicale: il che, tra parentesi, ci dovrebbe stupire non poco, dato che siamo abituati a considerare la musica la più astratta e meno rappresentativa delle arti.

²⁰ "...la musica ha la parte fondamentale nell'educazione, appunto perché il ritmo e l'armonia particolarmente s'insinuano nell'anima e fortemente la toccano e la bellezza che ne segue la rende virtuosa" (*resp.* 3.401d, trad. F. ADORNO, *Platone. Dialoghi politici e lettere*, Torino 1970). Vd. W.B. STANFORD, *Sound, Sense, and Music in Greek Poetry*, in *G&R* 28, 1981, pp. 127-140, p. 133; PIERRE, *Carmen*, cit., pp. 28 ss.

²¹ Trad. L. FERRERO, N. ZORZETTI, N. MARINONE, M. *Tullio Cicerone. Opere politiche e filosofiche*, Torino 1974.

²² *Peri Hypsous* 39: "L'armonia non è per gli uomini solo un mezzo naturale di persuasione [*peitho*] e di diletto [*hedone*], ma anche, in un certo senso, uno splendido strumento del sublime [*megalegoria*] e della passione [*pathos*]. Il flauto non introduce infatti negli ascoltatori certe passioni e non li rende – diciamo così – fuori di sé e ripieni di una frenesia coribantica?... E, per Zeus, i suoni di una cetra – che di per sé non hanno alcun significato preciso – grazie ai mutamenti dei toni, grazie alla loro combinazione uno con l'altro e alla fusione del loro accordo, non introducono spesso (come certo tu sai) un meraviglioso incanto [*thelgetron*]?... Ma, allora, non riteniamo noi che la composizione (che è una sorta di armonia delle parole) ... la quale suscita svariati tipi di parole, di pensieri, di azioni, di bellezza e di melodia ... e che, con la fusione e la varietà dei propri suoni introduce la passione posseduta da chi parla in coloro che gli sono vicini – non riteniamo noi che, in virtù di tutto questo, la composizione seduca [*kelein*] anche noi ... conquistando interamente il nostro pensiero?" (trad. E. MATELLI, *Longino. Il sublime*, Milano 1988).

3. MUSICA ED ETICA IN PLATONE

In sostanza, una buona educazione musicale poteva essere di grande utilità sia per un retore che per un filosofo; Apuleio, che era retore e filosofo platonico allo stesso tempo, era nella posizione ideale per trarne il massimo vantaggio. Eppure, si deve anche riconoscere che musica e platonismo non erano poi così facili da conciliare. Platone era notoriamente di gusti assai selettivi, e non approvava certo tutta la musica in generale. Ad esempio, il filosofo applicava delle connotazioni etiche ai vari modi musicali greci: non tutti erano moralmente apprezzabili e educativamente utili. Ad es. in *resp.* 3.398d-399d²³ Socrate, dopo aver osservato che armonia e ritmo si accompagnano necessariamente alle parole, opera una selezione piuttosto ristretta tra le classiche armonie greche²⁴. Vengono eliminate anzitutto la mixolidia, sintolidia e simili, accusate di essere troppo lamentose (*threnodeis*): e i lamenti non si addicono a donne e uomini perbene, e quindi nemmeno ai discorsi. Poi è la volta delle armonie “mollì” (*malakai*) e conviviali: mollezza, pigrizia e ubriachezza non si convengono affatto ai guardiani. Lo Stato platonico farà quindi a meno delle armonie ioniche e lidie, quelle dette “rilassate” (*chalarai*). Le uniche che rimangono, e possono essere usate nello stato utopico, sono la dorica e la frigia, che incitano al valore, alla persuasione, all’invocazione sacra e non²⁵.

La totale libertà armonica, in sostanza, è da evitare, dato che non tutte le armonie sono accettabili; nello Stato platonico quindi non ci dovranno essere strumenti che la permettono, né a corda né a fiato: e qui l’imputato principale è l’*aulos*, definito con

²³ Socrate: “Ma niente pianti e lamenti, dicemmo, nei nostri discorsi. [...] Quali sono, dunque, le armonie lamentose (*threnodeis*)? Dimmelo tu e che sei musico”. Glaucone: “La mixolidia, la sintolidia, e le altre simili”. S.: “Via, quindi... armonie del genere! Non servono neppure alle donne, se vogliono essere per bene, figurarsi agli uomini! [...] Sconvenientissime, poi, sono per i custodi l’ubriachezza, la voluttà e la pigrizia. [...] E quali sono le armonie voluttuose (*malakai*) e da simposi (*sympotikai*)?” G.: “La ionica e la lidia che sono dette, appunto, armonie rilassate (*chalarai*)”. S.: “Ebbene, amico mio, che uso è da farne per dei guerrieri?” G.: “Nessuno! Ma così finisce che non ti resta altro che la dorica e la frigia”. S.: “Non m’intendo di armonie, ad ogni modo lasciami quella che sappia imitar bene la voce e gli accenti dell’uomo valoroso in guerra o in altra azione violenta [...] E lasciami un’altra armonia che sappia renderci l’uomo anche in un’opera di pace, non forzata, ma dovuta al suo libero volere, che, per giungere al fine, si accattiva un dio con la preghiera, o convince un uomo coi suoi insegnamenti e consigli, o viceversa si convince alle preghiere, agli insegnamenti, all’opera di dissuasione di un altro [...] Questi due tipi d’armonia, quello della violenza e quello della spontaneità, che sono i migliori per imitare gli accenti di chi si trovi nella buona e nella cattiva fortuna, di chi sia temperante e forte, questi devi lasciarci. [...] Dunque per i nostri canti e le nostre musiche non avremo bisogno di strumenti a molte corde e che rendano tutte le armonie [...] E accoglieremo nella città fabbricanti di flauti (*auloi*) e flautisti? Non è forse il flauto lo strumento che può dare più suoni (*polychordotatos*)? [...] Ti restano la lira e la cetra come strumenti utili per chi sta in città, mentre in campagna i pastori potranno far uso di una specie di siringa” (trad. ADORNO, *Platone*, cit.).

²⁴ Sugli antichi modi musicali vd. ad es. M.L. WEST, *Ancient Greek Music*, Oxford 1994, pp. 179-84; J.G. LANDELS, *Music in Ancient Greece and Rome*, London-New York 1999, pp. 86-109.

²⁵ Questa preferenza accordata all’armonia frigia in realtà può stupire (cfr. Aristotele, *pol.* 8.7.1342a32-b7), dato che essa era legata ai riti orgiastici di religioni misteriche come i culti di Cibele e Dioniso. Tuttavia esistevano a quanto pare forme di ditrambo non scomposte e sfrenate (vd. S. GRANDOLINI, *A proposito di armonia frigia, Dioniso e ditrambo in Platone*, in *GIF* 53, 2001, pp. 287-292), e Platone stesso pare ne compose (cfr. ad es. Apuleio, *de Plat.* 1.2; Diogene Laerzio, *vitae Phil.* 3.5). Cfr. anche WEST, *Ancient Greek Music*, cit., p. 180; LANDELS, *Music*, cit., p. 102.

un certo gusto del paradosso *polychordotatos*, “lo strumento che ha più corde di tutti”. Ora, naturalmente il flauto non possiede alcuna corda; ma con l’aumento progressivo del numero di fori e grazie alla possibilità di creare una quantità di suoni anche superiore agendo sull’ancia o coprendo i fori soltanto a metà è di solito in grado di riprodurre le note necessarie a più armonie²⁶. Quindi niente *auloi* nella Kallipolis platonica, e in generale niente strumenti a fiato. Utili sono soltanto la lira e la cetra; nelle campagne, al massimo, si potrà concedere ai pastori di suonare la siringa, che ha una libertà armonica estremamente limitata (una singola nota per ogni canna).

4. FLORIDA 4: ANTIGENIDA

Ora, il nostro *philosophus Platonicus* non pare essere così fedele al dettato del Maestro – semmai, è più incline a fare sfoggio di sapere enciclopedico. Di questa tendenza nelle *Metamorfosi*, sempre riguardo a strumenti e modi musicali, ho già parlato altrove²⁷. I *Florida*, più brevi e frammentari del romanzo, offrono senz’altro meno materiale di discussione. Però questo enciclopedismo emerge ad esempio all’inizio del frammento 4, dove troviamo elencati tutti i principali modi musicali greci. Il flautista Antigenida è menzionato come esempio di quella versatilità altrove lodata nei sofisti:

Antigenida fu un flautista (*tibicen*) capace di modulare dolcemente (*melleus modulator*) ogni suono e del pari esperto nel variare un’armonia in qualsivoglia modo (*omni-modis peritus modulator*), si volesse sia una semplice melodia eolica, sia una ionica variegata, sia una lidia lamentosa, sia una frigia religiosa, sia una dorica guerresca.

Il frammento non è certo dedicato espressamente ad esprimere giudizi, morali o di altro genere, sui modi e gli strumenti musicali. Il punto piuttosto è che Antigenida, un flautista virtuoso e versatile, si lamenta che anche quelli che suonavano solo ai funerali (quindi presumibilmente solo in modi Lidii) si chiamavano “flautisti” come lui; e Apuleio sfrutta l’*exemplum* per far notare che anche gli uomini, pur vestendosi tutti allo stesso modo, possono avere sorti molto diverse. È possibile, come ipotizza Stephen Harrison²⁸, che questo preludesse a un confronto tra Apuleio stesso ed altri inferiori a lui, che però si dicono ugualmente ‘retori’ o ‘filosofi’. In ogni caso, è da notare che nel frammento non c’è traccia di alcun giudizio o differenziazione tra i vari modi musicali, e che il mestiere stesso di flautista non incorre in alcuna censura. Antigenida, anzi, è un modello di versatilità e *polymathia*, la stessa virtù che Apuleio loda in quelli che fanno il suo mestiere, i retori²⁹: ad esempio Ippia, *artium multitudine prior omnibus* (9.15), del quale Apuleio stesso si dichiara emulo e superiore.

²⁶ Cfr. sotto, n. 38.

²⁷ L. GRAVERINI, *Music and the Poetics of Latin Narrative*, in F. BUÈ, A. VANNINI (éds.), *Sonus in metaphora. La rhétorique sonore et musicale dans l’Antiquité*, Besançon 2021, pp. 151-167.

²⁸ HARRISON, *Apuleius*, cit., p. 100.

²⁹ Un confronto (o meglio, un contrasto) tra Antigenida e un oratore è anche in Cicerone, *Brut.* 187.

5. FLORIDA 3: HYAGNIS, MARSIA, E IL “FLAUTO DAI MOLTI FORI”

Diverso, e più complesso, è il caso di *Florida* 3, un frammento molto noto dedicato alla mitica contesa musicale tra Marsia e Apollo. Il frammento offre una descrizione – decisamente elogiativa, a quanto pare – dei progressi tecnici e musicali compiuti nell’arte del flautista grazie a Hyagnis, che per primo introdusse il flauto doppio, “rese indipendenti le mani” (3.5 *manus discapedinavit*) e sostanzialmente fece del flauto uno strumento non solo melodico ma anche armonico, capace di suonare due note contemporaneamente³⁰. Tuttavia la sua musica non aveva ancora il potere di “smuovere gli animi”, e il suo flauto non era provvisto di molti fori né in grado di suonare in armonie diverse (3.1 *nondum quidem tamen flexanimo sono nec tamen pluriformi modo nec tamen multiforati tibia*): una precisazione importante, sulla quale torneremo. Il figlio di Hyagnis, Marsia, “seguì le orme del padre” (3.6) ed evidentemente possedette il suo stesso virtuosismo; tuttavia era “per il resto frigio e barbaro, dal volto belluino, truce, ispido, con la barba incolta, irto di setole”.

Dopo questa parte introduttiva ci aspetteremmo il racconto della famosa contesa musicale con il dio Apollo, ma sorprendentemente questa rimane soltanto nel *background*³¹: vi si accenna brevemente due volte (3.6-7 e 13-14), e veniamo semplicemente informati che la contesa ci fu, che le Muse erano smaccatamente dalla parte di Apollo, che questi ovviamente vinse e che Marsia finì scuoiato. La maggior parte dello spazio è occupata invece da un’invettiva di Marsia contro Apollo, riferita prima in discorso indiretto e poi (con qualche ripetizione) in discorso diretto, con parole dello stesso Marsia. Cito per brevità solo quest’ultima, con la reazione finale delle Muse (3.10-13):

“Anzitutto... i suoi capelli pendono e ricadono sulla fronte in ciocche delicatamente acconciate e ciuffi lisci, il corpo è tutto bellissimo, le membra leggiadre, la lingua profetica, a scelta in prosa o in poesia è in entrambe di eguale eloquenza. E che dire del fatto che anche la veste è di tessuto impalpabile, morbida al tatto, splendente di porpora? E che la sua lira risplende d’oro, brilla d’avorio, è variegata di gemme? E che canta con straordinaria maestria e piacevolezza? Tutti questi allettamenti non sono affatto” disse “di ornamento alla virtù, ma di accompagnamento alla depravazione”. Di contro ostentava le caratteristiche del suo corpo quale somma bellezza. Risero le Muse quando udirono accuse di tal fatta, che un saggio dovrebbe desiderare, rinfacciate ad Apollo e quel flautista, sconfitto nella gara, lo lasciarono come un orso a due zampe, scuoiato e con le viscere straziate di fuori.

³⁰ Sull’*aulos* in realtà da intendersi sempre come “flauto doppio”, vd. C. TERZÈS, *Musical Instruments of Greek and Roman Antiquity*, in T.A.C. LYNCH, E. ROCCONI (eds.), *A Companion to Ancient Greek and Roman Music*, Hoboken 2020, pp. 213-227, pp. 220-223.

³¹ Come peraltro accade, per altri versi, in Ovidio, *met.* 6.382-400. Su questo brano vd. ad es. Ch. SEGAL, *Ovid’s Metamorphic Bodies: Art, Gender, and Violence in the “Metamorphoses”*, in *Arion* 5, 1998, pp. 9-41; A. FELDHERR, P. JAMES, *Making the Most of Marsyas, in Arethusa* 37, 2004, pp. 75-103; G. ROSATI, *Ovidio. Metamorfosi. III (Libri V-VI)*, Milano 2009 *ad loc.* In *met.* 6.400 le lacrime versate da fauni, satiri e ninfe sulla morte di Marsia danno origine al fiume omonimo, definito *Phrygiae liquidissimus amnis* (6.400); si può forse vedere in queste parole una sorta di sublimazione *post mortem* del satiro verso una purezza callimachea.

Stephen Harrison³² ha suggerito che l'intero frammento servisse da introduzione ad un discorso nel quale Apuleio si difendeva da (veri o presunti) accusatori, assimilando questi ultimi al barbaro e perdente Marsia e naturalmente attribuendo a se stesso le caratteristiche vincenti di Apollo: una strategia retorica non troppo diversa da quella adottata nei frammenti 9, dove si compara ad Ippia, 15, dove si confronta con Pitagora, e 16, dove il termine di confronto è il poeta Filemone. Pochi anni dopo, Ellen Finkelpearl³³ ha tentato di rovesciare il tavolo, osservando che Apuleio non poteva non solidarizzare in qualche modo *anche* con Marsia, portatore di una posizione sostanzialmente filosofica³⁴ ed emblema del 'provinciale' in conflitto con la cultura centralista dell'Impero romano³⁵.

Lasciando da parte in questo contesto le questioni di identità culturale³⁶, credo non sia del tutto impossibile vedere qualche parallelismo tra Marsia e Apuleio, se non altro perché il satiro è presentato sì come flautista, ma agisce soprattutto come un retore. E forse è anche il caso di osservare che l'idea della necessaria identificazione di Apuleio con Apollo nell'ambito di una polemica con degli oppositori che inevitabilmente vengono proiettati nel ruolo del barbaro, stolto e perdente Marsia, pur autorevolmente proposta da Harrison, non è l'unica possibile contestualizzazione del frammento. Ad esempio, il testo che abbiamo potrebbe preludere non a una polemica retorica ma a una meditazione filosofica sul ruolo della fortuna nella vita umana, sulla punizione riservata alla *hybris*, come in Ovidio³⁷, sulla necessità di restare nei propri limiti e rispettare gli dei. Apuleio ama certamente parlare di retorica ed elogiare se stesso, ma questo non vuol dire che dovesse farlo sempre, e che il confronto tra Marsia e Apollo debba necessariamente essere personalizzato.

Qui però vorrei concentrarmi sugli aspetti più propriamente musicali di questo testo, che non hanno ricevuto molta attenzione da parte dei critici, e sulle loro implicazioni filosofiche dal punto di vista di un dichiarato *philosophus Platonicus* come Apuleio. Hyagnis è un flautista, e già questo lo porrebbe in contrasto con i dettami platonici espressi nella *Repubblica*. Tuttavia, Apuleio nota che Hyagnis era sì un bravo musicista,

³² HARRISON, *Apuleius*, cit., p. 97-99.

³³ E. FINKELPEARL, *Marsyas the Satyr and Apuleius of Madauros*, in *Ramus* 38, 2009, pp. 7-42.

³⁴ FINKELPEARL, *Marsyas*, cit., p. 18: «while Marsyas receives a lot of abuse from the narrator as well as the Muses, and is making a rather absurd case, as Satyr/satirist he puts forward recognisably Socratic and Cynic ideas which are a major theme elsewhere in the *Florida*»; p. 20: «In second century terms, Marsyas can lay claim to better philosophical credentials than Apollo and in this sense is closer to one of the identities Apuleius claims for himself, the messy philosopher with little regard for outward appearance».

³⁵ FINKELPEARL, *Marsyas*, cit., p. 33: «Apuleius lives in two worlds: what one might call 'the culture of Marsyas', a highly developed yet distinctly provincial culture, and that of Apollo, standing for the centre».

³⁶ Vd. la *Introduction* e gli studi contenuti in B.T. LEE, E. FINKELPEARL, L. GRAVERINI (eds.), *Apuleius and Africa*, New York-Oxford 2014. Qui mi limito a osservare che, se Apuleio avesse voluto esprimere in modo meno subliminale la propria simpatia per Marsia, avrebbe potuto scegliere versioni del mito diverse, nelle quali la punizione di Marsia risultava ingiusta: vd. ad es. LANDELS, *Musik*, cit., pp. 156 s.; Apollodoro, *bibl.* 1.4.2.

³⁷ Sul Marsia di Ovidio vd. ad es. ROSATI, *Ovidio*, cit. e L. GALASSO, *Musical Metamorphoses in the Roman World*, in T.A.C. LYNCH, E. ROCCONI (eds.), *A Companion to Ancient Greek and Roman Music*, Hoboken 2020, pp. 75-86; su Marsia in generale, S. SARTI, *Musical Heroes*, in T.A.C. LYNCH, E. ROCCONI (eds.), *A Companion to Ancient Greek and Roman Music*, Hoboken 2020.

per quanto certo non ancora con un suono tale da muovere gli animi né con modi svariati né con un flauto a più fori (3.1: *nondum quidem tamen flexanimo sono nec tamen pluriformi modo nec tamen multiforati tibia*).

In certo modo, quindi, il fatto stesso che Hyagnis viva sostanzialmente ai primordi dell'arte auletica lo potrebbe salvare dalle censure di Platone, soprattutto per due motivi: il suo flauto non era in grado di “muovere gli animi” e, soprattutto, non era in grado di passare da un'armonia all'altra (*nec pluriformi modo*), dato che non era provvisto di molti fori e quindi non poteva produrre molte note³⁸.

È da notare in particolare quello strano aggettivo *multiforatis*, un neologismo apuleiano usato solo qui e in *Met.* 10.32.2 (nella forma *multiforabilis*). Maaïke Zimmerman suggerisce che esso sia modellato sul greco *polytretos*, detto dell'*aulos* “dai molti fori” in *Anthologia Palatina* 9.266 (Antipatro) e Polluce, *Onomasticon* 4.80³⁹. Ora, se il greco *polytretos* è certamente la fonte più vicina e concreta per la neoformazione latina *multiforatis*, la fonte dell'idea credo sia da ricondursi a Platone, nel brano visto prima dove il flauto viene messo al bando in quanto *polychordotatos*, “lo strumento con più corde di tutti” (*resp.* 3.399d)⁴⁰. Si tratta di una definizione chiaramente ironica come dicevo, dato che ovviamente il flauto non ha alcuna corda; Platone però è preoccupato dal suo avere molti fori e quindi dalla sua facoltà di emettere una gran quantità di note, e quindi di spaziare con facilità da un modo all'altro eseguendo melodie anche nei modi ‘proibiti’. Questo a differenza della lira e della cetra, che avevano un limitato numero di corde (e quindi di note): per passare da un modo all'altro, quindi, dovevano necessariamente essere riaccordate in modo diverso (oppure, naturalmente il musicista poteva passare da una cetra all'altra). E il brano della *Repubblica* platonica è tanto più significativo per l'interpretazione di questo *Floridum* se consideriamo che, subito dopo aver ribadito in modo irrevocabile la superiorità di lira e cetra rispetto al flauto *polychordotatos*, Socrate parla proprio del mito di Marsia e Apollo:

Non facciamo del resto nulla di nuovo, amico, giudicando Apollo e gli strumenti di Apollo preferibili ai suoi strumenti (*resp.* 3.399e).

In Platone, in sostanza, la cetra di Apollo è preferibile al flauto di Marsia anche perché “ha meno corde”, e non può spaziare da un'armonia all'altra. In Apuleio, il flauto di Hyagnis non era ancora *multiforatis* / *polychordos* o capace di passare da un modo all'altro (*nec tamen pluriformi modo*): e quindi, in termini platonici, non ancora del tutto condannabile. L'ampliamento del *range* musicale del flauto è presentato

³⁸ Quest'ultima affermazione può non apparire molto pertinente: bastano ben pochi fori a un flauto per produrre melodie in vari modi musicali, dato che il flautista può anche limitarsi a tappare un foro per metà (vd. ad es. WEST, *Ancient Greek Music*, cit., pp. 95 ss.). Ma non c'è ragione di ritenere che Apuleio possedesse una buona conoscenza tecnica del flauto: come vedremo, il retore sta semplicemente elaborando un'idea di Platone.

³⁹ M. ZIMMERMAN, *Apuleius Madaurensis. Metamorphoses. Book X. Text, Introduction and Commentary*, Groningen 2000, p. 388 *ad loc.* Sulla passione apuleiana per i neologismi vd. L. NICOLINI, *Ad (I)usum lectoris: Etimologia e giochi di parole in Apuleio*, Bologna 2011, pp. 129 ss.

⁴⁰ Sugli strumenti *polychordoi*, come l'arpa, e la loro evoluzione, vd. LANDELS, *Music*, cit., pp. 73-77; p. 101 sulla prospettiva di Platone, che «seems to be harking back to a state of affairs which may have existed fifty or sixty years earlier, but had long since passed into history».

come un'innovazione successiva a Hyagnis. Dal frammento dei *Florida* sembra di intendere che l'autore ne sia stato Marsia, figlio di Hyagnis, e il confronto perdente con Apollo – se ha valore ciò che ho detto sull'ascendenza platonica dell'aggettivo *multiforabilis* – potrebbe dimostrarlo.

Apuleio ci dice anche che l'innovazione tecnica introdotta da Hyagnis è il flauto doppio:

3.5 Iagni per primo suonò a mani separate, per primo diede fiato con un'unica emissione a due canne, per primo, grazie ai fori a sinistra e a destra, con suoni acuti e tintinnanti e suoni gravi e rimbombanti, armonizzò una varietà di accordi.

Ora, come le due canne del flauto doppio interagissero fra loro non è certo: non siamo sicuri se esse dovessero suonare separate o assieme, all'unisono, in una sorta di contrappunto, a distanza di un'ottava o ad altra distanza⁴¹; ma sembra in ogni caso improbabile che la combinazione di due canne servisse semplicemente ad ampliare il range del flauto singolo⁴², e quindi a dargli la possibilità di spaziare tra più modi tanto osteggiata da Platone. Questa è forse da connettere ad un'altra innovazione tecnica, introdotta apparentemente dopo la metà del V secolo. Laddove il flauto 'classico' aveva normalmente solo 5 fori, e quindi era verosimilmente limitato a poter suonare in un singolo modo (per passare ad un altro occorreva cambiare flauto), in quel periodo cominciano a diffondersi *auloi* con 8 e più fori, dotati di semplici meccanismi (molto più semplici di quelli oggi adottati ad esempio da oboe e clarinetto) che ne coprivano alcuni lasciandone aperti altri; agendo su di essi, si poteva passare rapidamente da un modo a un altro, anche se per farlo era verosimilmente necessario approfittare di una pausa nella musica⁴³. Anche da questo punto di vista, quindi, il flauto di Hyagnis sembra non essere del tutto inaccettabile secondo i canoni platonici.

Sia come sia, è chiaro che in una prospettiva rigorosamente platonica un flauto (specialmente se "multiforabile", ma non è chiaro se per Apuleio quello di Marsia lo fosse), non aveva speranza contro la lira apollinea, dotata di sole sette corde e limitata ad usare un solo modo.

6. SOCRATE E MARSIA

Eppure... come sempre, anche nell'interpretare *Florida* 3 alla luce dei testi di Platone molto dipende dall'intertesto che si sceglie. Nella *Repubblica* l'atteggiamento è normativo, e le formulazioni prevedibilmente apodittiche. Altrove, le cose vengono presentate in maniera un po' diversa. Ad esempio, se nella *Repubblica* Marsia e il suo flauto erano censurati, nel *Simposio* scopriamo addirittura che Socrate è proprio come Marsia, sia per arroganza (quella che Marsia mostra nello sfidare Apollo), sia per l'aspetto semiferino, sia per capacità seduttive (si ricordi il *flexanimus sonus* che Hyagnis ancora non possedeva, ma che poi divenne tipico dei flautisti e forse era già di Marsia). Dice Alcibiade:

⁴¹ LANDELS, *Music*, cit., p. 41 ss.

⁴² LANDELS, *Music*, cit., p. 45: «A single pipe, fingered by both hands, is capable of a greater range of notes, because it can be held more easily, and there are more opportunities for cross-fingering».

⁴³ LANDELS, *Music*, cit., pp. 34-36.

... Dico, poi, che [scil. Socrate] assomiglia al satiro Marsia. In verità, che nell'aspetto sei simile a questi, neppure tu, Socrate, potresti contestarlo. Che, poi, tu assomigli a loro [scil. i Sileni e Marsia] anche in altre cose. Sei arrogante, no? ... E non sei forse un flautista? Anzi, molto più meraviglioso di quello. Marsia incantava gli uomini per mezzo di strumenti, con la potenza che gli veniva dalla bocca... le sue melodie, dunque, sia che le suoni un bravo flautista sia un flautista mediocre, da sole inducono in uno stato di possessione... perché sono divine. Tu sei diverso da lui solo in questo: senza usare strumenti, produci lo stesso effetto con le nude parole⁴⁴.

Le parole di Socrate, secondo Alcibiade, sono *flexanima* quanto la melodia di un flauto. Socrate è come un flautista, anzi, proprio come Marsia, tanto assomiglia anche fisicamente ad un satiro. Se leggiamo il frammento di Apuleio alla luce delle parole di Alcibiade, viene quasi da stupirsi che alla fine prevalgano la lira di Apollo e la classica *kalokagathia* del dio, quell'ideale unione di bellezza estetica e di virtù morali che Socrate non manca mai di mettere in discussione. Certo, non possiamo veramente stupircene perché in fondo sappiamo come deve finire il mito⁴⁵; ma il confronto con il discorso di Alcibiade ci ispira almeno una virgiliana pietà per i vinti, che non si meritavano veramente di finire in quel modo. E di questo c'è almeno un breve tratto alla fine, nella veloce descrizione di Marsia sconfitto e lasciato "come un orso a due zampe, scuoiato e con le viscere straziate di fuori", umiliato dalle risate delle Muse; e di Apollo che "si dispiacque di una vittoria tanto meschina"⁴⁶.

Ho discusso a lungo altrove delle caratteristiche da Sileno e Satiro socratico di Lucio nelle *Metamorfosi* di Apuleio⁴⁷, e qui mi asterrò dal tentare di usare il romanzo per interpretare un frammento dei *Florida*. Tuttavia, se talvolta anche la solida dottrina platonica mostra delle crepe di ambiguità e perfino un po' di autoironia, da Apuleio non possiamo aspettarci una fedeltà granitica al dettato del caposcuola – anche qui potrei rifarmi all'esempio delle *Metamorfosi*, ma anche di questo faccio grazia⁴⁸.

CONCLUSIONI

Concludendo, nei *Florida* Apuleio fa notevole mostra di musicalità stilistica – della quale non ho parlato, né c'era veramente bisogno di sottolinearla. Ma anche la musica vera e propria rimane importante come punto di riferimento, sia metaforico (la voce del sofista è una musica affascinante e seducente) sia filosofico. In quest'ultimo

⁴⁴ Platone, *symp.* 215b-c; trad. G. REALE, *Platone. Simposio*, Milano 2001.

⁴⁵ Anche se ci sono attestati dei finali alternativi, su cui vd. sopra, n. 36.

⁴⁶ Forse un tratto originale di Apuleio. Nelle *Metamorfosi* di Ovidio (6.392 ss.) ci sono ampie espressioni di cordoglio per la fine orribile di Marsia, da parte di *ruricolae, silvarum numina, fauni / et satyri fratres et tunc quoque carus Olympus / et nymphae... et quisquis montibus illis / lanigerosque greges armentaue bucera pavit*, ma naturalmente nessuna reazione da parte di Apollo.

⁴⁷ GRAVERINI, *Le Metamorfosi*, cit., pp. 141-144.

⁴⁸ Sul sincretismo filosofico di Apuleio, in cui un platonismo di fondo può mescolarsi ad esempio con idee di tipo stoico, vd. GRAVERINI, *Prudentia and Providentia. Book XI in Context*, in W. KEULEN, U. EGELHAAF-GAISER (eds.), *Aspects of Apuleius' Golden Ass. Volume III. The Isis Book*, Leiden-Boston 2012, pp. 86-106.

aspetto la prospettiva di Apuleio non è normativa come quella di Platone nella *Repubblica*, ma attenta a sottolineare l'intima unione di fascinazione e utilità come nel discorso di Alcibiade nel *Simposio*. In *Florida* 13.3 Apuleio afferma che

la sapienza e l'eloquenza del filosofo è... venerabile all'udito e utile all'intelletto e capace di usare tutti i toni (*modo omniana*).

Nelle sue tendenze enciclopediche e direi quasi ecumeniche Apuleio si distacca dall'originale severità di Platone per andare verso la più umana posizione del platonismo più tardo, che può essere ben rappresentata da un brano di Plotino:

Il bello è soprattutto nella vista, ma anche nelle cose che udiamo, secondo la combinazione delle parole, ed è in ogni genere di musica (ἐν μουσικῇ ... ἀπάσῃ); belli infatti sono melodie e ritmi⁴⁹.

ABSTRACT

La musicalità è una caratteristica essenziale dello stile di Apuleio. Ma anche la musica vera e propria è importante come punto di riferimento, sia metaforico (la voce del sofista è una musica o un canto affascinante e seducente) sia filosofico. In quest'ultimo aspetto la prospettiva di Apuleio non è severa e normativa come quella di Platone nella *Repubblica*, ma attenta a sottolineare la necessaria intima unione di fascinazione e utilità come nel discorso di Alcibiade nel *Simposio*; il satiro Marsia può essere preso come simbolo di questa posizione filosofica e retorica.

Musicality is a crucial feature of Apuleius' style. But music proper is also important, both as a metaphor (the sophist's voice is a fascinating and alluring music or song) and a philosophical idea. In this regard, Apuleius' attitude is not stern and normative like that of Plato in the *Republic*: he usually highlights the necessity of a deep connection between fascination and usefulness as Alcibiades does in the *Symposium*. The satyr Marsyas can embody this philosophical and rhetorical stance.

KEYWORDS: Apuleius; *Florida*; music; Platonism; rhetoric.

Luca Graverini
Università degli Studi di Siena
graverini@unisi.it

⁴⁹ Plotino, *enn.* 1.6.1; trad. M. CASAGLIA, C. GUIDELLI, A. LINGUITI, F. MORIANI, *Plotino. Enneadi*, Torino 1997. Vedi anche 5.8.1 sulla rivalutazione delle arti e della musica rispetto a Platone: "Se poi qualcuno disprezza le arti in quanto creano imitando la natura, occorre innanzi tutto dire che anche la natura imita qualcos'altro. È poi necessario sapere che le arti non imitano semplicemente ciò che si vede, ma risalgono ai principi razionali da cui deriva la natura; e inoltre creano da sé molte cose e completano ciò che per qualche aspetto è manchevole, possedendo la bellezza".

FRANCESCO BERARDI

FLORIDA E PROGYMNASMATA:
L'EKPHRASIS DELL'ISOLA DI SAMO E DELLA STATUA DI BATILLO

Sono molti i problemi posti dai *Florida* di Apuleio, raccolta di ventitré estratti di varia lunghezza e diversa tematica di cui sono tuttora incerti compilatore e criteri di selezione¹, e la soluzione è stata individuata da alcuni studiosi nei *progymnasmata*, gli esercizi di avviamento allo studio della retorica in uso nelle scuole romane nel periodo imperiale e tardo-imperiale: molti degli escerti sono costituiti, infatti, da tipi testuali (soprattutto aneddoti, racconti, elogi) previsti nel *curriculum* o, comunque, ne conservano ampie tracce². In questo senso, a seconda delle finalità attribuite alla silloge, la presenza dei *progymnasmata* viene spiegata ora come esito del riuso degli esercizi preliminari a guida di blocchi narrativi all'interno delle declamazioni fittizie³, ora come conseguenza di una prassi che permetteva una parte aneddótica, eucologica o ecfrastica ai discorsi di introduzione (*λαλῶν*)⁴, ora come segno di una presunta de-

¹ Per un commento ai *Florida* vd. B.T. LEE, *Apuleius' Florida: a Commentary*, Berlin 2005 e, ora, F. PICCIONI, *Apuleio, Florida: introduzione, testo, traduzione e commento*, Cagliari 2018; questioni di paternità e origine della raccolta sono sintetizzati da S.J. HARRISON, *Apuleius: a Latin Sophist*, Oxford 2000, pp. 89-135, cui si rinvia per riferimenti bibliografici più dettagliati; sul problema dell'origine pesa la valutazione di *Flor.* 9, 13 con la controversa lettura *exceptum / excerptum* che, nel primo caso, farebbe pensare a discorsi stenografati, nell'altro a testi scritti epitomati, sempre comunque all'interno della cerchia di Apuleio: vd. V. HUNINK, *Was Apuleius' Florida Stenographed? (Flor. 9.13)*, in *CQ* 51, 1, 2001, pp. 321-324; K. VÖSSING, *Exceptum instead of excerptum in Apuleius' Florida 9.13*, in *CQ* 58, 1, 2008, pp. 395-397; O. PECERE (1984), *Esemplari con subscriptiones e tradizione dei testi latini. L'Apuleio Laur. 68, 2*, in C. QUESTA, R. RAFFAELLI (a cura di), *Il libro e il testo. Atti del convegno internazionale. Urbino (20-23 settembre 1982)*, Urbino 1984, pp. 111-137 ritiene, invece, di identificare l'epitomatore nel retore Crispo Sallustio (IV sec.).

² Sui *progymnasmata* (*praexercitamina* in latino) vd. R. WEBB, *The Progymnasmata as a Practice*, in Y.L. TOO (ed.), *Education in Greek and Roman Antiquity*, Leiden 2001, pp. 289-316; D. FLEMING, *The very Idea of Progymnasmata*, in *Rhetoric Review* 22, 2, 2003, pp. 105-120; M. KRAUS, *Progymnasmata, gymnasmatia*, in G. UEDING (Hrsg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Band 7, Tübingen 2005, coll. 71-123; R. PENELLA, *The Progymnasmata in Imperial Greek Education*, in *CW* 105, 1, 2001, pp. 77-90; P. CHIRON, *Les Progymnasmata de l'Antiquité gréco-latine*, in *Lustrum* 59, 2017, pp. 7-12.

³ Il riuso dei *progymnasmata* nella retorica delle declamazioni e della Seconda Sofistica è ben evidenziato da G. ANDERSON, *The Second Sophistic: a Cultural Phenomenon in the Roman Empire*, London-New York 1993, pp. 52-53, che prende a riferimento l'*Euboico* di Dione Crisostomo per notare la presenza di ben cinque esercizi (narrazione, descrizione, etopea, tesi, confronto), e ora da D. VAN MALMAEDER (2020), *Des progymnasmata à la déclamation: entre hier et aujourd'hui*, in P. CHIRON, B. SANS (éds.), *Les Progymnasmata en pratique, de l'Antiquité à nos jours*, Paris 2020, pp. 118-131, che passa in rassegna il *corpus* declamatorio di Ps. Quintiliano.

⁴ C'è chi, valorizzando il fatto che molti escerti costituiscono o potrebbero costituire introduzioni ad orazioni, ha visto nei *Florida* una raccolta di discorsi prefatori non ultimo per la presenza di numerosi aneddoti, solitamente usati per iniziare le *performances*: HARRISON, *Apuleius*, cit., p. 133.

stinazione scolastica, per cui i *Florida* rappresenterebbero una selezione di esercizi-modello⁵. Non manca, infine, la posizione, forse estrema, di chi pensa di poter rinvenire tracce di *progymnasmata* in ogni estratto e considera i *Florida* un'antologia assemblata per finalità didattiche, ricordando a tal riguardo come Teone e Quintiliano attestino l'uso di predisporre per gli studenti un campionario di modelli letterari che, opportunamente memorizzati, sostengano il lavoro di scrittura su temi progimnasmatici da praticare anche dopo gli anni della formazione scolastica a mo' di allenamento in vista dell'acquisizione di una pronta facilità d'eloquio⁶.

Tuttavia, a fronte di questi spiccati interessi e di alcuni isolati tentativi⁷, manca l'analisi puntuale di quanto materiale progimnasmatico sia effettivamente conservato nella raccolta, il che significa ricercare nei *Florida* l'applicazione di schemi espositivi e strutture argomentative pensati specificamente per la composizione degli esercizi, prestando attenzione a discernere quanto è prescritto dai manuali di *progymnasmata* da quanto è illustrato dalle *artes rhetoricae* riguardo a fattispecie sovente contigue.

Un buon test è rappresentato dall'*ekphrasis* per almeno due motivi: la visività, da sempre collegata a questo esercizio, è qualità stilistica riconosciuta alla prosa di Apuleio in virtù di numerosi e preziosi riscontri⁸; la descrizione, che pur trova ampio im-

⁵ HARRISON, *Apuleius*, cit. pp. 132-135; secondo lo studioso si trovano rielaborazioni di *progymnasmata* in flor. 2; 14; 18; 19; 20 (χρεία); 3; 4; 7; 9; 15; 22 (διήγημα); 7; 8; 9; 16; 17 (ἐγκώμιον); 2 (σύγκρισις); 6; 12; 15 (ἐκφρασις); l'estratto IV dal *de deo Socratis* (μῦθος).

⁶ N. GACHALLOVÁ, *Apuleius' Treatment of Selected Progymnasmata in Florida*, in *Graeco-Latina Brunensia* 22, 2017, pp. 119-140; in particolare pp. 123 ss. con gli opportuni rinvii a Theon 65, 30-66, 2 p. 9 Patillon e Quint. *inst.* 2, 7, 3-4 e 10, 5, 1-16; per il riuso dei *progymnasmata* ad un livello avanzato, come allenamento per l'acquisizione della *firma facilitas dicendi* (la capacità di improvvisazione), vd. M.S. CELENTANO, *Quintiliano e la duplice exercitatio nell'Institutio oratoria*, in L. BRISSON, P. CHIRON (éds.), *Rhetorica philosphans. Mélanges offerts à Michel Patillon*, Paris 2010, pp. 155-163; in particolare pp. 155-158.

⁷ Sintetiche sono le riflessioni di LEE, *Apuleius' Florida*, cit., pp. 24-25 sulla presenza dei *progymnasmata* nei *Florida*; uno dei tentativi più significativi di analisi progimnasmatica dei *Florida* considera l'apologo del corvo e della volpe di cui l'autore latino fornisce una duplice versione, costruita secondo le tecniche di allungamento o abbreviamento della favola previste dagli esercizi preliminari: cfr. M. PUGLIARELLO, *Fedro nella scuola del grammatico*, in C. MORDEGLIA (a cura di), *Lupus in fabula. Fedro e la favola latina tra Antichità e Medioevo. Studi offerti a Ferruccio Bertini*, Bologna 2014, pp. 73-85; in particolare pp. 78-80 e M. C. SCAPPATICCIO, *Fabellae. Frammenti di favole latine e bilingui latino-greche di tradizione diretta (III-IV sec. d.C.)*, Berlin-Boston 2017, pp. 20-22; la favola è contenuta nel controverso prologo al *de deo Socratis* (fr. 4, 109-111), un testo che nella tradizione manoscritta precede l'opera filosofica, ma che opportunamente è stato attribuito all'antologia retorica dei *Florida* sulla base delle caratteristiche strutturali e contenutistiche: per uno *status quaestionis* vd. HARRISON, *Apuleius*, cit., pp. 123; 177-180.

⁸ Cfr. P. MURGATROYD, *Apuleian Ekphrasis: Cupid's Palace at Met. 5.1.2-5.2.2*, in *Hermes* 125, 3, 1997, pp. 357-366; M. PASCHALIS, *Reading Space: a Re-examination of Apuleian Ekphrasis*, in M. PASCHALIS, S. FRANCOULIDIS (eds.), *Space in Ancient Novel*, Groningen 2002, pp. 132-142; N. FICK, *Die Pantomime des Apuleius (Met. X,30-34,3)*, in J. BLÄNSDORF (Hrsg.), *Theater und Gesellschaft im Imperium Romanum*, Tübingen 1990, pp. 223-232; E. FINKELPEARL, *The Judgment of Lucius: Metamorphoses 10,29-34*, in *CA* 10, 1991, pp. 221-236; vd. anche R.G. PEDEN, *The Statues in Apuleius' Metamorphoses 2.4*, in *Phoenix* 39, 1985, pp. 380-383; A. SHARROCK, *Representing Metamorphosis*, in J. ELSNER (ed.), *Art and Texts in Roman Culture*, Cambridge 1996, pp. 103-130; Y.L. TOO, *Statues, Mirrors, Gods: Controlling images in Apuleius*, in ELSNER, *Art and Texts*, cit., pp. 133-152; A. LAIRD, *Description and Divinity in Apuleius' Metamorphoses*, in H. HOFMAN (ed.), *Groningen Colloquia on the Novel* 8, Groningen 1997, pp. 59-118; D. VAN MAL-MAEDER, *Lucius descripteur: quelques remarques sur le livre 11 des Métamorphoses d'Apulée*, in W.H. KEULEN et al. (eds.), *Lectiones scrupulosae. Essays on the Text and Interpretation of Apuleius' Metamorphoses in honour of M. Zimmerman*, Groningen 2006, pp. 252-265; L. GRAVERINI, *Testo e immagine nelle Metamorfosi di Apuleio*, in G. MORETTI,

piego nelle declamazioni, è tipologia di scrittura tipicamente progimnasmatica con schemi compositivi del tutto particolari che la caratterizzano rispetto ad altre forme di scrittura visiva classificate dalla retorica⁹.

Una ricca bibliografia aiuta a definire i procedimenti tipici dell'ekphrasis a partire dallo studio della tecnografia e dalla lettura dei testi-modello composti a scopo esemplificativo¹⁰. Il rinvenimento di questi stessi procedimenti nei *Florida* garantirà la natura progimnasmatica degli escerti o comunque di una loro parte, aggiungendo ulteriori elementi di riflessione per valutare la natura e la destinazione di questa singolare raccolta.

Tra le diverse descrizioni contenute nei *Florida*, pare opportuno prendere in esame le due inserite in *flor.* 15 che hanno per oggetto l'isola di Samo e la statua di Batillo ospitata nel locale tempio di Giunone. Si tratta di soggetti (l'isola, la statua) ampiamente censiti nei manuali scolastici tra i temi ecfraistici¹¹. Le descrizioni di Apuleio si segnalano per il virtuosismo della struttura narratologica e per la raffinata strategia argomentativa: esse, infatti, si innestano l'una nell'altra creando un movimento a spirale, che dall'isola giunge alla città e poi al tempio e infine alla statua, e preparano un elogio della figura di Pitagora, il figlio più illustre dell'isola, che costituisce il nucleo del brano insieme al tema dei rapporti tra Pitagora e Platone, agli sviluppi del medio-platonismo e alla relazione di Apuleio con questa corrente filosofica¹². La transizione dal momento descrittivo a quello più propriamente encomiastico avviene per contrasto a partire dalla statua di Batillo e dalla sua bellezza: contrariamente a quanto altri ritengono, l'autore afferma che la figura non rappresenta il ritratto di Pitagora, anche lui giovane di avvenente bellezza. È stato opportunamente notato da G. Moretti come la descrizione non costituisca una digressione inserita nel testo a soli fini esornativi, ma un abile strumento di dimostrazione di cui l'autore si serve per presentare sé stesso sulla falsariga del modello Pitagora, cioè un intellettuale libero dai condizionamenti del potere¹³. Tra l'ekphrasis di Batillo e il successivo encomio si realizza, così, un rap-

B. SANTORELLI (a cura di), *Leggere e guardare. Intersezioni fra parola e immagine nella cultura latina e nella sua fortuna*. Atti del convegno (Genova, 7-8 maggio 2019), Genova 2020, pp. 65-84.

⁹ Quint. *Inst.* 9, 2, 42; vd. D. VAN MAL-MAEDER, *La fiction des déclamations*, Leyde 2007, pp. 65-93; EAD., *Des progymnasmata à la déclamation*, cit., pp. 128-129.

¹⁰ Nella sterminata bibliografia sull'argomento si segnala l'ampio ed approfondito studio di R. WEBB, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Ashgate 2009. Si ricorda come per gli antichi retori ekphrasis indichi in generale la rappresentazione vivida di un soggetto (fatti, persone, luoghi, circostanze), mentre solo tardi, all'epoca di Libanio e poi di Nicola di Mira (IV-V sec. d.C.), essa si specializzerà nella ripresentazione di manufatti e opere d'arte: vd. J.P. AYGON, *L'ekphrasis et la notion de description dans la rhétorique antique*, in *Pallas* 41, 1994, pp. 41-56; in particolare pp. 42-45.

¹¹ Cfr. Theon 118, 9-119, 2 pp. 66-67 P. (l'isola è citata tra i soggetti delle descrizioni topografiche; manufatti tra i cosiddetti τρόποι); Ps. Hermog. 10, 2 P.; Aphthon. 12, 2, 2-11 P.; Nic. 68, 12-18; 69, 4-7 Felten (statuaria, pittura); Priscian. *praeex.* 46, 13 ss. Passalacqua; numerosi i modelli di ekphrasis di statue nella raccolta di Libanio: vd. C. GIBSON, *Libanius' Progymnasmata. Model Exercises in Greek Prose Composition and Rhetoric*, Atlanta 2008, p. 427.

¹² Sul rapporto di Apuleio con il platonismo alla luce dei *Florida* vd. M.T. MESSINA, *Alcune osservazioni sui Florida di Apuleio*, in *RCCM* 41, 2, 1999, pp. 288-305; tuttavia, si tende a negare l'appartenenza diretta di Apuleio all'Accademia: J. GLUKER, *Antiochus and Late Academy*, Göttingen 1978, pp. 139-141; G. SANDY, *The Greek World of Apuleius. Apuleius and the Second Sophistic*, Leiden 1997, pp. 22 ss.; 65-66.

¹³ Cfr. SANDY, *The Greek World of Apuleius*, cit., p. 171 che evidenzia come Apuleio si serva dell'ekphrasis a fini di propaganda personale.

porto di carattere allusivo, consueto in Apuleio¹⁴, e le finalità paiono autocelebrative: l'autore intende distinguersi dai rivali, spesso rozzi e incapaci di tacere.

Detto questo, le due *ekphrasis* potrebbero essere accostate alle altre numerose descrizioni di cui è ricca la letteratura di II-III sec. d.C. nella stagione della cosiddetta Seconda Sofistica, che persegue il gusto dell'intrattenimento colto e della lettura piacevole anche attraverso la contaminazione dei linguaggi artistici, la giocosa rivalità tra parola e immagine, la competizione tra retorica e pittura, di cui è prova la nascita del genere ecfrafico con le gallerie dei ritratti di Filostrato, ma ancor prima con le conferenze di Luciano di Samosata¹⁵. In questo senso le due rappresentazioni di Samo e della statua di Batillo possono essere ricondotte alla generica passione per la scrittura vivida e la descrizione di luoghi, fatti e opere d'arte che segna i discorsi fittizi e la pratica declamatoria, com'è attestato da Quintiliano e, poi, da Ps. Dionigi di Alicarnasso¹⁶; *flor.* 15 si aggiunge, così, ad altri brillanti quadri conservati nel museo di Sofistopoli¹⁷. Tuttavia l'analisi retorica dei procedimenti descrittivi ivi utilizzati mostra un intimo legame con teoria e pratica dei *progymnasmata*, come rivela la condivisione di tecniche e strutture narrative impiegate specificamente nell'ambito degli esercizi preliminari.

L'esercizio dell'*ekphrasis* si distingue da altre forme di scrittura visiva per un'attenzione particolare all'ordine dell'esposizione. I manuali di *progymnasmata* non si limitano a riconoscere nell'effetto di presenza visiva, definito dalla virtù dell'*ἐνάργεια* (evidenza), la cifra stilistica della descrizione¹⁸, ma subordinano il raggiungimento di questo effetto

¹⁴ G. MORETTI, *L'intellettuale di successo e il suo pubblico. Responsabilità letteraria, riconoscimento sociale e gratitudine civica nell'oratoria di Apuleio: il simbolismo delle statue*, in *ὄριος, Ricerche di storia antica* 9, 2017, pp. 571-593: in particolare p. 577: «Apuleio infatti vuole distinguere in modo radicale il ragazzo Batillo amato dal tiranno Policrate, bello di una bellezza frivola e delicata ed evidentemente ossequiente al potere, dal filosofo Pitagora, intellettuale di bell'aspetto ma ostile al potere tirannico, che egli descrive come un proprio *alter ego*. In comune, Pitagora ed Apuleio hanno un aspetto attraente, l'indipendenza rispetto al potere politico, gli interessi non solo filosofici ma anche religiosi, etnografici e scientifici, il legame l'uno di ispiratore e l'altro di seguace di Platone, e la capacità tanto di tacere quando è il momento, quanto di parlare opportunamente quando è necessario».

¹⁵ È sufficiente ricordare le diverse raccolte con il titolo di *Imagines* attribuite a Filostrato e Callistrato, cui si affiancano discorsi come il *de domo* e le *imagines* di Luciano di Samosata; cfr. S. MAFFEI, *Luciano di Samosata. Descrizioni di opere d'arte*, Torino 1994; per considerazioni interessanti sulla cultura della visualità in epoca di Seconda Sofistica vd. G. ANDERSON, *Lucian: Theme and Variation in the Second Sophistic*, Leiden 1976; ID., *The Second Sophistic*, cit., pp. 144-155; S. GOLDHILL, *The Erotic Eye: visual stimulation and cultural conflict*, in ID. (ed.), *Being Greek under Rome. Cultural Identity, the Second Sophistic and the Development of Empire*, Cambridge 2001, pp. 154-193; in particolare pp. 157-167; più in generale sul fenomeno culturale vd. i contributi raccolti da D.S. RICHTER, W.A. JOHNSON, *The Oxford Handbook of the Second Sophistic*, Oxford 2017.

¹⁶ Quint. *inst.* 9, 2, 42-43; Ps. Dion. *Hal. rhet.* 10, 17 (VI, 372, 4 - 373, 2 Us.-R.); cfr. G. LONGO, *Ecfrafi e declamazioni sbagliate: Pseudo-Dionigi di Alicarnasso 'Sugli errori che si commettono nelle declamazioni'* 17, in *Lexis* 33, 2015, pp. 282-300. L'amore per la descrizione vivida appare in tutta evidenza dalla lettura del *corpus* declamatorio in cui spiccano i casi di Sen. *contr.* 10, 4 e 5 con la rappresentazione della crudeltà e la gara tra l'oratoria e la pittura di Parrasio: vd. G. DANESI MARIONI, *Lo spettacolo della crudeltà. Mutilazioni e torture in due controversiae (10.4 e 5) di Seneca retore (e nel cinema d'oggi)*, in *Quaderni di Anaxetesis* 9, 2012, pp. 17-45 e A. CASAMENTO, *Parrasio e i limiti dell'arte. Una lettura di Seneca Contr. 10, 5*, in *Papers on Rhetoric* 13, 2016, pp. 57-85.

¹⁷ Nome con cui si è soliti indicare l'immaginario mondo della Seconda Sofistica dopo la celebre definizione di D.A. RUSSELL, *Greek Declamation*, Cambridge 1983, pp. 21-39. Tra le numerose *ekphrasis*, *flor.* 15 mostra punti di contatto con lo *Zeuxis* di Luciano per la scelta di introdurre la biografia di un personaggio partendo dalla descrizione di un manufatto: cfr. SANDY, *The Greek World of Apuleius*, cit., p. 158.

¹⁸ I retori definiscono l'*ekphrasis* un testo descrittivo che espone nel dettaglio le qualità di un oggetto presentandolo dinanzi agli occhi dell'interlocutore con evidenza: Theon 118, 7-8 (p. 66 P); Ps. Hermog. 10, 1, 1-2 P; Aphthon. 12, 1, 1-2 P; Nic. 68, 8-9 Felten; la capacità di porre il contenuto dinanzi agli occhi

alla creazione di un percorso di osservazione nel quale il lettore/ascoltatore viene introdotto e guidato. Il concetto è racchiuso nella definizione di *λόγος περιηγηματικός* che distingue l'*ekphrasis* dalla narrazione e che, preso nel suo senso letterale, rinvia alla tradizione delle *periegesi*, le descrizioni topografiche realizzate nella forma di una visita guidata¹⁹. Nei manuali di *progymnasmata*, l'aggettivo acquista un significato tecnico come spiegano lucidamente i commentatori bizantini: *περιηγηματικός* allude alla descrizione minuziosa e pittorica che pone i particolari in una successione ordinata, quasi a costruire un percorso spaziale e visivo lungo il quale l'autore accompagna il lettore²⁰. Non si tratta, cioè, di insistere semplicemente sui particolari, come reclamano le *artes rhetoricae* per altre forme di scrittura vivida²¹, ma di disporre i dettagli in una successione ordinata secondo una schema di osservazione condiviso con il lettore. Per questo l'autore inserisce spesso durante la descrizione espressioni che invitano il lettore ad assumere il suo stesso punto di vista fornendogli tutte le coordinate per orientarsi²². L'aderenza

della mente è l'effetto indicato dalla qualità stilistica dell'*ἐνάργεια* (cfr. e.g. Dion. Hal. *Lys.* 7, 1) che caratterizza del resto l'*ekphrasis* rispetto alla semplice narrazione: Theon 120, 31-32 (p. 69 P); Ps. Hermog. 10, 6, 1-3 P; Aphthon. 12, 3, 1-2 P; Nic. 70, 2-6 Felten; sulla dottrina dell'evidenza vd. A. MANIERI, *L'immagine poetica nella teoria degli antichi. Phantasia ed enargeia*, Pisa-Roma 1998; H.F. PLETT, *Enargeia in Classical Antiquity and the Early Modern Age: the aesthetics of Evidence*, Leiden-Boston 2012, oltre al già citato WEBB, *Ekphrasis, Imagination, and Persuasion*, cit.

¹⁹ Contemporaneo di Apuleio è Pausania, autore di quella famosa *Periegesi*, che descrive la Grecia e le sue bellezze in forma di visita guidata attraverso i vari siti di interesse; non tralasciò Samo, di cui descrisse l'Heraion con i suoi monumenti, ma una lacuna impedisce di leggere la parte riservata, molto probabilmente, alla rappresentazione della statua di Batillo (Paus. 7, 4, 1-7): sull'accostamento tra le due descrizioni di Apuleio e Pausania cfr. Harrison, *Apuleius*, pp. 114-115; tuttavia, esemplificative del procedimento 'periegometrico' appaiono anche le parole di Elio Aristide che promette al lettore di guidarlo per mano alla scoperta di Smirne: 373, 22 - 374, 1 Dindorff.

²⁰ Ioann. Sard. *RbG* 15, 216, 8-16 Rabe; vd. anche Anon. *ad Aphthon. progymn. RbG* 2, 56, 9-11; Ioann. Dox. *ad Aphthon. progymn. RbG* 2, 512, 1-11 Walz; l'*ekphrasis* è discorso che indulge sui dettagli (*κατὰ μέρος*), diversamente dalla narrazione che espone in termini generali: Nic. 69, 19-20 Felten; cfr. Theon 119, 16-24 (= p. 68 P); Aphthon. 12, 1, 1-2 P; Ps. Hermog. 10, 4 P; Priscian. *praex.* 46, 12 Passalacqua traduce *λόγος περιηγηματικός* con *oratio colligans* ('che mette insieme' i dettagli), rinunciando a una traduzione letterale per un'altra che rende il sotteso procedimento di descrizione meticolosa e ordinata con cui Nicola e i commentatori spiegano l'aggettivo: sulla traduzione di Prisciano che pare conoscere Nicola e i commenti bizantini cfr. M. MARTINHO, *A propos des différences entre les Praeexercitamina de Priscien et les Progymnasmata du Pseudo-Hermogène*, in M. BARATIN et al. (éds.), *Priscien. Transmission et refondation de la grammaire, de l'Antiquité aux Modernes*, Turnhout 2009, pp. 395-412. La nozione antica di descrizione come 'percorso visivo' è vicina al concetto moderno di *discours ambulateur*: vd. S. DUBEL, *Ekphrasis et enargeia: la description antique comme parcours*, in C. LÉVY, L. PERNOT (éds.), *Dire l'évidence. Philosophie et rhétorique antiques*, Paris 1997, pp. 249-264; A. STAVRU, *L'ekphrasis antica tra visualità e scrittura. Genealogia di un concetto*, in M. MARTINO, M. PONZI (a cura di), *Visualità e scrittura*, Roma 2017, pp. 19-32: in particolare alle pp. 21-22 sottolinea la natura dinamica del concetto: «la descrizione è un discorso in movimento, dunque non la puntuale fotografia di un oggetto nella sua immobilità, bensì un processo, una narrazione costituita di tutti i momenti di cui tale oggetto si compone».

²¹ Il contributo che l'esposizione minuziosa dà alla visualizzazione è apprezzato già da Demetr. *eloc.* 209-212 e, in ambito latino, è ben argomentato da Quint. *inst.* 8, 3, 61-72: vd. MANIERI, *L'immagine poetica*, cit., pp. 133-137; S. RABAU, *Narration et description: l'exigence de détails*, in *Lalies* 15, 1995, pp. 273-290.

²² Si tratta di espressioni come 'per chi viene da ...', 'per chi guarda a...' che implicano l'ideale collocazione del lettore nello spazio descritto: cfr. Aphthon. 12, 7 P; cfr. F. BERARDI, *La descrizione dello spazio: procedimenti espressivi e tecniche di composizione secondo i retori greci*, in C. JARRUESCO (ed.), *Topos-chóra. L'espai a Grècia I: perspectives interdisciplinàries*, Barcelona 2010, pp. 37-48: 43. Anche l'uso dei deitici aiuta molto la visualizzazione simulando la presenza del lettore dinanzi all'immagine descritta: *schem. dian.* 1 p. 153, 2-8 Schindler; per un esempio all'interno di *ekphrasis* pittoriche, vd. Philostr. *imag.* 1, 1, 2.

allo schema facilitata, infatti, l'elaborazione dell'immagine perché consente alla fantasia di richiamare alla mente quanto è stato esperito in analoghe circostanze e costruire la propria rappresentazione²³. Il meccanismo è ben illustrato da Agostino che, per spiegare il funzionamento della memoria, prende in considerazione il caso della descrizione topografica di due città, l'una Cartagine, a lui nota, l'altra Alessandria, mai visitata. Agostino constata come in entrambi i casi la rappresentazione scaturisca dal ricordo di luoghi impressi nella memoria e dalla disposizione ordinata delle immagini che segue un percorso di osservazione riproponendolo al lettore/ascoltatore. Questi asseconda l'itinerario descrittivo ripescando dalla memoria le immagini dei luoghi descritti, nel caso in cui egli li abbia realmente visti, o altrimenti immaginandoli da ricordi di analoghi luoghi, manufatti ...²⁴ Lo schema obbedisce a precisi criteri di osservazione ai quali il lettore è avvezzo. Per i casi che più interessano l'analisi di *flor.* 15, il percorso visivo parte dall'esterno per arrivare al centro secondo un movimento centripeto funzionale alla descrizione di un ambiente aperto (città, isola, porto)²⁵, mentre muove dall'alto verso il basso, quando ad essere rappresentata è una statua²⁶. La lettura degli esercizi-modello conferma il rispetto dei criteri di disposizione prescritti dai retori. Soprattutto la descrizione di statue o gruppi statuari, che costituisce uno dei motivi più ricorrenti nelle raccolte di *progymnasmata* fittizi, vede il retore ricostruire l'immagine del manufatto partendo dalla testa per arrivare ai piedi senza tralasciare alcun dettaglio anatomico che, al contrario, è ogni volta riprodotto²⁷: testa, capelli, volto, mento, collo, petto, braccia, mani, piedi sono i luoghi sempre ricorrenti di un itinerario scandito nelle sue tappe proprio perché il lettore eviti di perdersi nella rappresentazione visiva. Lo stesso può dirsi della descrizione della città, dove ancor più evidente è la sovrapposizione tra spazio reale e spazio descritto, percorso visivo e percorso letterario, lungo il quale il lettore è condotto per mano²⁸ dal periegeta per piazze, vie, case, tem-

²³ L'evidenza è qualità delle immagini generate dalla fantasia cui si deve l'ispirazione artistica e letteraria, oltre che l'attività onirica: vd. Quint. *inst.* 6, 2, 29-32; la fantasia lavora combinando ricordi depositati nella memoria che è definita dagli antichi come un tesoro di immagini vivide (Ps. Aristot. *mem.* 450a): sull'argomento vd. soprattutto R. WEBB, *Mémoire et imagination: les limites de l'enargeia dans la théorie rhétorique grecque*, in LÉVY, PERNOT, *Dire l'évidence*, cit., pp. 229-248; in generale sulla dottrina della fantasia in ambito retorico vd. MANIERI, *L'immagine poetica*, cit., pp. 27-94; J. DROSS, *De l'imagination à l'illusion: quelques aspects de la phantasia chez Quintilien et dans la rhétorique impériale*, in *Polymnia* 4, 2006, pp. 273-290.

²⁴ Aug. *trin.* 8, 6, 9; per un commento che mette in luce il rapporto tra questa pagina e la dottrina dell'*ekphrasis* vd. BERARDI, *La descrizione dello spazio*, cit., pp. 44-45.

²⁵ Aphthon. 12, 1, 15 P.: ἐκφράζειν δεῖ ... καιροῦς καὶ τόπους ἐκ τῶν περιεχόντων; invece, nel caso di ambienti chiusi, come la sala o il cortile di un palazzo, la successione delle immagini avviene solitamente da destra a sinistra: vd. e.g. Luc. *calumn.* 5; *dom.* 22-31; *philops.* 18; interessante il commento di Ioann. Dox. *ad Aphthon. progymn.* RbG 2, 519, 16-520, 4 Walz.

²⁶ Sulla disposizione dei dettagli descrittivi nell'*ekphrasis* di statue vd. Nic. 69, 12-17 Felten: ἀρξόμεθα δὲ ἀπὸ τῶν πρώτων, καὶ οὕτως ἐπὶ τὰ τελευταῖα ἤξομεν· οἷον εἰ ἄνθρωπον χαλκοῦν ἢ ἐν γραφαῖς ἢ ὀπισθοῦν ἔχομεν ἐν τῇ ἐκφράσει ὑποκείμενον, ἀπὸ κεφαλῆς τὴν ἀρχὴν ποιησάμενοι βαδιούμεν ἐπὶ τὰ κατὰ μέρος· οὕτω γὰρ πανταχόθεν ἔμψυχος ὁ λόγος γίνεται. La sequenza dei fotogrammi ricalca quella adottata nella descrizione della figura umana: cfr. Aphthon. 12, 1, 11-13; un evidente esempio di interscambio tra i principi della descrizione fisica ed *ekphrasis* di statue si trova nel ritratto di Protesilao in Philostr. *her.* 10, 1-4.

²⁷ Utile è la lettura di Libanio che tra i modelli di *ekphrasis* considera numerose descrizioni di statue (12-20; 22-23; 26-28).

²⁸ La suggestiva espressione applicata alla descrizione topografica si legge in Dion. Hal. *ant.* 11, 1, 3.

pli, in un universo spaziale che prevede il tranquillizzante ricorrere dei medesimi elementi paesaggistici e architettonici²⁹.

Le due descrizioni di *flor.* 15 assecondano con scrupolo questi principi espositivi con evidenti effetti eucologici: la descrizione è strumento privilegiato per realizzare elogi di luoghi, personaggi e manufatti artistici³⁰. Nella rappresentazione dell'isola di Samo Apuleio costruisce un itinerario di progressivo avvicinamento al centro della città che ricorda la tecnica dello *zoom* a partire da un campo largo e prevede l'assunzione del punto di vista di un navigatore (*navigantem*). La macchina da presa prima inquadra l'isola al centro del mar Egeo, poi le campagne che circondano la città, presentate secondo lo stereotipo dell'amenità e della feracità del sito³¹, infine la città con le sue mura possenti e, all'interno, il tempio di Giunone in cui si entra per apprezzare la ricchezza del tesoro e, in ultimo, la statua di Batillo. Un intervento diretto dell'autore, che spezza l'esposizione in terza persona, pone significativamente la descrizione come l'esito di un ricordo personale (*si recte recordor viam, qua nihil videor effectius cognovisse*)³², evidenziando il contributo della memoria alla composizione delle immagini, ma nel contempo rassicurando il lettore/ascoltatore sulla veridicità della rappresentazione, esito di una esperienza autoptica³³. A questo punto lo *zoom* si posa sulla statua di Batillo che viene presentata attraverso una serie di fotogrammi che mettono in primo piano i particolari lasciandone apprezzare la pregevole fattura dalla testa ai piedi: i capelli che cadono simmetricamente sulle guance e lasciano intravedere la nuca, il volto arrotondato con una fossetta sul mento, la tunica ornata di variopinti ricami che

²⁹ Esemplare la descrizione del porto in Lib. *progymn.* 7, 483, 14 - 484, 16 Foerster: dall'inquadratura generale della baia circostante seguono in progressione concentrica i diversi fotogrammi che descrivono le strutture e le attività poste all'interno; analogo interesse suscita la descrizione dell'acropoli di Alessandria di Aphthon. 12, 4-12 P, in cui il lettore è condotto dalla parte bassa a quella alta della città per poi ridiscendervi, attraverso case, vie, templi: cfr. BERARDI, *La descrizione dello spazio*, pp. 41-42; l'osservazione è aperta da una "veduta aerea", come si riscontra nelle descrizioni inserite nei racconti storici; del resto, per rappresentare scene di battaglie, Luciano raccomanda l'assunzione di uno sguardo periscopico che muove dall'alto (*hist. conscr.* 49): vd. A. ZANGARA, *Voir l'histoire. Théories anciennes du récit historique. II^e siècle avant J.-C. - II^e siècle après J.-C.*, Paris 2007, pp. 27-32.

³⁰ Cfr. L. PERNOT, *La rhétorique de l'éloge dans le monde gréco-romain*, tomes I-II, Paris 1993, pp. 184-216; del resto, Ps. Hermog. 10, 7, 1-4 P. nota come alcuni retori non considerassero la descrizione esercizio a sé stante perché già compreso in altri (la favola, la narrazione, il luogo comune e l'encomio), mentre Ioann. Dox. *ad Aphthon. progymn.* *RbG* 2, 511, 11-13 Walz ricorda quanto gli autori di panegirici fossero soliti inserire nei loro discorsi la descrizione di luoghi o stagioni.

³¹ Amenità e feracità del suolo, insieme alla descrizione delle mura e dei monumenti, sono rubriche tipiche dell'elogio di città e regioni: cfr. Quint. *inst.* 3, 7, 27: *est laus et operum, in quibus bonor utilitas pulchritudo auctor spectari solet: bonor ut in templis, utilitas ut in muris, pulchritudo vel auctor utrubique. Est et locorum, qualis Siciliae apud Ciceronem: in quibus similiter speciem et utilitatem intuemur, speciem maritimis planis amoenis, utilitatem salubribus fertilibus*; cfr. Men. *Rhet.* I 349, 27-30 (= p. 38 R.-W.); *exc. rhet.* RLM 587, 22-25 Halm (materiale progimnasmatico? Cfr. U. SCHINDEL, *Ein unidentifiziertes 'Rhetorik-Exzerpt': der lateinische Theon*, Göttingen 1999).

³² Il riuso di appunti di viaggio nelle orazioni è motivo caro nella Seconda Sofistica: l'oratore si presenta nelle vesti di un brillante conferenziere-viaggiatore: cfr. Apul. *flor.* 1; Luc. *el.* 2; Dio Chrys. *orat.* 36, 1; Philostr. *VS* 2, 9, 582; 2, 33, 627.

³³ Sull'associazione di esperienza autoptica e verità vd. Hdt. 1, 8, 2 e Cic. *de orat.* 3, 160; il concetto è stato elaborato soprattutto dagli storici intorno alla qualità dell'ἐνάργεια: Hdt. 2, 99, 1; Thuc. 1, 22, 1-3; Polyb. 3, 9; 20, 12, 8; Agatarch. *apud Phot. bibl.* 444b 20-24; cfr. G. SCHEPENS, Ἐμφρασις und ἐνάργεια in Polybios Geschichtstheorie, in *Riv.stor.ant.* 5, 1975, pp. 185-200; ID., *L'autopsie dans la méthode des historiens grecs du V^e siècle avant J.C.*, Brussels 1980; MANIERI, *L'immagine poetica*, cit., pp. 155-164.

scende fino ai piedi, le braccia velate dalla clamide. Lo sguardo insiste ancor di più sui particolari quando va a fissarsi sulle mani: Batillo è ritratto nell'atto di suonare la cetra e la scena viene ripresentata con cura insistendo sul *frame* delle mani tenere e affusolate, con le dita della sinistra che pizzicano la cetra e quelle della destra che stringono il plettro. Tale è il realismo della raffigurazione, sottolineato dal richiamo del retore a elementi esperienziali, che l'osservatore pensa di poter ascoltare il canto uscire dalla bocca del giovane. La descrizione si conclude con questa nota che insiste sulla confusione tra riproduzione artistica e vita reale, un *topos* con cui la letteratura ecfraistica celebra la perfezione del manufatto³⁴, ma anche sulla contaminazione sinestetica di dati visivi e uditivi: dall'osservazione di una statua muta pare scaturire una voce³⁵.

Quest'ultima notazione realistica assume, tuttavia, un significato particolare se inserita all'interno della precettistica progimnastica. Stando infatti ai manuali e alla pratica degli esercizi-modello, un ulteriore motivo che distingue l'*ekphrasis* di opere d'arte da altre forme di scrittura visiva è l'inserzione di note di commento che possono o, come in questo caso, comunicare l'effetto generato su un ipotetico osservatore, o sottolineare la qualità del manufatto, o ancora evidenziare l'intento dell'artista mettendo in rilievo che cosa egli voglia trasmettere attraverso lo stato emotivo reso nella figura scolpita o dipinta³⁶. Queste note colorano la descrizione di sfumature encomiastiche³⁷; in ogni modo l'enfasi è posta sull'impressione di verosimiglianza e sulla percezione visiva, spesso sollecitata dall'autore attraverso apostrofi dirette con cui invita a osservare³⁸. Non è dunque un caso che Apuleio inizi la sua descrizione insistendo sulla bellezza del giovane, che è anche bellezza della statua che lo riproduce (*adulescens visenda pulchritudine*), e inserisca anche riferimenti analogici che servono a indicare l'atteggiamento del giovane attraverso rinvii alla vita reale (*conspiciens deam, similis canenti, gestu psallentis*). Nella stessa direzione va il lessico che celebra il pregio della statua con aggettivi e verbi che interessano il senso della vista: notevole è la rappresentazione del gioco di chiaro-scuro prodotto dai capelli sulla nuca grazie a *inter-*

³⁴ L'idea che i manufatti artistici sembrino all'osservatore animarsi e parlare in virtù del potente realismo è *topos* della letteratura ecfraistica che risale almeno agli Alessandrini e dà luogo nella tradizione epigrammatica a una lunga serie di componimenti su statue parlanti: cfr. S. GOLDHILL, *The Naive and Knowing Eye: Ekphrasis and the Culture of Viewing in the Hellenistic World*, in EAD., R. OSBORNE (eds.), *Art and Text in Ancient Greek Culture*, Cambridge 1994, pp. 197-223. Tra le fonti mi piace citare i casi di Apoll. Rh. 1, 764-767; Philostr. *imag.* 1, 2, 5 (per il suono dei crotali); 1, 25, 1 e 2, 1, 3-4; Callistr. *imag.* 2, 1, insieme all'atteggiamento di Plinio il Vecchio, sempre attento a registrare le reazioni degli osservatori cui sembra di poter parlare e veder muoversi le statue: Plin. *nat.* 35, 65-66; 71.

³⁵ A tal riguardo si impone un interessante confronto con le *Imagines* di Luciano (*imag.* 14-15), dove l'inganno acustico è momento con cui culmina il ritratto di Pantea che Polistrato realizza a voce seguendo, nella composizione delle diverse membra, lo stesso ordine visivo rispettato da Apuleio.

³⁶ Nic. 69, 4-11 Felten.

³⁷ F. BERARDI, *La retorica degli esercizi preparatori. Glossario ragionato dei Progymnasmata*, Hildesheim-New York 2017, pp. 128-129 sulla base di Theon 119, 24-30 (= pp. 68-69 P) e Ps. Hermog. 10, 5, 3 che, nel caso di descrizione di luoghi, personaggi, stagioni e manufatti, suggeriscono di attingere materia per la descrizione dalla bellezza, dall'utilità e dalla straordinarietà dei soggetti; si tratta di topica encomiastica: cfr. PERNOT, *La rhétorique de l'éloge*, cit., pp. 184 ss.

³⁸ L'invito a vedere, realizzato attraverso un appello diretto al lettore, è procedimento tipico della descrizione, soprattutto di luoghi e opere d'arte, che conferisce particolare vivezza al testo: cfr. Quint. *inst.* 9, 2, 43; Ps. Long. *subl.* 26, 1; per esempi di questo tipo vd. e.g. Aristid. 374, 14; 376, 17; 377, 13 Dindorff (descrizione di Smirne); Philostr. *imag.* 1, 1, 2; 1, 4, 3; 1, 9, 5 (descrizione di quadri); sul procedimento vd. BERARDI, *La descrizione dello spazio*, cit., pp. 42-43.

*lucentem e obumbrat*³⁹ e certamente significativo il *videtur* con cui si introduce l'effetto di vivezza generato sull'osservatore che ha l'impressione di ascoltare la voce⁴⁰.

A questo punto, però, dopo aver colto una corrispondenza tra le modalità in cui sono realizzate le descrizioni di *flor.* 15 e le tecniche di elaborazione dell'esercizio dell'*ekphrasis*, resta da chiedersi il senso della presenza di materiale progimnasmatico rispetto alla genesi e alla natura dell'escerto, non ultimo mettendo in relazione gli evidenti riscontri con altre possibili tracce di esercizi preliminari all'interno della raccolta. Una ricognizione puntuale in tal senso richiederebbe troppo spazio, ma è possibile giovare di recenti indagini che segnalano la rielaborazione di esercizi come l'aneddoto, la sentenza e l'elogio in *flor.* 14 e 20⁴¹, quanto basta perché la chiave di lettura applicata a *flor.* 15 sia estesa all'intera silloge. Tuttavia, quand'anche risulti accertata la presenza dei *progymnasmata* nei *Florida*, resta il problema di discernere tra qualità declamatoria o progimnasmatica del testo e di capire, più in generale, il senso della silloge, lì dove il confine tra le due tipologie di esercizi risiede nel fatto che il *progymnasma* ha un carattere generico (non considera, cioè, specifiche circostanze del discorso) e parziale (ovvero, non costituisce un'orazione in sé autonoma), mentre la declamazione, che verte su circostanze specifiche, ambisce a presentarsi nelle forme di un discorso in sé completo⁴². C'è, poi, da aggiungere che alcune *routines* didattiche prevedono il riuso dei *progymnasmata* anche nell'ottica dell'apprendimento permanente come allenamento per maturare e conservare una pronta capacità di improvvisazione⁴³.

Uno spunto di riflessione può venire proprio dai commenti bizantini ai manuali di *progymnasmata*: essi evidenziano come gli esercizi preliminari non assumano il respiro di un'orazione completa, ma possano essere inseriti nelle declamazioni alla stregua di unità narrative⁴⁴. La descrizione, invero, appare una significativa eccezione⁴⁵: pur essendo un *progymnasma*, può costituire un discorso in sé completo che trova evidente-

³⁹ Per un analogo effetto di chiaroscuro, vd. *e.g.* Philostr. *imag.* 1, 14, 3 per cui cfr. G. PUCCI, *La Pinacoteca di Filostrato maggiore*, a cura di G. P., traduzione di G. Lombardo, Palermo 2010, p. 95.

⁴⁰ Il verbo *videor* ricorre nelle fonti retoriche per commentare l'impressione di vivezza che scaturisce dal testo: cfr. Quint. *inst.* 8, 3, 62; 8, 3, 64-66; per l'uso di un'analogia espressione ad indicare la sensazione acustica che scaturisce da un manufatto, vd. Philostr. *imag.* 2, 34, 3.

⁴¹ GACHALLOVÁ, *Apuleius' Treatment*, cit., pp. 127-133; *flor.* 14 è costruito intorno a due aneddoti riguardanti il cinico Cratete, mentre *flor.* 20 conserva un aneddoto su Anacarsi, arricchito da sentenze ed elogio del personaggio.

⁴² Aphthon. 14, 1, 5-8 P.; Ioann. Dox. *proleg. in Aphthon. progymn.* RbG 14, 137, 5-14 Rabe; Ioann. Sard. *ad Aphthon. Progymn.* RbG 15, 3, 7 - 4, 4 Rabe; i manuali di *progymnasmata* sono, però, sempre attenti a evidenziare il limite dell'esercizio rispetto al discorso oratorio vero e proprio o a quello simulato; talora, però, il confine appare labile soprattutto per tipologie di testo, come l'etopea, la presentazione di legge e la tesi, che, pur essendo esercizi preliminari, richiedono l'assunzione di un punto di vista e una tecnica di argomentazione così scaltrita da risultare contigui ai discorsi fittizi: vd. *e.g.* Aphthon. 14, 1, 4-8 P. (per cui cfr. Ioann. Sard. *ad Aphthon. progymn.* RbG 15, 263, 10 - 264, 3 Rabe); Ps. Hermog. 12, 1, 2-5 P. (presentazione di legge); Nic. 63, 11 - 64, 1 Felten; Ioann. Sard. *ad Aphthon. progymn.* RbG 15, 198, 18 - 199, 2 Rabe (etopea); Theon 61, 6-13 (= p. 3 P.); Ps. Hermog. 11, 3 P.; Aphthon. 13, 2 P.; Nic. 71, 17-20 Felten (tesi); su questi argomenti vd. BERARDI, *La retorica degli esercizi preparatori*, cit., pp. 245 ss.

⁴³ Quint. *inst.* 10, 5, 1-16.

⁴⁴ Ioann. Sard. *ad Aphthon. progymn.* RbG 15, 2, 15 - 3, 6 Rabe; Sopatr. *div. quaest.* RbG 8, 249, 21 Wald, per cui vd. RUSSELL, *Greek Declamation*, cit., p. 11; GIBSON, *Libanius' Progymnasmata*, cit., p. XXI.

⁴⁵ L'*ekphrasis* condivide questa caratteristica insieme alla tesi che può sembrare simile a un discorso completo perché ammette al suo interno la strutturazione secondo le parti del discorso; tuttavia, è evidente la sua natura parziale per l'assenza di circostanze specifiche: Nic. 76, 13-17 Felten.

mente la sua ragion d'essere nella piacevolezza della lettura⁴⁶. Tuttavia, anche in questo caso, la funzione propedeutica tende a prevalere e l'*ekphrasis* è ritenuta utile alla composizione di orazioni vere e proprie o declamazioni fittizie nell'ambito delle quali è riusata ora in sede di proemio ora in sede di argomentazione⁴⁷. Nel caso specifico di *flor.* 15, le due descrizioni risultano poste, per ragioni legate al taglio operato dal compilatore oppure per volontà di chi ha scritto il testo, in apertura dell'escerto e con finalità di introduzione al successivo elogio di Pitagora⁴⁸. Ricoprono, poi, com'è stato già ricordato, una funzione dimostrativa rientrando in una strategia argomentativa che vuole presentare Pitagora, *alter ego* dell'autore, in opposizione a Batillo come modello di giovane dal bello aspetto, ma lontano dalle lusinghe del potere⁴⁹. Tutto lascia pensare, dunque, che ci si trovi al cospetto di un magnifico esempio di riuso di *progymnasma* all'interno di un discorso d'elogio o epidittico. Se poi si considera la natura eterogenea della silloge, che va da alcuni brevi estratti su singole immagini (similitudini, metafore) o sezioni (di solito esordi) fino a discorsi in sé elaborati e completi (come *flor.* 9 e 16), è difficile pensare che i *Florida* siano una raccolta di esercizi progymnastici, ancorché pensata per un riuso a livello avanzato⁵⁰, mentre il livello di insegnamento declamatorio garantirebbe un ventaglio abbastanza ampio per ospitare materiale così eterogeneo. Pare dunque lecito ipotizzare che, lì dove si individuino chiaramente una corrispondenza tra esercizi preliminari e contenuto di certi escerti, come nel caso di favole, aneddoti, racconti, elogi e descrizioni, il fenomeno debba essere ricondotto al contesto dell'istruzione declamatoria e, a proposito di *progymnasmata*, al riuso degli stessi all'interno delle declamazioni con la funzione di blocchi narrativi⁵¹. Nulla, cioè, induce a ritenere che l'interesse verso gli esercizi preliminari sia stato il solo criterio di assemblaggio della silloge; al contrario, esso potrà essere stato uno dei tanti stimoli di cui ha tenuto conto il compilatore, attento a selezionare tra le orazioni di Apuleio, probabilmente a fini scolastici, modelli di bella scrittura da proporre agli studenti per un corso di retorica certamente di livello avanzato in cui le tipologie testuali classificate tra i *progymnasmata* sono considerate accanto ad altre strutture argomentative e forme stilistiche⁵². L'unico dato sicuro sembra essere la congruità della raccolta ai gusti di un'epoca in cui gli autori fanno letteratura guardando ai manuali di retorica e di bella scrittura, ricorrendo a griglie di argomenti e a modelli di composizione⁵³.

⁴⁶ Nic. 70, 16-19 Felten.

⁴⁷ Nic. 70, 7-15 Felten; Ioann. Sard. *ad Aphthon. progymn. RbG* 15, 215, 2-7 e 17-24 Rabe.

⁴⁸ Una dinamica non dissimile, anche se segnata dalla separazione della sezione descrittiva da quella encomiastica in due estratti, interessa i *Florida* 6 e 7 con l'*ekphrasis* dell'India che prepara il successivo elogio di Alessandro Magno.

⁴⁹ Vd. *supra*, n. 9. Su Pitagora come figura di intellettuale preso a modello da Apuleio vd. R. DE' CONNO, *Posizione e significato dei Florida nell'opera di Apuleio*, in *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia (Università di Napoli)* 8, 1958-1959, pp. 57-76; in particolare pp. 67-69.

⁵⁰ GACHALLOVÁ, *Apuleius' Treatment*, cit.

⁵¹ Va superata, dunque, la dimensione ristretta delle *προλαλαίαι*, a cui si è pensato per spiegare la natura della silloge.

⁵² È consuetudine dei docenti di *progymnasmata* raccogliere dalla letteratura modelli per la composizione degli esercizi da far leggere e imparare a memoria agli studenti: Theon 60, 30 ss. (= p. 9 P); sovente è il docente stesso a comporre elaborati per lo stesso scopo: Theon 70, 32-36 (= p. 15 P).

⁵³ J. BOMPAIRE, *Lucien écrivain*, Paris 1958, p. 163; SANDY, *The Greek World of Apuleius*, cit., pp. 63-64. Nella tipologia delle griglie e dei prontuari di composizione non si può non ricordare il POxy 4855: sotto il titolo di *τέχνη ῥητορικὴ* sono giunti "appunti presi da uno o più studenti, e affidati a uno scriba pro-

FLORIDA 15, 1-12⁵⁴

Samos Icario in mari modica insula est – exadversum Miletos – ad occidentem eius sita nec ab ea multo pelagi dispescitur; utramvis clementer navigantem dies alter in portu sistit. Ager frumento piger, aratro inritus, fecundior oliveto, nec vinitori nec bolitori scalpitur. Ruratio omnis in sarculo ei surculo, quorum proventu magis fructuosa insula est quam frugifera. Ceterum et incolis frequens et hospitibus celebrata. Oppidum habet, nequaquam pro gloria, sed quod fuisse amplum semiruta moenium multifariam indicant. Enimvero fanum Iunonis antiquitus famigeratum; id fanum secundo litore, si recte recordor viam, viginti haud amplius stadia oppido abest. Ibi donarium deae perquam opulentum: plurima auri et argenti ratio in lancibus, speculis, poculis et huiusmodi utensilibus. Magna etiam vis aeris vario effigiatu, veterrimo et spectabili opere; vel inde ante aram Bathylli statua a Polycrate tyranno dicata, qua nihil videor effectius cognovisse; quidam Pythagorae eam falso existimant. Adolescens est visenda pulchritudine, crinibus fronte⁵⁵ parili separatu per malas remulsis, pone autem coma prolixior interlucentem cervicem scapularum finibus obumbrat; cervix suci plena, malae uberes, genae teretes, at medio mento lacullatur; eique prorsus citharoedicus status: deam conspiciens, canenti similis, tunicam picturis variegatam deorsus ad pedes deiectus ipsos, Graecanico cingulo, chlamyde velat utrumque brachium ad usque articulos palmarum, cetera decoris striis dependens; cithara balteo caelato apta strictim sustinetur; manus eius tenerae, procerulae:

fessionale, per produrre” verosimilmente la dispensa di un corso scolastico (A. STRAMAGLIA, B. SANTORELLI, *La declamazione perduta*, in M. Lentano (a cura di), *La declamazione latina*, Napoli 2015, pp. 207-304: in particolare p. 274). I frustuli contengono, però, dottrina progymnasmatica: una classificazione, tra l'altro originale, delle *theses* in teoretiche, etiche e pragmatiche (col. III) e l'illustrazione dei luoghi di confutazione della presentazione di legge (col. I) con la significativa scelta di esemplificare i luoghi argomentativi in relazione alla stessa proposta di legge. Particolarmente interessante è il connubio tra gli stringati precetti e la loro esemplificazione condotta con riferimento a una *lex scholastica*, citata nei *Progymnasmata* di Theon 130, 34-36 Sp = p. 98 P. in analogo contesto (la confutazione della legge rispetto all'oscurità), ma ampiamente attestata nel *corpus* declamatorio: l'amputazione delle mani per chi ha colpito il padre, con tutto il corredo di eccezioni e circostanze (se il figlio è adottivo, se è giovane o adulto, se ha agito su richiesta del padre o sotto l'effetto di alcool o pazzia; cosa accade se, invece, è la madre ad essere percossa): cfr. Sen. *contr.* 9,4, per cui vd. E. BERTI, *Scholasticorum studia. Seneca il Vecchio e la cultura retorica e letteraria della prima età imperiale*, Pisa 2007, pp. 103-104; Quint. *decl. min.* 358; 362; 372; Fortun. 1, 26, per cui vd. L. CALBOLI MONTEFUSCO, *Consulti Fortunatiani Ars rhetorica*, Bologna 1979, p. 336; Hermog. *stat.* 3, 45 P. = 58, 19-21 Rabe; *schol. ad Hermog. stat.* RbG 4, 467, 29-468, 5 Walz; Sopatr. RbG 5, 145, 30-146, 7 Walz. Il riuso di materiale appartenente alla dottrina sugli stati di causa per l'articolazione del punto relativo alla mancanza di chiarezza rispetto alla persona e al fatto (le due circostanze essenziali nella teoria sugli *status*: cfr. Hermog. *stat.* 1, 4 P. = 29, 7-11 Rabe), insieme ai *topoi* declamatori e alla scelta di illustrare i luoghi rispetto ad un testo-modello, induce a vedere nel POxy 4855 i resti di un sussidio post-progymnasmatico pensato per un livello avanzato di studi come un prontuario per la composizione di declamazioni (vd. D. COLOMO, *The Oxyrhynchus Papyri*, vol. LXXII, edited with translation and notes by N. Gonis and D. Colomo, London 2008, pp. 40-74; F. BERARDI, *Alcune note di commento ad una nuova Τέχνη ῥητορική: il POxy 4855*, in *Papers on Rhetoric* 11, 2012, pp. 1-15), che prevedeva norme per il riuso di *progymnasmata* all'interno di discorsi fittizi. Accanto a sussidi teorici di questo tipo dovevano circolare raccolte di escerti, come i *Florida*, da cui attingere modelli per la composizione di declamazioni.

⁵⁴ Si pubblica qui il testo edito da P. VALLETTE (Apulée, *Apologie. Florides*, textes établis et traduits par P. V., Paris 1960²), da cui ci si discosta in un luogo segnalato nella nota successiva.

⁵⁵ Invece di <a> fronte, integrato da Oudendorp e accettato da Vallette, si preferisce qui seguire la lezione dei manoscritti come è stato di recente suggerito da F. PICCIONI, *On some loci vexati in Apuleius'* Florida, in *Mnemosyne* 69, 2016, pp. 799-821: in particolare alle pp. 806-807; la studiosa ricorda come l'uso dell'ablativo senza preposizione fosse abbastanza diffuso in dipendenza da verbi, aggettivi e sostantivi indicanti separazione e origine.

laeva distantibus digitis nervos molitur, dextra psallentis gestu pulsabulum citharae admovet, ceu parata percutere, cum vox in cantico interquievit; quod interim canticum videtur ore tereti semihiantibus in conatu labellis eliquare. Verum haec quidem statua esto cuiuspiam puberum, qui Polycrati tyranno dilectus Anacreonteum amicitiae gratia cantilat. Ceterum multum abest Pythagorae philosophi statuam esse; et natu Samius et pulchritudine adprime insignis et psallendi musicaeque omnis multo doctissimus ac ferme id aevi, quo Polycrates Samum potiebatur, sed haudquaquam philosophus tyranno dilectus est.

“Samo è una piccola isola del mare Icario di fronte a Mileto e si trova a occidente di questa città, da cui è separata da un breve tratto di mare. Chi naviga con tempo clemente in qualsivoglia delle due direzioni raggiunge il porto il giorno seguente. La terra non si presta al frumento, non asseconda l'aratura, è più feconda di oliveti e non è lavorata né dai vignaioli né dagli ortolani. Tutta l'attività agricola consiste nel sarchiare e nell'innestare grazie al cui provento l'isola produce più frutti di quanto sia fertile. Del resto, è sia densamente popolata sia frequentata dagli stranieri. Ha una città, per nulla corrispondente alla fama, ma che i resti delle mura dirute in molti punti indicano che fu grande. Per altro c'è un tempio di Giunone famoso sin dall'antichità; seguendo la spiaggia, se ricordo bene la strada, questo tempio non dista dal centro cittadino più di venti stadi. Lì è custodito il tesoro della dea molto ricco: un ingente patrimonio d'oro e d'argento in piatti, specchi, coppe e suppellettili di questo genere. Grande è anche la quantità di bronzi effigiati in maniera diversa, di fattura antica e pregevole. Tra l'altro vi è davanti all'altare una statua di Batillo dedicatagli dal tiranno Policrate, di cui non mi sembra di aver visto nulla di più perfetto; alcuni pensano a torto che sia di Pitagora. Il ragazzo è di mirabile bellezza, con i capelli che dalla fronte ripiegano in giù sulle guance in trecce simmetriche; dietro, invece, la chioma più abbondante ombreggia la nuca che spunta qua e là rilucendo tra le estremità delle spalle; la testa è piena di forza, le linee degli zigomi rigogliose e le guance tornite, ma in mezzo al mento si apre una fossetta. Ha la posa di un citaredo: guarda la dea nell'atteggiamento di chi canta, vestito con una tunica ornata di variopinti ricami che gli scende giù fino ai piedi, stretta da una cintura di fattura greca; una clamide gli copre entrambe le braccia fino ai polsi, eleganti pieghe gli scendono giù sul resto del corpo. Una cetra è sorretta dal balteo cesellato, aderendovi strettamente; le mani sono tenere, affusolate: la sinistra tocca le corde con le dita distanti, mentre la destra accosta il plectro alla cetra nel gesto di chi suona come pronta a percuotere lo strumento, quando la voce si interrompe durante il canto; intanto sembra che il canto esca dalla bocca tornita con le labbra semiaperte nello sforzo. Questa statua, tuttavia, potrebbe essere quella di un giovane che, amato dal tiranno Policrate, canta per amicizia un'ode di Anacreonte. D'altra parte, è molto lontana dal vero l'idea che sia una statua del filosofo Pitagora; il filosofo nacque certo a Samo, fu di mirabile bellezza e molto esperto di musica e di danza e visse pressoché al tempo in cui Policrate deteneva i pieni poteri a Samo, ma non fu amato dal tiranno”.

ABSTRACT

L'analisi retorica delle due *ekphraseis* di *Florida* 15 rivela come queste siano costruite secondo le tecniche raccomandate dai manuali di esercizi preliminari (*progymnasmata*). Il riscontro di alcune puntuali corrispondenze permette di riflettere sull'origine e sulla destinazione di questa singolare raccolta di estratti.

The rhetorical analysis of *Florida* 15 and its *ekphraseis* reveals how they are constructed according to the techniques recommended by the handbooks of the preliminary exercises (*progymnasmata*). The finding of some correspondences allows us to reflect again on the origin and destination of this singular collection of extracts.

KEYWORDS: Progymnasmata; Ekphrasis; Topography; Declamation; Bathyllus.

Francesco Berardi
Università degli studi Gabriele d'Annunzio di Chieti
f.berardi@unich.it

LUCIA PASETTI

IL PAPPAGALLO STOICO DEL FILOSOFO PLATONICO:
PER L'ESEGESI DI APUL. FLOR. 12*

Il *Floridum* 12 consiste in una descrizione del pappagallo indiano tanto ricca di dettagli naturalistici da essere stata definita «une fiche scientifique»¹: in effetti l'impressione è quella di trovarsi di fronte a un passo di prosa tecnico-scientifica, ancorché retorizzato con il consueto repertorio di stilemi apuleiani (diminutivi, arcaismi, parole rare). La tipologia non è priva di corrispondenze nel macrotesto di Apuleio, soprattutto nell'*Apologia*, dove l'osservazione di diversi aspetti della natura (dal fenomeno della riflessione ottica, ai pesci) è costantemente sottoposta all'amplificazione retorica.

Nel nostro caso il 'documento' alla base dell'elaborazione è stato identificato da Mommsen nell'introduzione ai *Collectanea rerum memorabilium* di Solino², autore di una descrizione del pappagallo evidentemente imparentata con quella apuleiana: all'origine di entrambe le *ekphrasis* – sia quella di Apuleio che quella di Solino – sembrano esserci due passi della *Naturalis historia* di Plinio, che riguardano rispettivamente il pappagallo e la gazza; in realtà, come già Mommsen ipotizzava, la relazione tra il *Floridum* e il trattato pliniano non sarebbe diretta, ma mediata da un altro testo, successivo alla *Naturalis historia*, in cui le descrizioni dei due uccelli erano già ibridate³.

In assenza di una cornice che fornisca qualche elemento di contestualizzazione, gli studi e i commenti più recenti sul *Floridum* 12 si sono concentrati proprio sull'amplificazione retorica dei dati descrittivi, per cui si è evidenziato anche l'apporto della tradizione poetica latina: i pappagalli di Ovidio, Persio, Marziale e Stazio sono spesso richiamati come precedenti tematici e formali⁴.

* Ringrazio Francesco Citti, Leonardo Galli e David Konstan per la loro attenta lettura, da cui ho ricavato preziosi suggerimenti e interessanti spunti di riflessione.

¹ Così Y. LE BOHEC, *Apulée et les sciences dites exactes*, in M. KHANOUSSI, P. RUGGERI, C. VISMARA (a cura di), *L'Africa romana (atti dell'11. Convegno di studio). Cartagine, 15-18 dicembre 1994*, Ozieri 1996, I, pp. 59-69: p. 65. Sul rapporto di Apuleio con le scienze, cfr. il recente E. PLANTADE, D. VALLAT (éds.), *Les savoirs d'Apulée*, Hildesheim 2018, in cui, tuttavia, l'osservazione della natura è solo uno dei molti aspetti trattati (si veda la recensione di L. GALLI, in *Eikasmos* 2022, c.d.s.).

² TH. MOMMSEN, *Solinus. Collectanea rerum memorabilium*, Berolini 1895² [rist. 1958]: pp. XVII-XIX; una comparazione analitica in B.T. LEE, *Apuleius' Florida. A Commentary*, Berlin 2005, pp. 123-125.

³ A un intermediario, da collocare però a monte di Plinio, pensa anche M. COLUMBA, *La questione soliniana e la letteratura geografica dei Romani*, Palermo 1920 (estratto di *AAAPal* 11, 1917-1919), pp. 30-34; utile la sintesi di A. LA ROCCA, *Il filosofo e la città: commento storico ai Florida di Apuleio*, Roma 2005, pp. 203-204.

⁴ Corrispondenze formali (non molto significative, in verità) sono rilevate, *passim*, da F. OPEKU, *A Commentary with Introduction on the Florida of Apuleius*, Diss., London 1974, pp. 191-200 e da V. HUNINK, *Apuleius of Madauros. Florida, ed. with a Commentary*, Amsterdam 2001, pp. 128-132; sulla convergenza tematica insistono LEE, *Apuleius' Florida*, cit., p. 122 e F. PICCONI, *Apuleio, Florida. Introduzione, testo, traduzione e commento*, Cagliari 2018, p. 112.

D'altra parte la retorica è stata anche l'appiglio principale per ipotizzare (sempre con la dovuta cautela) la possibile funzione della descrizione: le sollecitazioni della manualistica a instaurare confronti con i *muta animalia* – ovvero con gli ἄλογα ζῷα⁵ – hanno indotto a supporre che la descrizione del pappagallo potesse innescare una *comparatio* incentrata sulla peculiare capacità dell'animale di riprodurre fedelmente il linguaggio umano, una qualità su cui si insiste soprattutto nella seconda parte del *Floridum*. La comparazione potrebbe riguardare i bambini, sottoposti a un sistema di apprendimento meccanico e irreflessivo, oppure i rivali del retore, semplici plagiaristi pronti a ripetere superficialmente concetti non intimamente compresi. Questa seconda ipotesi ha destato maggiore interesse, e non senza buone ragioni: gli avversari di Apuleio costituiscono una presenza ricorrente nella raccolta⁶ e, d'altra parte, la metafora del pappagallo come plagiatario o 'cattivo poeta' costituisce un *trait d'union* con la tradizione letteraria: in particolare con Persio, *prol.* 8-9 (su cui torneremo) e con Marziale 10, 3, 7⁷. Minore successo ha riscosso l'ipotesi – in verità piuttosto controintuitiva – per cui il pappagallo potrebbe costituire un termine di confronto per il neosofista Apuleio⁸.

In questo contributo vorrei riportare l'attenzione sul rapporto del testo apuleiano con la riflessione filosofica e scientifica sui *paradoxa*, categoria in cui rientra anche il pappagallo, animale 'paradossale' per la sua capacità di articolare il linguaggio umano. Il tema del *Floridum* è stato finora ricondotto, in modo un po' generico, al gusto per le curiosità e per le meraviglie ampiamente diffuso nella letteratura della prima età imperiale⁹, e coltivato della retorica epidittica¹⁰: un esempio più volte menzionato dai commentatori è il perduto elogio del pappagallo di Dione Crisostomo¹¹. Ma le caratteristiche formali del testo osservate sopra consigliano piuttosto un confronto con quei discorsi, filosofici e scientifici, in cui la trattazione dei casi limite si inserisce in una riflessione

⁵ Cfr. Hermog. *de id.* 2, 4, 17, p. 151, 1-8 Patillon.

⁶ A partire da K. MRAS, *Apuleius Florida im Rahmen ähnlicher Literatur*, in *AAWW* 12, 1949, pp. 205-223: p. 216, ma soprattutto S.J. HARRISON, *Apuleius. A Latin Sophist*, Oxford 2000, p. 112: possibili allusioni al contrasto tra Apuleio e i suoi rivali sono state individuate nei *fl.* 3, 4, 7 e 9. HUNINK, *Apuleius of Madauros. Florida*, cit., p. 128 aggiunge il *fl.* 11.

⁷ Diversa, e più problematica, l'ipotesi di OPEKU, *A Commentary*, cit., p. 191, per cui il testo, caratterizzato da un livello di elaborazione formale inferiore alla media, non sarebbe parte di un discorso, ma costituirebbe piuttosto un «model passage» adatto a sviluppi diversi. Si può senz'altro sostenere che la descrizione del pappagallo sia stata inserita nei *Florida* con questo scopo, visto che la raccolta è molto probabilmente nata nell'ambiente delle scuole di retorica, ma pensare che il testo sia stato fin dall'inizio concepito con questa finalità significherebbe supporre che Apuleio fosse impegnato non solo nell'esercizio, ma nell'insegnamento della retorica, e implicherebbe un ripensamento complessivo dell'origine della raccolta.

⁸ V. HUNINK, *An Apuleian parrot (on Apul. fl. 12)*, in *Acta Classica* 43, 2000, pp. 71-79: pp. 78-79.

⁹ È nota la permeabilità alla paradossografia della letteratura della prima età imperiale: sempre utile la panoramica di G. SCHEPENS, K. DELCROIX, *Ancient Paradoxography: Origin, Evolution, Production and Reception*, in O. PECERE, A. STRAMAGLIA (a cura di), *La letteratura di consumo nel mondo greco-latino, atti del Convegno internazionale, Cassino 14-17 settembre 1994*, Cassino 1996, pp. 375-452.

¹⁰ Diversi esempi di elogio del pappagallo, da Dione ad Aldrovandi, in A.S. PEASE, *Things without Honor*, in *CPh* 21, 1926: p. 40, n. 3; sul pappagallo nell'adossografia (ossia nell'elogio paradossale), cfr. anche G. ANDERSON, *Fantasy in Greek and Roman Literature*, London-New York 2020: p. 31; un esempio umanistico denso di memorie della poesia latina è Rodrigo Baeza, *carm.* 4, p. 208 Piccioni-Laneri, con il commento di Francesca Piccioni, in M.T. LANERI, F. PICCIONI, *Rodrigo Baeza, Caralis panegyricus. Carmina*, Cagliari 2017, pp. 252-258.

¹¹ Ne fa menzione Filostrato, *VS* 1, 7, 487: cfr. HARRISON, *A Latin Sophist*, cit., p. 112, con largo seguito dei più recenti commenti ai *Florida*.

più ampia sulla natura¹². E del resto, per i neosofisti come Apuleio, l'esibizione di elementi curiosi o spettacolari non assolve solo la funzione di risvegliare la curiosità del pubblico, ma anche quella di stimolare riflessioni in prospettiva filosofica. Che questa sia anche la funzione del *Floridum* 12, mi pare possa essere confermato da alcuni dettagli del testo, che prenderemo in esame dopo una rapida contestualizzazione.

Il punto di partenza della nostra indagine è l'ipotesi di Hijmans¹³ che il *Floridum* 12 si inserisca nella discussione tra Stoici e Accademici in merito alla capacità di articolazione vocale (la ἔναρθρος φωνή ο, in termini latini, *vox articulata*), che consente ad alcuni uccelli di riprodurre il linguaggio umano. Tra i commentatori più recenti, quello più attento alla relazione del testo apuleiano con la riflessione sul linguaggio degli animali è senz'altro Benjamin Todd Lee¹⁴; credo, tuttavia, che il tema meriti di essere ulteriormente approfondito, non solo per comprendere meglio la posizione di Apuleio sulla questione, ma anche perché, come si è anticipato, l'individuazione di un preciso orizzonte teorico di riferimento non è privo di ricadute sull'interpretazione del microtesto.

Vale dunque la pena di riepilogare brevemente la questione, per cui Hijmans fornisce un rapido rinvio al saggio sulla *Stoa* di Pohlenz¹⁵, e che, d'altra parte, in tempi più recenti ha ricevuto attenzioni specifiche in diversi lavori dedicati alla riflessione filosofica sugli animali nel mondo antico¹⁶.

Il dibattito verte sostanzialmente sul rapporto tra l'emissione di un linguaggio articolato (la ἔναρθρος φωνή) e il λόγος, inteso come capacità di elaborare riflessioni autonome, che, di per sé, potrebbero anche restare inesprese: ci si domanda, dunque, se la capacità di articolare il linguaggio umano sia o meno associata al pensiero. Per gli Stoici la risposta è negativa: gli animali sono esclusi dal novero degli esseri razionali, perché, anche quando articolano parole umane, la loro emissione di voce è il risultato di un apprendimento meccanico, non l'espressione di un pensiero concepito

¹² Sulla paradossografia 'para-scientifica', cfr. SCHEPENS, DELCROIX, *Ancient Paradoxography*, cit., pp. 425-440; V. NAAS, *Paradoxes in the Naturalis historia*, in R.K. GIBSON, R. MORELLO (eds.), *Pliny the Elder: Themes and Contexts*, Leiden-Boston 2011, pp. 57-70; K. GEUS, C.G. KING, *Paradoxography*, in P.T. KEYSER, J. SCARBOROUGH (eds.), *The Oxford Handbook of Science and Medicine in the Classical World*, Oxford-New York 2018, pp. 431-444.

¹³ JR.B.L. HIJMANS, *Apuleius Orator: 'Pro se de Magia' and 'Florida'*, in *ANRW* II 34.2, 1994, pp. 1708-1784; p. 1747.

¹⁴ LEE, *Apuleius' Florida*, cit., p. 122, che rivolge la sua attenzione soprattutto ad Aristotele.

¹⁵ M. POHLENZ, *Die Stoa. Geschichte einer geistigen Bewegung*, II (*Erläuterungen*), Göttingen 1955², p. 23.

¹⁶ Per un'analisi approfondita della disputa, cfr. U. DIERAUER, *Tier und Mensch im Denken der Antike. Studien zur Tierpsychologie, Anthropologie und Ethik*, Amsterdam 1977, pp. 253-267; C.C. CHIESA, *Le problème du langage intérieur chez les Stoïciens*, in *Revue Internationale de Philosophie* 45, 1991, pp. 301-321; alcuni elementi in R. SORABJI, *Animal Minds and Human Morals. the Origins of the Western Debate*, Ithaca 1993, pp. 80-86; cfr. inoltre S.T. NEWMYER, *Animals, Rights and Reason in Plutarch and Modern Ethics*, New York 2006, 17-47 (su Plutarco); dello stesso autore, l'antologia *Animals in Greek and Roman Thought. A Sourcebook*, London-New York 2011, pp. 3-26; infine P. LI CAUSI, R. POMEILLI, *L'anima degli animali. Aristotele, frammenti stoici, Plutarco, Porfirio*, Torino 2015, pp. xxiv-xxvi (sugli Stoici), pp. 220-221 (su Plutarco) e G. GIRGENTI, *Introduzione*, in G. GIRGENTI, A. R. SODANO (a cura di), *Porfirio. Astinenza dagli animali*, Milano 2005, pp. 17-43; pp. 28-31; G. MANETTI, *'Discorso interiore' e 'discorso esteriore' nel dibattito antico sulla razionalità degli animali*, in F. CIMATTI, S. GENSINI, S. PLASTINA (a cura di), *Bestie filosofi e altri animali*, Milano-Udine 2016, 37-62, che riconduce il dibattito alle categorie moderne di 'continuismo' (stoico) e 'discontinuismo' (accademico).

interiormente e in autonomia. Per gli Accademici, invece, in particolare per quelli più influenzati dal pitagorismo, gli animali condividono il λόγος, anche se in misura diversa rispetto agli esseri umani: il fatto che alcuni di loro siano in grado di riprodurre il linguaggio umano (talora anche in modo autonomo, senza addestramento) dimostra la loro capacità di ascoltare, di memorizzare e di rielaborare interiormente quanto hanno ascoltato.

Naturalmente questa sintesi è estremamente semplificata e inevitabilmente semplicistica: la discussione ha un ampio sviluppo nel tempo, comprende osservazioni di dettaglio su diverse specie di uccelli (per quanto il pappagallo rappresenti senz'altro il caso più emblematico) e investe anche il problema dell'espressione artistica; ma indubbiamente uno degli snodi più importanti è la prima età imperiale, in cui si collocano figure come Filone di Alessandria e Plutarco.

Occorre infine considerare che la polarizzazione retorica dei due punti di vista, evidente in opere strutturate come discorsi *in utramque partem*, quali il *De sollertia animalium* plutarco o il *De animalibus* di Filone, non è priva di sfumature. Si è notato, ad esempio che Filone, sostenitore del punto di vista stoico, si mostra empatico verso gli animali – probabilmente per influenza del pitagorismo¹⁷ –, pur negando loro il λόγος.

Quanto alla questione della ἔναρθρος φωνή, Filone (*de anim.* 98) non riconosce nella capacità del pappagallo di riprodurre il linguaggio umano una manifestazione del λόγος, perché il suono emesso è privo di senso e dunque non assolve propriamente una funzione comunicativa¹⁸:

Siquidem merulae, et corvi et psittaci et consimiles, etsi varie vocem proferant, articulatum tamen numquam et nullo modo vocabulum pronuntiare queunt. Sed puto quod, quemadmodum in instrumentis musicis foramina, quamvis habeant portionem veritatis constantis, non tamen rationales sonitus sunt constantes, sed forma carentes, et consequenter nihil manifeste exponere possunt; ita et praedictorum animantium voces sunt significatione carentes et deformes, veritatem formae sermonis non vocabuli modo exprimentes, sed per cantilenam.

Si implica qui quella distinzione tra mera emissione vocale e linguaggio autentico (cioè razionale) che affiora già nello stoicismo antico; la formulazione più tecnica risale a Diogene di Babilonia, che, influenzato dalla riflessione naturalistica di Aristotele, ricorre proprio all'esempio del pappagallo e dei suoi simili per mettere a fuoco la differenza tra λόγος προφορικός 'discorso pronunciato' e λόγος ἐνδιάθετος 'discorso interiore', ovvero (*ap. Sext. Emp. adv. math.* 8, 275 = *SVF* II, p. 43, nr. 135): una distinzione che diventerà canonica nelle discussioni sul tema¹⁹:

¹⁷ J. DILLON, *I medioplatonici: uno studio sul platonismo (80 a.C.-220 d. C.)*, a cura di E. Vimercati, Milano 2010, p. 188.

¹⁸ Riporto il testo nella traduzione latina di Aucher, reperibile in A. TERIAN, *Philonis Alexandrini de animalibus. The Armenian Text with an Introduction, Translation and Commentary*, Ann Arbor 1981, pp. 213-262.

¹⁹ Su questa distinzione, cfr. CHIESA, *Le problème du langage intérieur*, cit., pp. 311-321 che la ritiene successiva a Diogene di Babilonia e MANETTI, *Discorso interiore*, cit., pp. 47-48: nelle due definizioni, cambia il significato di λόγος, che, determinato da προφορικός, si riduce a 'parola', determinato da ἐνδιάθετος, recupera il senso di 'raziocinio'.

οἱ δὲ δογματικοὶ [...] φασιν, ὅτι ἄνθρωπος οὐχὶ τῷ προφορικῷ λόγῳ διαφέρει τῶν ἀλόγων ζῴων (καὶ γὰρ κόρακες καὶ ψιττακοὶ καὶ κίτται ἐνάρθρους προφέρονται φωνάς), ἀλλὰ τῷ ἐνδιαθέτῳ.

«I dogmatici [...] dicono che l'essere umano si distingue dagli animali privi di ragione non per il discorso pronunciato (perché anche corvi, pappagalli e gazze sanno pronunciare le parole), ma per il discorso interiore»²⁰.

Su questa linea sembra collocarsi anche Apuleio, come emerge dalle parti del testo che tendenzialmente si discostano dalla sezione generalmente identificata come 'pliniana', più incentrata sulla descrizione esteriore del pappagallo che sulle sue capacità linguistiche.

Un primo elemento riconducibile alla prospettiva stoica può essere estrapolato dal § 3²¹:

Sed et capitis eadem duritia quae rostri. Cum sermonem nostrum cogitur aemulari, ferrea clavicula caput tunditur, imperium magistri ut persentiscat; haec discenti ferula est.

Si fa qui riferimento all'uso, nell'addestramento, di una speciale bacchetta di ferro (*ferrea clavicula*), evidentemente adeguata alla durezza della testa del pappagallo. In questo paragrafo il testo segue la traccia 'pliniana', tranne che per la rapida notazione *haec discenti ferula est*, che instaura un confronto tra la *clavicula*, e la *ferula*, la bacchetta di legno in uso nelle scuole dell'antichità.

Questo dettaglio, che in passato ha suscitato il sospetto di una glossa intrusa²², va senz'altro conservato, proprio perché, come osserva Lee²³, fa emergere espressamente il confronto con l'educazione linguistica degli esseri umani, che resta invece implicito nel testo di Plinio. Nel nostro passo *discens* andrà inteso come sostantivato, e, quindi, come corrispettivo di *μαθητής*, di cui è spesso glossa²⁴.

In questa logica manterrei anche il dativo *discenti*, interpretandolo come dativo del punto di vista ('per uno scolaro'): mi sembra che in questo modo emerga più chiaramente una corrispondenza tra il *discens* e il pappagallo. Ho qualche dubbio, pertanto, sulla correzione *discentis*, recentemente proposta da Francesca Piccioni²⁵ che, a mio avviso, sposterebbe interamente l'attenzione sulla *ferula*, caratterizzandola come oggetto tipico dell'ambiente scolastico. D'altro canto Leonardo Galli osserva, giustamente, che la stessa costruzione è ripetuta poco sotto, al § 8 *hoc illi carmen est, hanc putat cantionem* (dove il valore del dativo è disambiguato dal *colon* successivo).

Sul piano concettuale, il riferimento al *discens* che apprende grazie allo stimolo della bacchetta costituisce un appiglio per l'ipotesi, considerata sopra, che il *Floridum* si svi-

²⁰ Le traduzioni dei passi greci sono mie.

²¹ Per il testo dei *Florida*, seguo HUNINK, *Apuleius of Madauros. Florida*, cit.

²² L. NOUGARET, *Fautes et gloses dans les Florides d'Apulée*, in REL 6, 1928, pp. 42-46.

²³ LEE, *Apuleius' Florida*, cit., pp. 124 e 126, con il rinvio alle *tristes... ferulae* di Mart. 10, 62, 10.

²⁴ Cfr. *TibL* V/1, 1335, 54-1336, 2, con riferimento al nostro passo (r. 59).

²⁵ F. PICCIONI, *On some loci uexati in Apuleius' Florida*, in *Mnemosyne* 69/5, 2016, pp. 799-821: p. 813, poi in EAD., *Apuleio, Florida*, cit., p. 113.

luppi in una riflessione più generale sull'apprendimento irriflessivo. Ma questo particolare fornisce anche un aggancio specifico al dibattito sull'intelligenza degli animali: uno degli elementi ricorrenti nella discussione, già a partire da Platone²⁶, è infatti il paragone con i bambini. Considerati esseri umani ancora imperfetti, in cui né il λόγος, né la capacità di compiere scelte eticamente rilevanti sono pienamente sviluppati, i bambini, nella riflessione filosofica antica si prestano particolarmente al confronto con gli animali: dopo Platone, Aristotele ripropone più volte questo paragone²⁷.

Quanto agli Stoici, per cui l'essere umano raggiunge la piena razionalità solo attorno ai 14 anni, il paragone tra animali e bambini viene introdotto nella discussione sulla ἔναρθρος φωνή per confermare che l'articolazione delle parole, di per sé, non implica per forza l'elaborazione di un discorso intelligente. Già Crisippo, secondo la testimonianza di Varrone (*ling.* 6,56 = *SVF* II p. 44, n. 143), paragona alcune specie di uccelli capaci di articolare la voce umana ai bambini, che, nelle prime fasi di apprendimento del linguaggio, ripetono le parole senza coglierne propriamente il senso:

Loqui ab loco dictum, quod qui primo dicitur iam fari vocabula et reliqua verba dicit ante quam suo quisque loco ea dicere potest. Hunc Chrysippus negat loqui, sed ut loqui: quare ut imago hominis non sit homo, sic in corvis, cornicibus, pueris primitus incipientibus fari verba non esse verba, quod non loquantur.

Sempre nell'alveo di questa riflessione, un riferimento esplicito al pappagallo è reperibile nei frammenti del grammatico Pausimaco di Mileto, uno dei κριτικοί citati nel *Περὶ ποιημάτων* di Filodemo²⁸. Richard Janko ha evidenziato i punti di contatto tra la teoria dei suoni di Pausimaco e il pensiero stoico sulla φωνή²⁹, ipotizzando anche che possa essere stato il grammatico a influenzare i filosofi, anziché viceversa³⁰. Dal nostro punto di vista è interessante rilevare come nel fr. 99 Janko di Pausimaco (*ap. Phil. de poem.* 2, 200, 14-19) il pappagallo venga paragonato, per la sua peculiare abilità articolatoria, a uno scolaro (μαθητής) che scandisce la metrica:

[τ]οῦ[κ κόρ]ακας κ[α]ῖ τοὺς // ψιτ//τ[α]κοὺς εὖ ἐκφ[έ]ρειν, [λέγει]ν [δὲ] τὸν ἰαμβοῖν οἷον τὸν μαθητήν, οὐδ' ἐμφ[αί]νγειν ζῴοι]ν τ[ήν] φύσιν.

«Corvi e pappagalli pronunciano bene, scandiscono i giambi come uno scolaro e non rivelano la loro natura di uccelli».

²⁶ Cfr. Plato, *Lach.* 197a, su cui DIERAUER, *Tier und Mensch*, cit., p. 45.

²⁷ Cfr. Arist. *e.g. phys.* 197b7-f e *EN* 1111b8: ulteriori riferimenti e dettagli in DIERAUER, *Tier und Mensch*, cit., pp. 158-159; ma il paragone è spesso ripreso anche dalle scuole filosofiche successive: cfr. D.K. GLIDDEN, *Parrots, Pyrrhonists and Native Speakers*, in S. EVERSON (ed.), *Language*, Cambridge 1994, pp. 129-148; pp. 139-141; E. PIERGIACOMI, *Azione o moto? Gli Epicurei su piante, animali e bambini*, in F. DE LUISE, I. ZAVATTERO (a cura di), *La volontarietà dell'azione tra antichità e Medioevo*, Trento 2019, pp. 263-294; pp. 268-289.

²⁸ Su questa figura, collocabile tra la fine III sec. a. C., e l'inizio II, e sulla sua teoria dei suoni, rinvio a R. JANKO, *Philodemus. On poems, I, ed. with Introduction, Translation and Commentary*, Oxford 2003², pp. 165-189; altro in R. JANKO, *Philodemus. On poems, II, with the Fragments of Heraclodorus and Pausimachus, ed. with Introduction, Translation and Commentary*, Oxford 2020, pp. 142-154.

²⁹ JANKO, *Philodemus. On poems, I*, cit., pp. 181-182, che evidenzia in particolare la relazione con Diogene di Babilonia.

³⁰ JANKO, *ibid.*: «Pausimachus may have influenced the Stoics rather than the reverse».

Il confronto non assolve qui la funzione di valorizzare l'abilità articolatoria degli uccelli parlanti, ma si inserisce in una riflessione più generale tesa a dimostrare che l'articolazione di parole umane, quando è frutto di un addestramento innaturale, non produce un suono piacevole. Di conseguenza il pappagallo e suoi simili sono anche paragonati ai cattivi poeti, che esprimendosi in modo, per così dire, meccanico e puramente imitativo, infrangono quel delicatissimo equilibrio tra natura e tecnica da cui scaturisce la poesia³¹.

In seguito, il paragone del pappagallo con lo scolaretto affiora anche nel *De animalibus* di Filone (§ 13):

Ego sane psittacos novi delatos ad magnates Alexandriae Aegypti, qui magna voce clamitabant adinstar puerorum ex Schola.

In questo caso il confronto si inserisce nella prima sezione del trattato, ossia nel discorso di Alessandro in difesa dell'intelligenza degli animali: si tratta, quindi, in apparenza, di una delle tante micronarrazioni che i sostenitori del λόγος degli animali tipicamente integrano nelle loro argomentazioni con lo scopo di fornire esempi concreti di comportamento razionale³².

Ma l'opera di Filone, come si è visto, riflette nel suo complesso il punto di vista stoico, e dunque, quanto viene sostenuto nella prima parte è già, per così dire, predisposto a ricevere una puntuale replica nella seconda (e conclusiva) sezione del trattato. Nel nostro caso, la *refutatio* dell'intelligenza del pappagallo si trova al sopracitato § 98: qui la meccanicità e l'irriflessività dell'uccello nell'articolare il linguaggio umano – qualità in fondo già implicite nel confronto con lo scolaretto, che, nella prospettiva stoica non può essere considerato ancora un essere pienamente razionale – vengono esplicitate e enfatizzate con la riduzione dell'animale a strumento inanimato.

Mi pare, dunque, che ci siano buone ragioni per collocare anche il paragone apuleiano del pappagallo con il *discens* nel solco della riflessione sulla *vox articulata*, in particolare, sul versante stoico.

Sulla capacità articolatoria del pappagallo si torna anche nel finale del *Floridum*: ai §§ 7-8 emerge esplicitamente il concetto che l'enunciazione dell'animale, per quanto identica a quella umana, sia il risultato di un apprendimento meccanico, che non implica affatto la comprensione di quanto viene enunciato:

Id vero, quod didicit, ita similiter nobis canit vel potius eloquitur, ut, vocem si audias, hominem putes: nam <corvum> quidem si audias, ¶ idem conate non loquitur. Verum enimvero et corvus et psittacus nihil aliud quam quod didicerunt pronuntiant. Si convicia docueris, conviciabitur diebus ac noctibus perstrepsens maledictis: hoc illi carmen est, hanc putat cantionem.

Nei commenti viene spesso citato a riscontro il passaggio di *Plin. nat.* 10, 117 (sc. *psittacus*) *imperatores salutat et quae accipit verba pronuntiat, in vino praecipue lasciva*³³; tuttavia, alle evidenti analogie formali, non corrisponde una convergenza concettuale: mentre

³¹ Cfr. Pausimaco, fr. 92-100 Janko; una sintesi in *Philodemus. On poems, II*, cit., p. 147.

³² DIERAUER, *Tier und Mensch*, cit., pp. 270-272.

³³ HUNINK, *Apuleius of Madauros. Florida*, cit., p. 131 e LEE, *Apuleius' Florida*, cit., p. 124.

nel passo pliniano la coppia *accipit/pronuntiat* sottolinea l'istantaneità dell'emissione vocale senza escludere un coinvolgimento della comprensione, nel *Floridum*, la coppia corrispondente *didicerunt/pronuntiant*³⁴ lascia intendere che l'enunciazione è possibile solo dopo un lungo addestramento; inoltre, il fatto che i pappagalli siano in grado di riprodurre solo un discorso meccanicamente appreso (*nihil aliud quod didicerunt*) esclude una reale capacità di comunicazione, come viene chiarito subito dopo dall'esempio degli insulti ripetuti in modo totalmente inconsapevole. Quindi, il lessema *pronuntiare*, che in Plinio è impiegato in senso generico, in Apuleio pare piuttosto corrispondere a *προφέρεσθαι* inteso in accezione stoica ('articolare senza comprensione'), ed è quindi implicitamente contrapposto all'idea di 'parlare davvero', ovvero di 'esprimersi razionalmente'³⁵.

Il pappagallo, dunque, non comprende il senso di quanto enuncia, per quanto la sua eccezionale abilità articolatoria gli consenta di imitare perfettamente il linguaggio umano.

Questa conclusione è preceduta da una sequenza gravemente disturbata, che sembra proporre un paragone con le altre specie di uccelli. Come si è accennato sopra, il paragone tra le specie capaci di articolazione è un motivo ricorrente nelle riflessioni sulla *ἔναρθρος φωνή*³⁶, in cui talora ci si sofferma in modo dettagliato sulle specifiche qualità vocali delle singole varietà. Ai testi già citati si può aggiungere un altro passo di Pausimaco (*fr.* 93 Janko, *ap. Phil. de poem.* 2, 198, 19-199, 3):

<καί> [τὸν κόρ]ακ[α καφέε]τερο[v] φωνὴν προ[ιεῖν κ]αὶ τοῖς ὕφ' ἡμῶν λεγομένοις ὄμο[ί]αν, τὴν δ' ἀηδόνα καὶ ἀναβάλλ[λε]ε[θ]αὶ τὸ '["I]τυ[v]', [έ]πιφωνεῖν θ' ὄξ[υ]ηχηῖ <ἄεματα> τὸ πλεῖον, ἀλλὰ προεῖν τὸν κιττακὸν [ἄεματ' ἀχά]ρ[ι]τα.

«Il corvo riesce ad articolare in modo più chiaro e simile al nostro, e anche l'usignolo comincia il suo canto con il grido 'Ityv' e per di più lo esprime con note acute, mentre il pappagallo produce un canto sgraziato».

Credo che anche nel nostro *Floridum* venga introdotto un confronto tra specie capaci di simulare il linguaggio umano, ma con l'evidente scopo di confermare l'eccellenza articolatoria del pappagallo. Rispetto ad altre ipotesi interpretative, che approdano a congetture formalmente plausibili³⁷, il tentativo di collocare il *Floridum* nel

³⁴ La necessaria correzione di *dicerunt* in <di>*dicerunt*, di Stewech è già recepita da Oudendorp (cfr. G.F. HILDEBRAND, *L. Apuleii Opera omnia... recensuit notas Oudendorpii integras ac ceterorum editorum excerptas adiecit perpetuis commentariis illustravit prolegomenis et indicibus instruxit dr. G.F.H.*, II, Lipsiae 1842, p. 45) e poi dagli editori successivi.

³⁵ Sull'opposizione tra *προφέρεσθαι* e *λέγειν*, cfr. W. AX, *Laut, Stimme und Sprache. Studien zu drei Grundbegriffen der antiken Sprachtheorie*, Göttingen 1986, p. 200, con il rinvio a Sext. Emp. *adv. math.* 8, 80 (= *SVF* II, p. 48, nr. 167).

³⁶ Oltre ai passi già citati di Philo, *de anim.* 13 e 98-99 (pappagallo), cfr. Plut. *de soll. an.* 972f-973a (pappagalli, storni e corvi) e 973 c-e (una ghiandaia dalle doti imitative eccezionali); Sext. Empir. *hyp. Pyrrh.* 1,73-75 (gazze) e *adv. math.* 7, 274 (corvi e pappagalli), Porph. *abs.* 3,4,4 (corvi, gazze, pettirossi e pappagalli).

³⁷ F. CAPPONI, *Cruces Apuleiane*, in *Latomus* 46/4, 1987, pp. 820-828: 826-828 ritiene che la riflessione riguardi esclusivamente il pappagallo, che solo a una prima impressione sembrerebbe capace di riprodurre la voce umana; PICCIONI, *Apuleio, Florida*, cit., p. 114, n. 145, suppone invece che il corvo venga confrontato al pappagallo in quanto sprovvisto di *vox articulata*.

solco di una certa riflessione filosofica consente di ottenere qualche indizio in più per affrontare i problemi testuali.

Vale dunque la pena di tornare, ancora una volta, sul microtesto: al § 7 la forma restituita dalla tradizione, *nam quidem si audias idem conate non loqui*, evidentemente problematica³⁸, ha alimentato un'ampia discussione³⁹: i punti critici sono la mancanza di un oggetto esplicito per *audias* e l'impossibilità di mantenere il tràdito *conate*⁴⁰.

Per quanto riguarda l'integrazione dell'oggetto, pare ragionevole pensare al corvo: non solo questa specie è tra quelle più spesso citate per le capacità articolatorie⁴¹, ma, sul piano sintagmatico, il confronto con il corvo, come nota già Hildebrand⁴², sembra presupposto da quanto segue (*et corvus et psittacus nihil aliud quam quod didicerunt pronuntiant*).

Lo stesso Hildebrand suggerisce quindi l'integrazione *nam <corvi> quidem si audias* (il genitivo determina il sottointeso *vocem*). Diversi interventi procedono su questa scia: il testo più chiaro e convincente pare quello proposto da Helm⁴³ *nam <corvum> quidem si audias*, mentre la correzione *<corvi>nam quidem* di van der Vliet, pur attraente per la sua economicità⁴⁴, presenta lo svantaggio di alterare il nesso asseverativo *nam quidem*, che, come è stato da più parti notato, ricorre più volte in Apuleio⁴⁵ con la precisa funzione di introdurre un concetto contrapposto a quello precedente⁴⁶. D'altra parte, la proposta di Martos⁴⁷ *nam <corvinam> quidem si audias* produce una ripetizione (*nam corvinam*) non funzionale, e quindi poco compatibile con lo stile apuleiano, che si caratterizza per un impiego oculato delle figure di suono. In una direzione leggermente diversa procede Opeku⁴⁸, *nam quidem alias* (correzione di *audias*) *idem conantes non loqui*,

³⁸ Appongono le *cruces* P. VALLETTE, *Apulée, Apologie. Florides*, Paris, 1960²: p. 143 e HUNINK, *Apuleius of Madauros. Florida*, cit., p. 37.

³⁹ Importante per un lucido inquadramento del problema resta HILDEBRAND, *L. Apuleii Opera omnia*, cit., pp. 45-46; gli aggiornamenti di HIJMANS, *Apuleius Orator*, cit., pp. 1779-1780 andranno integrati con il ben documentato OPEKU, *A Commentary*, cit., pp. 198-199, con il recente PICCIONI, *On some loci uexati*, cit., pp. 813-814, e soprattutto con il ricco apparato di J. MARTOS, *Apuleyo de Madauros, Apologia o Discurso sobre la magia en defensa propia. Floridas, introd., trad. y notas*, Madrid 2015, p. 198.

⁴⁰ Non vedo invece un problema nella ripetizione di *si audias*, su cui interviene G. MAGNALDI, *Antichi «marginalia» nei «Florida» di Apuleio*, in *RIFC* 142.2, 2014, pp. 376-407: pp. 398-399, che considera queste parole una diplografia indicata dalla 'parola segnale' *vocem*, e corregge: *Id vero quod didicit ita similiter nobis canit vel potius eloquitur, ut [vocem si audias] hominem putes; nam quidem <corvi vocem> si audias idem conan-tem, cer>te non loqui*. Se collochiamo il frammento nell'orizzonte stoico, il riferimento esplicito alla *vocem* non è un'ovvietà: sottolinea, infatti, che solo la qualità della voce (a prescindere dal significato e dalla funzione comunicativa del messaggio) può produrre l'effetto illusorio di trovarsi di fronte a una persona; per gli altri interventi suggeriti, vedi *infra*.

⁴¹ Cfr. *supra*, n. 36, oltre ai già citati passi di Crisippo (*ap. Varro ling.* 6, 56 = *SVF* II p. 44, n. 143) e Diogene di Babilonia, (*ap. Sext. Emp. adv. math.* 8, 275 = *SVF* II, p. 43, nr. 135).

⁴² HILDEBRAND, *L. Apuleii Opera omnia*, cit., p. 45.

⁴³ R. HELM, *Apulei Platonici Madaurensis Opera quae supersunt*, II.2 (*Florida*), Leipzig 1959 (= 1910¹, con *addenda*), p. 17.

⁴⁴ Una difesa recente in PICCIONI, *On some loci uexati*, cit., p. 814 e EAD. *Apuleio, Florida*, cit., p. 114.

⁴⁵ Cfr. R. NOVAK, *Quaestiones Apuleianae*, Pragae 1904 (*Ceske Museum Filologicke*, 10): p. 82; L. C. PURSER, *Notes on Apuleius*, in *Hermathena* 14, 1907, pp. 360-412: p. 404; V. COULON, *De quelques passages letérés de l'Apologie et des Florides d'Apulée*, *RPb* 49, 1925, pp. 21-27: p. 22.

⁴⁶ L'esempio più chiaro è forse Apul. *apol.* 7 *est enim ea pars (sc. os) hominis loco celsa, visu prompta, usu facunda; nam quidem feris et pecudibus os humile et deorsum ad pedes deiectum, nestigio et pabulo proximum*, citato anche da COULON, *De quelques passages*, cit., p. 22.

⁴⁷ MARTOS, *Apuleyo de Madauros*, cit., p. 198.

⁴⁸ OPEKU, *A Commentary*, cit., p. 199.

che immagina un riferimento generico alle altre specie di uccelli capaci di articolare: questa soluzione, tuttavia, introduce un elemento in più che non è ben integrato sul piano sintagmatico (subito dopo, *et corvus et psittacus* suggerisce un confronto a due).

Quanto al problematico *conate*, tra le molte proposte che individuano dietro alla corruzione un verbo riferito all'emissione vocale del corvo⁴⁹, la più plausibile mi pare l'infinito *conari*. Questa correzione, già adottata nell'*editio princeps* e circolante nei manoscritti umanistici⁵⁰, oltre ad essere la meno dispendiosa, mi pare in linea con l'interpretazione complessiva del passo: nel quadro delineato sopra, ha senso che il pappagallo sia confrontato con un uccello capace di articolare, ma in modo meno agile e disinvolto, risultando così meno efficace nel ricreare l'illusione della voce umana.

Sempre Hildebrand⁵¹ richiamava, a difesa di *conari*, i colliambi introduttivi alle *Satire* di Persio (vv. 8-9): *Quis expedivit psittaco suum χαῖρε / picamque docuit verba nostra conari?*

L'analogia tra il *Floridum* e il passo di Persio, ricordata rapidamente nei commenti ai due testi⁵², è tuttavia più stringente di quanto non appaia a prima vista. La satira propone chiaramente il paragone, tipico del dibattito sulla *vox articulata*, tra due uccelli, entrambi dotati – benché in diversa misura – di capacità articolatoria; tra i due, al pappagallo spetta il ruolo dominante⁵³. Certamente Persio non si arresta al dato naturalistico, ma inserisce il confronto in una polemica sul tema del linguaggio come pura eco priva di senso⁵⁴, in cui gli uccelli sono metafora dei poeti privi di vera ispirazione, e indotti a produrre parole vuote sotto la spinta di una sollecitazione puramente materiale; tuttavia, come nota Franco Bellandi⁵⁵, nello sviluppo del testo, il livello metaforico affiora in tutta la sua chiarezza solo dopo il passo in questione, in cui, invece, «il discorso mantiene ancora una sua valenza 'propria'». In altre parole, ai versi 8-9, le osservazioni sulle diverse capacità vocali del pappagallo e della gazza non sono ancora cariche del valore traslato che assumeranno retrospettivamente, ma vengono proposte come un discorso dotato di senso proprio, con lo scopo di agganciare l'attenzione del lettore in vista dello sviluppo successivo. Mi pare plausibile che, nel proporre questo discorso – solo in apparenza peregrino – Persio tenga presente la posizione stoica sugli animali dotati di capacità articolatoria⁵⁶, e soprattutto le sue implicazioni: alla diversa disinvoltura con cui il pappagallo e la gazza, debitamente stimolati, articolano il linguaggio umano, corrisponde un identico vuoto di senso.

⁴⁹ Mi limito qui a menzionare *crocitare* di HELM, *Apulei Florida*, cit., p. 17, *corvum quidem si audias id est crocitare non loqui*, con la correzione di *idem* in *id est*: così anche Lipsius, *tonare* (*ap.* Oudendorp, in HILDEBRAND, *L. Apuleii Opera omnia*, cit., p. 45), Brantius, *cantare* (*ap.* Oudendorp, in HILDEBRAND, cit., p. 45) e H. ARMINI, *Studia Apuleiana*, in *Eranos* 26, 1928, p. 331, *sonare*; conserva *idem* NOVAK, *Quaestiones Apuleianae*, cit., p. 82: <*corvum dicas*> *idem conari, non loqui*.

⁵⁰ Rinvio per i dettagli all'apparato di MARTOS, *Apuleyo de Madauros*, cit., p. 198.

⁵¹ HILDEBRAND, *L. Apuleii Opera omnia*, cit., p. 46.

⁵² Su Persio, cfr. W. KISSEL, *Aules Persius Flaccus, Satiren, herausgegeben, übersetzt und kommentiert*, Heidelberg 1990, p. 91, n. 50; S. BARTSCH, *Persius. A Study in Food, Philosophy and the Figural*, Chicago-London 2015, p. 59, n. 121.

⁵³ La gazza, come il corvo, è tra gli uccelli più spesso citati per la capacità di articolare: cfr. *supra*, n. 36.

⁵⁴ BARTSCH, *Persius*, cit., pp. 57-59.

⁵⁵ F. BELLANDI, *Persio: dai Verba togae al solipsismo stilistico. Studi sui Colliambi e la poetica di Aulo Persio Flacco*, Bologna 1996², p. 100.

⁵⁶ KISSEL, *Aules Persius Flaccus, Satiren*, cit., p. 91, richiama il già citato passo di Varrone, *ling.* 6, 56, senza tuttavia rilevare che si tratta in realtà del pensiero di Crisippo.

Se è così, la corrispondenza tra *verba propria* (pappagallo e gazza riproducono il linguaggio umano con diversa abilità articolatoria, ma sempre in modo meccanico e in assenza di significato) e livello metaforico (i cattivi poeti producono versi con differente abilità tecnica, ma sempre in modo meccanico e in assenza di autentica ispirazione) diventa, credo, molto più stringente e ricca di significato.

Allo stesso modo, in Apuleio, il grado di disinvoltura non conta: il dato rilevante è che sia il pappagallo che i suoi simili meno capaci producono solo una mera simulazione del linguaggio, non l'espressione di un pensiero autonomo (*nihil aliud quam quod didicerunt pronuntiant*).

Sul piano formale, la possibilità di ricondurre i due passi allo stesso *background* dottrinale costituisce un'altra buona ragione per avvalorare la scelta dell'infinito *conari*, al § 7 del *Floridum*. Se si suppone che vengano messi a confronto diversi gradi di abilità nell'articolare, bisognerà scartare l'introduzione di forme participiali (e.g. *nam quidem alias idem conantes non loqui* di Opeku; *corvi vocem si audias idem conantem, certe non loqui* di Magnaldi), perché, come avviene in Persio, il *competitor* del pappagallo riesce effettivamente ad articolare, per quanto con minore disinvoltura. L'infinito, invece, consente di mantenere l'opposizione *conari non loqui*, in cui entrambi i lessemi sono impiegati con un significato specifico, potremmo dire tecnico, richiesto dal contesto: *conari*, nell'accezione di 'articolare in modo forzato', *loqui* in quella di 'padroneggiare la *vox articulata*'⁵⁷. La coppia apuleiana costituisce, quindi, una parziale variazione dell'antitesi delineata da Persio tra *expedio*, che allude al disinvolto eloquio del pappagallo, e *conor*, che invece coglie le più stentate capacità articolatorie della gazza.

Dal punto di vista sintattico, gli infiniti possono dipendere direttamente da *putes*, senza necessità di integrare forme come *dicas* (Novák: <*corvum dicas*> *idem conari, non loqui*, e Dyck: *corvum quidem si audias, <dicas> crocitare non loqui*)⁵⁸ o *videtur* (Frassinetti: *idem crocitare non loqui <videtur>*)⁵⁹. Questa soluzione richiede necessariamente di intervenire su *idem*, che in passato è stato spesso corretto in *id est*. Una possibile alternativa, più elegante ed estremamente economica, è ipotizzata da Francesco Citti, che suggerisce di correggere *idem* in *item*: con valore oppositivo ('d'altra parte'), *item* fungerebbe da segnale per consolidare il parallelismo con la frase precedente e richiamare il sottointeso *putes*⁶⁰.

Una possibile sistemazione del testo sarebbe quindi:

id vero, quod dicit, ita similiter nobis canit vel potius eloquitur, ut, vocem si audias, hominem putes: nam <corvum> quidem si audias, item conari non loqui;

«quel che (il pappagallo) dice, lo canta, o meglio lo pronuncia in modo così simile a noi che, se ne ascolti la voce, potresti pensare si tratti di una persona: se invece ascolti il corvo, penseresti, d'altro canto, che lui si sforza di parlare, non che parla».

⁵⁷ Per questa accezione tecnica di *loquor*, cfr. *Tb/L* VII/2, 1660, 16-25, a partire da Varro *ling.* 6,56, dove *loqui*, come si è visto, implica anche il raziocinio. Il valore pregnante di *loquor* rende inutile l'introduzione di *certe*, suggerito da MAGNALDI, *Antichi «marginalia»*, cit., p. 399.

⁵⁸ NOVÁK, *Quaestiones Apuleianae*, cit., p. 82 e Dyck, *ap. LEE, Apuleius' Florida*, cit., p. 127.

⁵⁹ P. FRASSINETTI, *Note testuali ad Apuleio*, in *Studi di Filologia classica in onore di Giusto Monaco*, III, Palermo 1991, pp. 1205-1208: p. 1207.

⁶⁰ Questo valore di *item* è ben documentato in *Tb/L* VII/2, 534, 51-55 e 537, 21-24, e occorre tipicamente in casi di parallelismo e ripetizione lessicale: e.g. Sen. *epist.* 76, 12 *si dives ... malus... sit, improbabilis illum; item si pauper... bonus sit, probabilis illum*.

La ragione di una costruzione così particolare può essere individuata nella ricerca di una clausola (spondeo + cretico: *conārī non loquī*) di uso piuttosto comune nei *Florida*⁶¹, e del resto presente anche nel periodo successivo (*didicerunt prōnūntiānt*).

Secondo il *Floridum* 12, dunque, la straordinaria capacità articolatoria del pappagallo è disgiunta dalla comprensione: questo punto di vista trova conferma anche in Pausimaco, che da un lato riconosce al pappagallo una efficacia nell'articolazione addirittura superiore a quella degli esseri umani (fr. 96 Janko, *ap. Philod. de poet.* 2, 199, 24-26): [τ]ὸν τι[ττακὸν λέγει]ν καὶ πολὺ σαφές[τερο]ν ἡμῶν τυχεῖν [τοῦ τίχου], «un pappagallo può parlare e scandire versi più chiaramente di noi», dall'altro sottolinea l'incapacità dell'animale di comprendere quanto da lui stesso pronunciato rievocando una situazione specifica (fr. 95 Janko, *ap. Philod. de poem.* 1, 115, 1-8: οὐδ[ὲ γὰρ ὁ] σιττακὸς οἶδεν εἰ[ς τρᾶ]γωιδίᾳς λέγει τίχ[ρον, ἀλ]λ' ὁμῶς ἀποτελεῖ [πάντας] τοὺς ἤχους οὕτω[ς ὡς] ὁ ἄνθρωπος, «un pappagallo, infatti, non sa che sta pronunciando il verso di una tragedia, ma ugualmente produce tutti i suoni come farebbe una persona»).

Anche in Apuleio il concetto si concretizza in un esempio: quello dell'uccello che ripete all'infinito gli insulti involontariamente appresi, come se si trattasse di un canto (*carmen*). Per quanto non si tratti di un vero e proprio aneddoto, il fatto di inquadrare la *performance* del pappagallo in una situazione specifica rientra nelle modalità tipiche del dibattito sull'intelligenza degli animali: in questa discussione, come si è visto, il *Floridum* documenta, attraverso il paradosso di un animale parlante, ma ἄλογος, la posizione tipica dello stoicismo.

Benché la cosa possa apparire dissonante in un *philosophus Platonicus*, senz'altro incline al pitagorismo e simpatetico nei confronti degli animali⁶², l'inclinazione a recepire la prospettiva stoica, anche in un orizzonte filosofico profondamente influenzato da platonismo e pitagorismo, non è isolata nella prima età imperiale, come dimostra il caso di Filone.

Questa prospettiva trova peraltro conferma in alcuni riferimenti al linguaggio degli animali contenuti nei *Florida*: l'esempio più evidente è il *Floridum* 17, in cui i versi degli animali vengono rappresentati come espressioni irriflessive prodotte da stimoli esterni⁶³, non da una rielaborazione interiore (§§ 11-12):

mitto dicere multorum animalium immeditatos sonores distinctis proprietatibus admirandos, ut est taurorum gravis mugitus, luporum acutus ululatus, elephantorum tristis barritus, equorum hilaris hinnitus nec non avium instigati clangores nec non leonum indignati fremores ceteraque id genus voces animalium truces ac liquidae, quas infesta rabies vel propitia voluptas ciant.

⁶¹ Secondo M. BERNHARD, *Der Stil des Apuleius von Madaura. Ein Beitrag zur Stilistik des Spätlateins*, Stuttgart 1927, p. 302 la clausola si trova 32 volte nei *Florida* ed è una delle più frequenti.

⁶² Gli animali sono oggetto di peculiare interesse nei *Florida*, e in tutto il macrotesto apuleiano, come giustamente sottolinea HUNINK, *An Apuleian parrot*, cit., pp. 75-76.

⁶³ Così anche nel *Floridum* 13, dove il canto degli uccelli, di per sé intensamente espressivo, appare vincolato al momento della giornata.

Si riconosce qui agli animali una mirabile capacità espressiva (*admirandos*): la sequenza aggettivale *gravis, acutus, tristis, hilaris* e i successivi riferimenti alle passioni (*indignatio, rabies, voluptas*), oltre alle consuete corrispondenze foniche, enfatizzano l'efficacia dei loro versi nel dare voce all'urgenza delle passioni. Ma al contempo si osserva che questi suoni (*immeditatos sonores*), nella loro spontaneità, non sono il prodotto di una *meditatio*, né nell'accezione psichica di 'riflessione', né tantomeno in quella di 'preparazione', tipicamente associata alla *performance* verbale, sia poetica che retorica⁶⁴.

Le voci degli animali, dunque, per quanto emotivamente coinvolgenti, e perciò piacevoli da ascoltare, non reggono il confronto con la parola umana, non altrettanto efficace nell'evocare le passioni, ma espressione di un processo razionale, e dunque capace di sollecitare nell'ascoltatore riflessioni utili, che vanno al di là del piacere estemporaneo (§ 13 *pro quibus homini vox divinitus data angustior quidem, sed maiorem habet utilitatem mentibus quam auribus delectationem*).

Negare agli animali la *meditatio* è senz'altro in linea con l'orientamento stoico, e in contrasto, viceversa, con quello più tipicamente accademico-pitagorico, che attribuisce agli animali, oltre alla capacità linguistica, anche la memoria, a cui sono connesse qualità etiche come la gratitudine, il mutuo soccorso, la collaborazione sociale⁶⁵.

Vista l'indubbia centralità degli animali nel macrotesto apuleiano, sarebbe senz'altro interessante indagare più a fondo per individuare altre tracce di questa riflessione. Gli indizi, come si è visto, non sono facilissimi da individuare e tantomeno da valutare, specialmente se si guarda al romanzo, dove la prospettiva filosofica è mediata dalla *fiction*.

A titolo di esempio, un tentativo di estendere questo tipo di analisi alle *Metamorfosi* può essere compiuto per 3, 26, 5: si tratta dell'episodio in cui Lucio, appena diventato asino, cerca ospitalità nella stalla occupata dallo stesso cavallo di cui, come essere umano, era proprietario. La speranza di Lucio è alimentata dalla fiducia nella solidarietà reciproca degli animali, cioè da quella capacità di riconoscere i loro simili, nonché di mostrarsi grati e compassionevoli, su cui fanno leva i sostenitori del λόγος animale:

atque ego rebar, si quod inesset mutis animalibus tacitum ac naturale sacramentum, agnitione ac miseratione quadam inductum equum illum meum hospitium ac loca lautia mihi praebiturum.

Se si considera la parentela con Plutarco attribuita al protagonista del romanzo, e tradizionalmente interpretata come «un tributo letterario e filosofico» reso da Apuleio a una figura all'epoca molto nota⁶⁶, si può supporre che, tra tante affinità intel-

⁶⁴ Sulla duplice accezione, sempre utile A. TRAINA, *Meditor*, in *EV*, III, Roma 1987, pp. 450-451; la *meditatio* intesa come esercizio preparatorio del retore (corrispondente al gr. μελέτη, cfr. e.g. Quint. 2,10,2), certamente familiare al neosofista, viene richiamata nel testo poco sopra (§ 8), come nota, HUNINK, *Apuleius of Maduros. Florida*, cit., p. 177 *ad loc.* Del resto anche la *meditatio* intesa come esercizio filosofico di riflessione, tipico dello stoicismo, include aspetti retorici: cfr. A. SETAIOLI, *La filosofia come terapia, autotrasformazione e stile di vita* in F. GASTI (ed.), *Seneca e la letteratura greca e latina: per i settant'anni di Giancarlo Mazzoli. Atti della IX giornata ghisleriana di filologia classica, Pavia, 22 ottobre 2010*, Pavia 2013, pp. 1-18: pp. 7-11.

⁶⁵ Per questi aspetti del comportamento animale, spesso richiamati nelle opere di Plutarco, cfr. NEWMYER, *Animals, Rights and Reason*, cit., pp. 76-84; cfr. anche l'antologia NEWMYER, *Animals*, cit., pp. 48-53 e 82-86.

⁶⁶ Cfr. il commento di Luca Graverini in L. GRAVERINI, L. NICOLINI, *Apuleio, Metamorfosi (libri I-III)*, I, Milano 2019, p. 151, *ad met.* 1, 2, 1 con riferimenti bibliografici.

lettuali finora intrecciate tra il protagonista del romanzo e il suo illustre ascendente, possa rientrare anche l'interesse per la questione dell'intelligenza degli animali.

Che il testo echeggi questa discussione, è indicato da alcune spie linguistiche: la prima è l'espressione *muta animalia*, calco convenzionale di ἄλογα ζῷα, attestato solo qui in Apuleio. L'espressione latina che, scontando la difficoltà di restituire di complessità semantica ἄλογος, mette in primo piano, come tratto distintivo degli animali irrazionali, l'incapacità di articolare, risulta particolarmente adeguata al contesto: Lucio, che a questo punto della narrazione è appena entrato a far parte della categoria degli animali, ha fin da subito sperimentato l'incapacità di parlare come uno dei limiti più frustranti imposti dalla condizione animale⁶⁷, visto che il mutismo gli ha già impedito di prendersela con Fotide per l'esito catastrofico della trasformazione (3, 25, 3-4 *sed iam humano gestu simul et voce privatus, quod solum poteram, postrema deiecta labia, umidis tamen oculis oblicum respiciens ad illam tacitus expostulabam*).

Una seconda spia è l'espressione *tacitum ac naturale sacramentum*: in questo caso il termine giuridico *sacramentum*⁶⁸ trasferisce agli animali una qualità morale, la *fides*, tipicamente umana, secondo un procedimento retorico tipico dei discorsi a sostegno dell'intelligenza degli animali che è stato ben evidenziato da David Konstan nel *Gryllus* plutarco e che conta sulla indisponibilità di un lessico specifico per individuare aspetti del comportamento animale apparentemente etici⁶⁹. D'altro canto, la coppia *tacitum ac naturale* sembra puntare nella direzione dell'istintività, più che della razionalità riflessiva: un possibile riscontro formale è stato individuato da Luca Graverini⁷⁰ nella *Declamazione minore* pseudo-quintiliana 321, 7 *Non obstitit tacita natura, non sanguinis vis?* Si fa qui riferimento al naturale attaccamento tra fratelli: un legame che, come si evince dal contesto, non è frutto di una scelta razionale, ma è dato dalla natura e come tale istintivo e ineludibile: è noto, del resto, che la semantica di *tacitus* punta verso il silenzio come atto involontario⁷¹, accezione qui consolidata dall'abbinamento con *naturalis*⁷².

Nel riecheggiare i discorsi sull'intelligenza degli animali, dunque, il linguaggio di Lucio non è privo di una certa ambiguità, da cui trapela, forse, l'ironia dell'*auctor* nei confronti del suo personaggio, ridotto a *mutum animal* e costretto a confidare in una malcerta solidarietà di categoria. L'ironia affiora chiaramente nell'epilogo (*met.* 3, 26,

⁶⁷ La questione della perdita della parola, che nel caso di Lucio si accompagna alla conservazione della *mens*, suggerisce l'influenza ovidiana: cfr. GRAVERINI, *Apuleio, Metamorfosi*, cit., pp. 377, *ad met.* 3, 25, 3.

⁶⁸ Questo termine, che qui forse allude in particolare al giuramento prestato dai soldati (così GRAVERINI, *Apuleio, Metamorfosi*, cit., pp. 379-380), come ogni forma di giuramento, ha senz'altro una originaria valenza religiosa, che rendeva la violazione del *sacramentum* un atto particolarmente grave: cfr. F. KLINGMÜLLER, *Sacramentum*, in *RE*, IA2, Stuttgart 1920, coll. 1667-1674: col. 1673, rr. 12-46.

⁶⁹ D. KONSTAN, *A pig convicts itself of unreason: the implicit argument of Plutarch's Gryllus*, in *Hyperboreus* 16-17, 2020-2021, pp. 371-385. Il *Gryllus* costituisce un esempio interessante nella topica dell'intelligenza umana non intaccata dalla metamorfosi in animale: cfr. sempre GRAVERINI, *Apuleio, Metamorfosi*, cit., p. 378 *ad met.* 3, 26, 2-3.

⁷⁰ Cfr. GRAVERINI, *Apuleio, Metamorfosi*, cit., p. 380, *ad met.* 3, 26, 12-13.

⁷¹ Fondamentale in proposito resta L. HEILMANN, *Silere ~ Tacere. Nota lessicale*, in *Quaderni dell'Istituto di Glottologia* 1, 1955-1956, pp. 5-16.

⁷² L'opposizione tra natura e razionalità è evidente in Cic. *Tusc.* 1, 30 *atque haec ita sentimus natura duce, nulla ratione, nulla doctrina*: subito dopo (§ 31) *naturam... tacitam* si riferisce alla percezione inconscia dell'immortalità istillata in ogni essere umano dalla natura stessa.

6), dove la capacità degli animali di intendersi tra loro viene in verità confermata, senza tuttavia che questo accordo conduca al comportamento leale e generoso auspicato da Lucio:

praeclarus ille vector meus cum asino capita conferunt in meamque perniciem ilico consentiunt et verentes scilicet cibariis suis vix me praesepio videre proximantem: deiectis auribus iam furentes infestis calcibus insecuntur.

Nella lettura di Lucio-personaggio, cacciato dalla stalla per concorde decisione del suo cavallo e di un asino, gli animali appaiono scientemente malvagi e violatori delle leggi dell'ospitalità: all'ex-proprietario pesa particolarmente il tradimento del cavallo, considerato con amaro sarcasmo (*praeclarus ille vector meus... illi gratissimo famulo*).

Dunque, non solo la fiducia, per così dire plutarchea, di Lucio-personaggio nella solidarietà animale subisce un duro colpo, ma il comportamento dei *muta animalia* sembra piuttosto corrispondere a quanto osserva Seneca in *epist.* 121, 21:

*naturales ad utilia impetus, naturales a contrariis aspernationes sunt: sine ulla cogitatione, quae hoc dictet, sine consilio fit, quidquid natura praecepit*⁷³.

La reazione ostile del cavallo e dell'asino nei confronti dell'estraneo, in effetti, può essere spiegata come una semplice manifestazione dall'istinto naturale, che li induce ad agire spontaneamente nel proprio interesse.

In ogni caso, questo punto di vista rimane implicito: nel complesso gioco di specchi del romanzo, il discorso filosofico non ha uno sviluppo autonomo, ma offre comunque materiale utile per divertire un pubblico consapevole, o forse semplicemente curioso, di questioni ampiamente dibattute come quella sull'intelligenza degli animali.

⁷³ Cfr. B. INWOOD, *Seneca. Selected Philosophical Letters, transl. with an Introd. and Commentary*, Oxford 2007, p. 345: «Seneca treats inborn knowledge as something 'taught' by nature» e DIERAUER, *Tier und Mensch*, cit., pp. 210-211 *ad loc.*

ABSTRACT

L'articolo propone di rileggere il *Floridum* 12 alla luce della discussione, molto vivace nella prima età imperiale, sull'intelligenza degli animali. Il testo apuleiano sembra in linea con la posizione stoica, per cui la capacità degli animali di articolare il linguaggio umano non è espressione di intelligenza; questo presupposto fornisce elementi utili ad affrontare alcune questioni testuali (§ 3 e §§ 7-8). L'interesse apuleiano per il tema emerge anche nel *Floridum* 17 e nelle *Metamorfosi* (3, 26).

The article places the *Floridum* 12 within the debate on animal intelligence, which was very lively in the early imperial age. The Apuleian text seems in line with the Stoic position that the ability of animals to articulate language does not imply intelligence. This theoretical assumption provides elements to address some textual issues (§ 3 and §§ 7-8). Apuleius' interest in animal intelligence also emerges in the *Floridum* 17 and, above all, in the *Metamorphoses* (3, 26).

KEYWORDS: Apuleius; Florida; Animals' intelligence; Parrot; Articulate language.

Lucia Pasetti
Università Alma Mater Studiorum di Bologna
lucia.pasetti@unibo.it

SUI RHETORICA DI APULEIO: NOTA A *APOL.* 41, 1-2*

Nel presente contributo affronterò il tema di queste giornate, l'eloquenza di Apuleio, dalla specifica prospettiva del lavoro ecdotico che conduco su *De magia* e *Florida*, cercando di fondare costantemente la riflessione critico-testuale sulla scrupolosa collazione delle testimonianze manoscritte¹. Esaminerò dunque un luogo dell'opera autodifensiva che credo meriti attenta riconsiderazione.

Il dettato di *Apol.* 41, 1-2 non sembra aver mai attirato l'attenzione di studiosi ed editori:

¹ 'Pisces' inquit 'proscidisti'. Hoc quis ferat philosopho crimen esse, quod lanio vel coquo non fuisset? ² 'Pisces proscidisti'. Quod crudum, id accusas? Si cocto ventrem ruspärer, hepatica suffoderem, ita ut apud te puerulus ille Sicinius Pudens suomet obsonio discit, eam rem non putares accusandam; atqui maius crimen est philosopho comesse piscis quam inspicere. ³ An hariolis licet iocinera rimari, philosopho contemplari non licebit, qui se sciat omnium animalium haruspice, omnium deum sacerdotem? ⁴ Hoc in me accusas quod ego et Maximus in Aristotele miramur? Cuius nisi libros bibliothecis exegeris et studiosorum manibus extorseris, accusare me non potes. Sed de hoc paene plura quam debui.

2 Pisces proscidisti secluserim ut uariam lectionem ad Pisces inquit proscidisti, vel potius Pisces proscidi[sti] scripserim (proscidi φ^2 mg.)

«Hai dissezionato un pesce» – dice. Chi sosterrebbe che sia un crimine per un filosofo ciò che non lo sarebbe stato per un macellaio o per un cuoco? «Hai dissezionato un pesce». Mi accusi perché l'ho dissezionato crudo? Se da cotto ne avessi ispezionato il ventre, estratto le interiora, così come impara a casa tua quel ragazzetto di Sicinio Pudente, ma a sue proprie spese², tu non riterresti questo fatto riprovevole. Eppure per un filosofo è un crimine maggiore mangiare un pesce che esaminarlo. O forse è lecito agli indovini scrutare il fegato, e non sarà lecito osservarlo a un filosofo, che sa di essere aruspice di tutti gli animali, sacerdote di tutti gli dei? Accusi in me ciò che io e Massimo ammiriamo

* Il nucleo originario di questo contributo è stato presentato durante un convegno dal titolo "...*omnis voculae melleus modulator...*" (*Fl.* 4). I *Florida* e l'eloquenza di Apuleio", tenutosi il 1-2 dicembre 2021 all'Università di Palermo, per le cure di Maurizio Massimo Bianco e Alfredo Casamento, che sinceramente ringrazio. Focalizzerò tale versione scritta su un passo in merito al quale non solo sono emersi spunti di particolare interesse nel corso della discussione, ma per cui, altresì, una nuova ispezione dei manoscritti può supportare un'ulteriore proposta testuale, che qui avanzo.

¹ La tradizione manoscritta, per quanto lungamente studiata, continua a riservare qualche novità, non ultima il venire alla luce di nuovi testimoni: tra di essi specifica attenzione merita il codice Modena, Biblioteca Estense Universitaria, alfa.Q.5.27, su cui F. PICCIONI, *Apuleius Mutinensis: su un inedito codice della Biblioteca Estense*, in *PhilAnt* 14, 2021, pp. 49-60.

² Le gozzoviglie a casa di Emiliano dilapidano il patrimonio di Pudente stesso.

in Aristotele? Se non tiri via i suoi libri dalle biblioteche e non li strappi dalle mani degli studiosi, non puoi accusarmi di questo. Ma di ciò ho parlato quasi più del dovuto»³.

L'interlocutore di Apuleio è qui Emiliano, suo accusatore e tutore del suo figliastro Pudente. Apuleio ricorre spesso, *vivacitatis causa*, alla tecnica di formulare le accuse in discorso diretto, immaginandole pronunciate dagli avversari, secondo un espediente retorico frequente, in particolar modo nelle declamazioni scolastiche, per cui la *refutatio* delle accuse è preceduta da una o più *contradictiones* o *obiectioes*⁴, fittiziamente poste in bocca all'accusatore⁵.

Se guardiamo al panorama delle fonti latine, un buon numero di occorrenze si riscontra nelle *Declamazioni maggiori* pseudoquintiliane⁶. Così, a titolo meramente esemplificativo, in *Decl. maior. 1, Paries palmatus*, in cui un giovane cieco è accusato di parricidio dalla matrigna: 8, 2 'Cur ergo' inquis 'gladium in cubiculo tuo habebas?'; 11, 4 'Sed paries usque ad cubiculum privigni vestigio manus cruentatus est'; 14, 1 'Quomodo tamen', inquit, 'gladius pervenit in meam potestatem, qui privigni fuit?'; 15, 5 'Sed causas', inquit, 'parricidii iste habuit, quem iratus pater in secretam domus partem relegaverat'.

E ancora in *Decl. maior. 2, Caecus in limine*, ove ancora una volta un figliastro cieco è accusato dalla matrigna di aver tentato di avvelenare il padre, quindi, scoperto e diseredato, di averlo ucciso: 10, 5 'Cupiditas' inquit 'iuvenem egit in facinus'; 11, 1 'Venenum' inquit 'paravit'; 12, 2 'Atqui venenum iam paravit, emit'; 13, 1 'Sed' inquit 'inventus est tenens venenum'; 14, 1 'Sed' inquit 'exheredatus a patre est'; 22, 1 'Sed' inquit 'gladius caeci cruentatus inventus est'.

La trattatistica antica prevede la possibilità di reiterare la medesima obiezione «qualora abbiamo su di essa copiose controargomentazioni e sia necessario distinguerle, oppure qualora l'obiezione appaia solida e sia necessario respingerla accuratamente»⁸.

³ Le traduzioni, qui e nel seguito, sono mie, se non altrimenti indicato.

⁴ Αντίθεσις ο ὑποφορά nella trattatistica greca, cui corrisponde la confutazione, detta λύσις ο ἀνθυποφορά; così rispettivamente nell'*Ars rhetorica* attribuita ad Apsine (*Rbet.* 4-5) e nel *De inventione* attribuito ad Ermogene (*Inv.* p. 133, 24-136, 19 Rabe = 3, 3, 8-15 Patillon); cfr. R.D. ANDERSON, *Glossary of Greek Rhetorical Terms Connected to Methods of Argumentation, Figures and Tropes from Anaximenes to Quintilian*, Leuven 2000, pp. 19-20 e 124. Nell'ambito latino, a questa tecnica assai sfruttata fa più volte riferimento Quintiliano (e.g. 4, 2, 28-29; 5, 13, 45 ss.; 7, 1, 38); si veda anche [Quint.], *Decl. min.* 338, 5-6 e relativo commento di M. WINTERBOTTOM (ed.), *The Minor Declamations Ascribed to Quintilian*, Berlin-New York 1984, p. 529. Ringrazio vivamente Antonio Stramaglia per le utili suggestioni in sede di dibattito e per le indicazioni bibliografiche; per quanto le nostre conclusioni fossero diverse, le sue osservazioni sono state prezioso stimolo nelle ulteriori indagini atte a corroborare l'idea che avanzavo.

⁵ La presenza della *contradictio* nel passo in discussione non sfugge tra l'altro a un anonimo lettore del Laur. 29, 2 (φ), che chiosa in interlinea, in scrittura gotica e inchiostro più scuro, *obiectio e responsio*.

⁶ I testi saranno citati secondo L. HÅKANSON (ed.), *Declamationes XIX Maiores Quintiliano falso ascriptae*, Stutgardiae 1982, ma con l'ulteriore ripartizione in paragrafi delle edizioni tradotte e commentate apparse nella Collana di Studi Umanistici delle Edizioni Università di Cassino.

⁷ La 'drammatizzazione' dei discorsi oratori può arrivare a mettere in scena, per così dire, i 'personaggi' contrapposti dell'accusatore e dell'accusato, in uno scambio dialogico di battute attraverso le parole dell'oratore; così all'obiezione della matrigna risponde il figliastro cieco, in 1, 8, 2-4: 'Cur ergo [...] habebas?' 'Quia habueram semper, quia usurus illo non eram. Ferrum ego parricidio meo tot ante annos praepearavi et secundum illum, quem minabar patri, gladium tamdiu innocens fui? Ego eram ferro ac mente paratus, et tot abiere noctes?'

⁸ Aps. *Rbet.* 4, 14 Πολλάκις δὲ τὴν αὐτὴν ἀντίθεσιν λαμβάνομεν ὅταν διαψύεις ἔχωμεν ἐν αὐτῇ τὰς λύσεις καὶ δὲ αὐτὰς διαιεθῆναι, ἢ ὅταν ἰσχυρὰ δοκῆ εἶναι ἢ ἀντίθεσις καὶ δὲ αὐτὴν ἀκριβῶς ἐλεγχθῆναι.

Nei casi di *contradictio* rilevabili nel *De magia*, a domanda degli avversari succede in genere risposta dell'autore, senza ripetizione immediata, come accade invece nel caso qui in discussione; così, ad esempio, nel 'catalogo' di accuse al cap. 27, la struttura è sempre la stessa, botta e risposta:

⁶ 'Cur' inquit 'piscium quaedam genera quaesisti?' Quasi id cognitionis gratia philosopho facere non liceat, quod luxurioso gulae causa liceret. ⁷ 'Cur mulier libera tibi nupsit post annos XIII viduitatis?' Quasi non magis mirandum sit quod tot annis non nupsit. ⁸ 'Cur prius, quam tibi nuberet, scripsit nescio quid in epistula quod sibi videbatur?' Quasi quisquam debeat causas alienae sententiae reddere. ⁹ 'At enim maior natu non est iuvenem aspernata'. Igitur hoc ipsum argumentum est nihil opus magia fuisse, ut nubere vellet mulier viro, vidua caelibi, maior iuniori. ¹⁰ Iam et illa similia: 'Habet quiddam Apuleius domi quod sancte colit'. Quasi non id potius crimen sit, quod colas non habere. ¹¹ 'Cecidit praesente Apuleio puer'. Quid enim, si iuvenis, quid, si etiam senex adsistente me corruisset vel morbo corporis impeditus vel lubrico soli prolapsus? ¹² Hiscine argumentis magian probatis, casu pueruli et matrimonio mulieris et obsonio piscium?⁹

Tali argomenti vengono poi ripresi e diffusamente confutati nel corso dell'opera. Quello dei pesci, in particolare, introdotto nell'agile rassegna testé citata, viene sviluppato nei capp. 29-41, ove l'accusa ad essi pertinente ritorna variamente modulata. Questa la successione risultante: 27, 6 'Cur' inquit 'piscium quaedam genera quaesisti?'; 30, 1 'Pisces' inquit 'quaeris?'; 40, 5 'At enim' inquit 'piscem cui rei nisi malae proscidisti, quem tibi Themison servus attulit?'; 41, 1-2 'Piscem' inquit 'proscidisti'... 'Piscem proscidisti'¹⁰.

Al di là della prima menzione introduttiva, ove viene brevemente confutata in termini che anticipano quelli di 41, 1-2 (27, 6 *Quasi id cognitionis gratia philosopho facere non liceat, quod luxurioso gulae causa liceret*), nella successiva occorrenza l'obiezione viene stornata, scomodando nell'ordine Virgilio, Levio e Omero, col negare valore magico (specie erotico) ai pesci e con l'attribuirlo invece a erbe, dischetti di bronzo, lucertole, umori di cavalle e al mitico *hyppomanes* (capp. 30-31); quindi Apuleio passa ad ammettere che i pesci possano avere proprietà magiche, ma che non per questo chi li cerca è un mago¹¹ (cap. 32); anzi, dettaglia le tipologie ittiche da lui ricercate – precisa – a fini scientifici, come già fecero Aristotele e Teofrasto tra gli altri, e snocciola le sue conoscenze zoologiche e le sue opere latine sul tema (capp. 33-39); quindi, attribuisce questo interesse soprattutto alle sue competenze nell'arte medica e, nel ribat-

⁹ «Perché? – chiede – 'hai ricercato un certo tipo di pesci?'. Come se non fosse lecito al filosofo per amor di conoscenza fare ciò che a un goloso è lecito per gola. 'Perché una donna libera ti ha sposato dopo tredici anni di vedovanza?'. Come se non fosse più sorprendente che in tanti anni non si fosse sposata. 'Perché prima di sposarti ha scritto non so quale suo pensiero in una lettera?'. Come se uno dovesse render conto delle altrui opinioni. 'Eppure lei, più anziana, non ha disdegnato un giovane'. Dunque proprio questa è la prova che non vi sia stato bisogno alcuno di magia, perché una donna volesse sposare un uomo, una vedova un celibe, un'anziana un giovane. E poi altri argomenti simili: 'Apuleio tiene a casa qualcosa che venera religiosamente'. Come se non fosse un crimine piuttosto non avere qualcosa da venerare. 'In presenza di Apuleio un fanciullo è caduto'. E se in mia presenza fosse caduto un giovane o financo un vecchio o perché afflitto da un male fisico o perché scivolato per il suolo sdruciolevo? Con siffatti argomenti dimostrate la mia magia, con la caduta di un fanciullo, il matrimonio d'una donna e l'acquisto di pesci?».

¹⁰ Torna infine sull'accusa dei pesci in 54, 5, nel ricapitolare alcune delle accuse mosseggi: *Quam ob rem piscis quaeris? 'Cur agram mulierem inspexisti? 'Quid in sudario habuisti?'. Utrum tu accusatum an interrogatum venisti?*

¹¹ È topico ammettere i fatti, pur negando cattive intenzioni: cfr. *infra* n. 19; p. 207 e n. 22.

tere alla rinnovata accusa (cap. 40, 5), asserisce che i suoi studi sono compiuti alla luce del sole e sotto gli occhi di chiunque e che fanno progredire le conoscenze accumulate nientemeno che da Aristotele; la stoccata finale, al par. 41, 1-4, viene respinta sviluppando la replica già presente *in nuce* al par. 27 (non è lecito a un filosofo ciò che è lecito a un goloso?), e poi chiamando di nuovo in causa lo Stagirita.

Ora, colpisce nel passo *sub iudice* la ripetizione a breve distanza *'Pisces inquit 'proscidisti'... 'Pisces proscidisti'*, perché la seconda occorrenza non appare del tutto giustificata in questa sede, se si considera che spezza le obiezioni di Apuleio: egli in una sorta di *climax* passa dal mettere a confronto il suo lavoro scientifico sui pesci prima con il lavoro di macellai e cuochi (che proprio con *crudités* hanno a che fare), poi con i bagordi di quel debosciato di Pudente, infine con l'operato degli indovini, cui assomiglia quello del filosofo, 'aruspice di tutti gli animali, sacerdote di ogni divinità'; suggerisce poi, per sgombrare il campo da ogni dubbio, con l'*auctoritas* aristotelica, senza fare a meno di chiamare dalla parte sua e di Aristotele, cioè dalla parte della cultura, il giudice Claudio Massimo, così da accrescere lo iato tra se stesso e gli accusatori¹².

Né, incidentalmente, può trattarsi qui di semplice reduplicazione enfatica. Apuleio usa altrove la *geminatio*: si pensi a *Flor.* 20, 10 *Karthago provinciae nostrae magistra venerabilis, Karthago Africae Musa caelestis, Karthago Camena togatorum!*; o alla stessa *Apol.* 59, 3 *Ceterum Thallus oculos torquet, tu veritatem; Thallus manus contrahit, tu patronos; Thallus pavimentis inluditur, tu tribunalibus*. Proprio questi luoghi però evidenziano la differenza con il caso in questione: perché si possa parlare di geminazione enfatica, la ripetizione è sempre a diretto contatto, meglio se triplice.

Ancora una volta ci viene in soccorso lo Pseudo-Quintiliano. Due casi in particolare si presentano utili al confronto con l'orazione apuleiana, perché tra le varie *contradictiones* alcune sono reiterate con insistenza e talora coincidenti nella formulazione *ad litteram*. Così in *Decl. maior.* 12, *Cadaveribus pasti*: una città devastata dalla carestia invia un legato oltremare ad acquistare grano; sfruttando i venti favorevoli, questi devia dalla rotta verso casa per vendere a caro prezzo il primo carico a un'altra città, tornando in patria solo nell'ultimo giorno utile, secondo i patti. Troppo tardi: i tanti morti per fame sono serviti da sostentamento ai pochi sopravvissuti. Il legato è dunque posto sotto accusa¹³:

12, 14, 1 *Dic nunc, legate: 'Innocens sum, quod ad illum diem veni'. At ego propter te nocens sum, quod ad illum diem vixi*; 19, 3 *'Duplo vendidi'. Ita infelicitas mea cocionanti tibi lenocinata est: 'Quod fame perire cives meos patior, [...] quod pretium constituitis?'*; 19, 6-7 *'Duplo vendidi'. Decepisti vicinam civitatem, circumscripsisti; itaque queritur? 'Duplo vendidi'. Hoc enim unum supererat, ut devectum tantidem venderes! Habita est itineris ratio, habita usurarium¹⁴*; 20, 3 *'Sed nisi vendidissem' inquit 'fame laboranti civitati, timui ne raperet'. Et ita utique occupare voluisti, ut nobis iniuriam tu potissimum faceres?'*; 22, 4 *'Rapturos putavi'*.

¹² A questo tema ha dedicato pagine interessanti M.M. BIANCO, *Agrestis cum erudito: scenografie del discorso nell'Apologia di Apuleio*, in *Pan* 6 n.s., 2017, pp. 125-139, e soprattutto BIANCO, *Una cattiva performance. Lo spettacolo dell'accusa nell'Apologia di Apuleio*, in *Pan* 24, 2008, pp. 93-115. Si veda anche S.J. HARRISON, *Apuleius. A Latin Sophist*, Oxford 2000, pp. 46-47.

¹³ Per le *contradictiones* qui largamente presenti, si veda il commento di A. STRAMAGLIA [Quintiliano], *La città che si cibò dei suoi cadaveri*, Cassino 2002, *passim* e in specie pp. 157-158, n. 206.

¹⁴ HAKANSON, *Declamationes*, cit., considera *'Habita est...usurarium'* un'ulteriore obiezione del legato, ma si vedano le giuste riserve di STRAMAGLIA, *La città*, cit., p. 162, n. 219, con pertinente bibliografia ivi indicata.

Quid dicis, scelerate? Et cum hoc timeres, adplicabas?; 22, 7 ‘*Tempestate*’ inquit ‘*appulsus sum*’. Ita plane; infelix navigator es et cuius votis aurae non respondeant; 23, 6 ‘*Ego vero*’ inquit ‘*attuli, et quidem duplum*’. O nos felices! Rumpamus saturitate praecordia; 24, 4 ‘*Ad diem veni*’. Stare hoc certe, iudices, iam ferri non potest¹⁵, excundat altius dolor; 25, 1-2 ‘*Illum*’ respondet ‘*diem dedimus*’. Tu tamen, si interpellatus tempestatibus serius venisses, excusares mare et ambiguos flatu. [...] Et nos hoc cogitavimus, his casibus ampliavimus tempus¹⁶.

Non sfuggirà, tra *obiectiones* varie, la triplice ripetizione *duplo vendidi*¹⁷. Qui, tuttavia, la reiterazione non spezza la logica del discorso, ma introduce nuovi elementi di confutazione: alla medesima fittizia inserzione dell’interlocutore rispondono argomentazioni diverse. Il caso non sembra totalmente sovrapponibile a quello apuleiano, ove *piscem proscidisti*² spezza un unico pensiero nel suo sviluppo.

Né appare sovrapponibile la *Decl. maior* 17, *Venenum effusum*, che tra l’altro condivide con il *De magia* alcune circostanze: all’origine dell’orazione è di fatto una contesa testamentaria, che sfocia in accusa di presunto avvelenamento. Un padre, che ha tentato più volte di disconoscere suo figlio, lo sorprende a preparare del veleno, che il giovane sostiene destinato a sé stesso¹⁸. All’ingiunzione di berlo, lo versa per terra, e viene così trascinato in tribunale per parricidio. Ecco la nutrita carrellata di *contradictiones*:

5, 5 ‘*Bibe*’, inquit. *Quis post hoc, iudices, expectat, ut continuo paream iubenti? Ita demum mihi non est aliud relictum, si patri paravi;* 7, 6-8, 1 ‘*Ut sciatis*’, inquit, ‘*verum esse quod obicio, et abdicare volui*’. [...] *Sed iniquissimum est, ut abdicatio, quae nec in sui valuit effectum, fidem maiori crimini praestet;* 9, 5 ‘*Subinde detuli, saepe questus sum, ter abdicare volui!*’, hoc tamen res ista debet efficere, ut tibi non oporteat credi, quicquid aliud obieceris; 11, 4-5 ‘*Ita*’, inquit, ‘*parricidii argumentum est et hoc ipsum, quod habuisti venenum*’. [...]

¹⁵ Cfr. STRAMAGLIA, *La città*, cit., e relativo commento, p. 177, n. 275 (HÅKANSON, *Declamations*, cit., stampa †*Stare hoc certe† iudices, nam ferri non potest*).

¹⁶ *Decl. maior*. 12, 14, 1 «Prova a dirci adesso, o legato: ‘Sono innocente, perché sono tornato a quella data’. Sì, ma per causa tua io ora sono colpevole, perché sono vissuto fino a quella data»; 19, 3 «‘Ho venduto a prezzo doppio’. Dunque la mia sventura si è messa a servire i tuoi interessi, mentre così mercanteggiavi: ‘Per il fatto che lascio morire di fame i miei concittadini, [...] per tutto questo quale prezzo fissate?’»; 19, 6-7 «‘Ho venduto a prezzo doppio’. Hai ingannato una città vicina, l’hai raggrirata; ti pare dunque che se ne stia lamentando? ‘Ho venduto a prezzo doppio’. Ci mancava infatti solo questo, che tu vendessi il carico già trasportato allo stesso prezzo! Si sono messi in conto i costi del viaggio, gli interessi»; 20, 3 «‘Ma se non avessi venduto il grano’ dice ‘a quella città tormentata dalla carestia, temevo che essa me lo avrebbe sottratto con la forza’. E così naturalmente hai voluto anticiparla, per essere proprio tu ad arrecarci il danno?»; 22, 4 «‘Credevo che mi avrebbero depredato’. Cosa dici, scellerato? E nonostante temessi questo, approdavi lì?»; 22, 7 «‘Sono stato spinto a riva’ dice ‘da una tempesta’. Ma certo: sei un navigante sfortunato, e non c’è modo che i venti rispondano ai tuoi auspici»; 23, 6 «‘Ma io’ dice ‘ve l’ho portato, e persino in quantità doppia’. Oh, beati noi! Saziamoci fino a far scoppiare lo stomaco»; 24, 4 ‘Sono tornato alla data prestabilita’. Che questo argomento possa stare in piedi, o giudici, è certo ormai intollerabile, il dolore trabocca senza più limiti»; 25, 1-2 «‘Quella data’ replica ‘l’abbiamo stabilita insieme’. Tu però, se fossi tornato più tardi perché ostacolato da qualche tempesta, addurresti ora il mare ed i venti incerti a tua giustificazione [...]. A questo abbiamo pensato anche noi, ed è per simili eventualità che abbiamo concesso più tempo» (trad. di STRAMAGLIA, *La città*, cit.).

¹⁷ *Leitmotif* ripreso e variato peraltro nel discorso della *persona loquens* in 12, 22, 6; 23, 8; 24, 2.

¹⁸ Topici in ambito declamatorio il tema del suicidio, del rapporto padri-figli, specie in relazione a questioni di eredità (su cui anche, e.g., *Decl. maior*. 1 e 2), e dell’avvelenamento; una disamina accurata delle occorrenze del tema è in L. PASETTI, *Cases of Poisoning in Greek and Roman Declamation*, in E. AMATO, F. CITTI, B. HUELSENBECK (eds.), *Law and Ethics in Greek and Roman Declamation*, Berlin 2015, pp. 155-200.

*Quid enim, si latronem gladio tantum probes?*¹⁹ *Sic munimus et somnos*; 12, 2 *'Non est, inquit, 'credibile, ut mori volueris absolutus, qui reus nolueris'. Poteram quidem dicere: pater, vixi, dum spero fas esse, ut incipias aliquando misereri*; 15, 1 *'Sed, ut credamus', inquit, 'voluisse te mori, cur potissimum veneno?' Possis quidem, pater, hanc de omni supremorum genere litem facere morientibus*; 16, 1-2 *'Cur ergo', inquit, 'si tibi paraveras, non bibisti?' Breviter, pater, [...] respondeo [...]. Ego cum dico 'mori volo', non hoc dico 'moriturus sum'; de animo meo respondeo, non promitto de fato*; 17, 3 *'Bibe!' Si mehercules saucium palpitan-temque iussisses adigere ferrum, premerem clausis vulneribus animam*; 17, 5 *'Bibe', inquit. Nondum quidem potioni virus aptatum est, [...] quia adhuc terebatur. Multa tamen mihi, pater, ante facienda sunt: volo prius convocare servulos, contrabere libertos*; 17, 6-7 *'Bibe'. Mibi vero tunc adiecit visus es: 'Teneris, haeres, eamus ad iudicem!'. 'Bibe'. Sic hoc iubes, tamquam negem venenum*; 17, 8-9 *'Bibe'. Ego quidem volo [...] sed totum hunc animum, senex, tua aviditate mutasti. 'Bibe'. Quid restat, quam ut recusantis ora diducas, ut infundas per oppositas manus?*; 18, 4-5 *'Bibe!' [...]. Ad nullius rei conatum sufficit mori alterius animo et suo veneno*²⁰.

Anche qui, pur nella forma di necessità scorciata in cui riporto le controargomentazioni, si può rilevare come le ripetute *obiectioes* lasciano spazio volta per volta nella confutazione a elementi nuovi; così anche nel caso del martellante, enfatico reiterarsi dell'imperativo *bibe!* Nei passi pseudoquintiliani ogni *obiectio* contribuisce, dunque, a costruire la logica del discorso, fa progredire l'argomentazione, non la frammenta come nell'esempio apuleiano.

¹⁹ Cfr. Apul. *Apol.* 32, 2 *Nunc, si videtur, credamus Aemiliano solere pisces etiam ad magicas potestates adiutare. Num ergo propterea quicumque quaerit et ipse magus est? Eo quidem pacto et qui myoparonem quaesierit pirata erit et qui vectem perfossor et qui gladium sicarius.* Sulla tecnica della λύσις κατὰ μέθοδον qui applicata, si veda *infra*, p. 207 e n. 22.

²⁰ *Decl. maior.* 17, 5, 5 «Disse: 'Bevil'. Giudici, dopo questa intimazione chi si aspetta che io obbedisca immediatamente ai suoi ordini? Solo se avessi preparato il veleno per mio padre, allora si non mi sarebbe rimasta altra scelta»; 7, 6-8, 1 «Lui affermò: 'Perché sappiate che la mia accusa è fondata, ho anche voluto disconoscerlo'. [...] Ma è assolutamente ingiusto che il disconoscimento, che non è neppure andato a buon fine, procuri credibilità a un'accusa più grave»; 9, 5 «L'ho denunciato più volte, ho presentato ripetute lagnanze, ho cercato di disconoscerlo per tre volte, la cosa non può che avere questo effetto: non bisogna crederti, qualunque altra accusa scagli»; 11, 4-5 «Lui dice: 'È così. È proprio questa la prova del parricidio, avevi il veleno'. [...] Che accadrà dunque, se si giudica qualcuno un brigante solo perché ha una spada? Ma così proteggiamo anche i nostri sonni»; 12, 2 «Lui dice: 'Non è credibile che tu abbia voluto suicidarti dopo essere stato assolto, mentre non hai voluto farlo quando eri sotto accusa'. Veramente avrei potuto rispondere: padre, sono rimasto in vita sperando nella possibilità che prima o poi cominciassi a compatirmi»; 15, 1 «Lui dice: 'Però, anche a credere che tu abbia voluto suicidarti, come mai proprio con il veleno?' Padre, questa contestazione potresti farla ai suicidi su qualsiasi genere di morte»; 16, 1-2 «Lui chiede: 'Allora perché non hai bevuto, se l'avevi preparato per te?'. Padre, ti rispondo in breve. [...] Io, se dico 'Voglio morire', non dico 'Morirò'; rispondo delle mie intenzioni, non garantisco del mio destino»; 17, 3 «'Bevil'. Per Ercole, se fossi ferito e scosso dai sussulti, e tu mi ordinassi di affondare la spada, cercherei di chiudere le ferite e di comprimervi la vita»; 17, 5 «'Bevil', mi dice. Certo, il veleno non è stato ancora messo in una pozione, [...] lo stavo ancora pestando nel mortaio. Prima però, padre, devo fare molte cose: prima voglio chiamare tutti assieme i servi, riunire i liberti»; 17, 6-7 «'Bevil'. Ma mi è parso che tu allora aggiungessi: 'Ti ho preso, non puoi scappare, andiamo dal giudice!'. 'Bevil'. Me lo ordini così come se io dicessi che non è veleno»; 17, 8-9 «'Bevil'. Certo che voglio bere [...] ma tu, vecchio, con la tua avidità, mi hai fatto completamente cambiare idea. 'Bevil'. Cos'altro resta, se non che tu mi apra la bocca contro il mio volere, che mi versi il veleno in gola attraverso le mie mani frapposte a ostacolo?»; 18, 4-5 «'Bevil'. [...] Morire per volere di un altro, ma con il proprio veleno, non lascia forze sufficienti per tentare nulla» (trad. di L. PASETTI, [Quintiliano], *Il veleno versato* (Declamazioni maggiori, 17), Cassino 2011).

Può allora nascere il dubbio che *piscem proscidisti* sia intrusione in linea di un marginale. Si potrebbe così interpretare la genesi del testo a noi giunto: a margine sarebbe stata registrata una variante alternativa, senza la forma verbale a introdurre il discorso diretto²¹. Che *piscem proscidisti* sia una *falsa lectio* e che la *vera lectio* sia invece '*piscem*' *inquit* '*proscidisti*' sembra suggerito dal confronto con le altre occorrenze di questo argomento che precedono e preparano la presente, ove sempre compare un *verbum dicendi* a introdurre le parole degli avversari (cfr. *supra*, Apol. 27, 6; 30, 1; 40, 5).

D'altra parte, non vale come parallelo per questa ripetizione il cap. 30, 1, addotto da Hunink nel suo commento: '*Pisces*' *inquit* '*quaeris*'. *Nolo negare. Sed, oro te, qui pisces quaerit, magus est?* Qui non viene fiaccamente ripetuta la stessa accusa dai suoi avversari, bensì, fuori dal discorso diretto, Apuleio riprende *ad litteram* le parole dell'accusa per rovesciarle; si tratta dunque di un caso diverso e non paragonabile.

Mi chiedo, dunque, se non sia preferibile secludere la seconda occorrenza e stampare il passo come segue:

¹ '*Piscem*' *inquit* '*proscidisti*'. *Hoc quis ferat philosopho crimen esse, quod lanio vel coquo non fuisset?* ² [*Piscem proscidisti*']. *Quod crudum, id accusas?* eqs.

Sarà in ogni caso prudente lasciare l'espressione trādita a testo e segnalare in apparato l'ipotesi di espunzione.

Proprio il cap. 30, 1, però, potrebbe suggerire un'ulteriore possibilità. Qui Apuleio, secondo la collaudata tecnica retorico-oratoria della *λύσις κατὰ μέθοδον*²², ammette l'azione che gli viene imputata (*nolo negare*), ma nega cattive intenzioni ad essa sottese.

Anche il caso di 41, 1-2 potrebbe rientrare in questa fattispecie: il nostro ancora una volta, all'atto di licenziare definitivamente l'argomento, ammetterebbe il fatto in sé, sviando però l'accusa: *proscidisti*² andrebbe allora interpretato quale dittografia per *proscidi*. In tal caso non avremmo una semplice ripetizione, ma un ulteriore tassello della controffensiva apuleiana.

²¹ Se infatti perlopiù, come è logico, Apuleio introduce simili discorsi diretti fittizi con forme come *inquit* e simili, non sempre questo accade: e.g. Apol. 17, 4 '*Venit Apuleius Oeam cum uno servo*'; 79, 4 '*Magum te scripsit Pudentilla: igitur magus es*' e, a seconda di come si costituisce il testo, anche 79, 6 '*Sed inquit animi fuit, efflictim te amabat*' (si veda però F. PICCIONI, *Per il testo del De magia. Note in margine a una nuova edizione dei rhetorica di Apuleio*, in *Athenaenm* 109, 1, 2021, pp. 209-222; pp. 211-213).

²² Cfr. Aps. *Rhet.* 5, 1 *Λύσεων δὲ καθολικοὶ τρόποι εἰσὶ δύο, κατὰ ἀνατροπὴν καὶ κατὰ μέθοδον. Καὶ κατὰ ἀνατροπὴν μὲν οὕτως: «Ἐφόνευσας. – Οὐκ ἐφόνευσας». Κατὰ μέθοδον δέ, οἷον λόγου χάριν: «Ἐφόνευσας. – Ἐφόνευσας μὲν, ἀλλὰ δι' αἰτίαν εὐλογον», «Esistono due tipi comuni di controargomentazioni, per confutazione e per stratagemma. La confutazione si configura così: 'Hai ucciso' – 'Non ho ucciso'. Lo stratagemma, invece, come nell'espressione: 'Hai ucciso' – 'Ho ucciso, sì, ma per una ragione giusta'. L'autore si diffonde poi sul tema in 5, 2 ss. Per l'uso del topos nelle fonti latine, un buon esempio è riscontrabile nel succitato [Quint.], *Decl. maior.* 17, 11, 4-5, che mostra precisi punti di contatto con il *De magia* (cfr. *supra*, p. 203 e n. 19): '*Ita*', *inquit*, '*parricidii argumentum est et hoc ipsum, quod habuisti venenum*'. *Omnibus, iudices, quibus ad scelorum conatus adiuvatur deteriorum cotidie fecunda mortalitas, non hanc solam potentiam natura concessit, in quam malis mentibus et nocentium ducuntur ingeniis, sed illis usus ex animo est, totumque, quod faciunt, de conscientia possidentis accipiunt. Quid enim, si latronem gladio tantum probes? Sic munimus et somnos.* Si veda altresì, e.g., [Quint.], *Decl. maior.* 16, 6, 3: qui del figlio che vuole lasciare la madre cieca per tornare dall'amico prigioniero in terra straniera, si dice *ut turpe sit, quod recedo, in eo tantum est, ad quem revertor, et ut facinus sit relicta mater, non faciunt nisi causae relinqendi*.*

Da rilevare altresì che questa ipotesi trova conforto in una annotazione di ignota mano²³ nei margini del Laur. 29, 2 (ϕ), che registra appunto la variante *proscidi* (non tuttavia in corrispondenza di 41, 1, ma del suddetto 40, 5, che trova posto nel manoscritto nella medesima colonna, in 11r, parecchie linee sopra: la nota, forse trovata in un antigrafo o escogitata per congettura, potrebbe essere finita fuori posto data la somiglianza quasi *ad verbum* tra i due passi). Se così fosse, la sospetta ripetizione troverebbe diversa, ma altrettanto spiegabile ragione e il passo si configurerebbe come segue:

¹ 'Pisem' inquit 'proscidisti'. Hoc quis ferat philosopho crimen esse, quod lanio vel coquo non fuisset? ² Pisem proscidi[sti]: quod crudum, id accusas? Si cocto ventrem rusparer, hepatica suffoderem, ita ut apud te puerulus ille Sicinius Pudens suomet obsonio discit, eam rem non putares accusandam eqs.

«Hai dissezionato un pesce» – dice. Chi sosterebbe che sia un crimine per un filosofo ciò che non lo sarebbe stato per un macellaio o per un cuoco? Ho dissezionato un pesce: mi accusi perché l'ho dissezionato crudo? Se da cotto ne avessi ispezionato il ventre, estratto le interiora, così come impara a casa tua quel ragazzetto di Sicinio Pudente, ma a sue proprie spese, tu non riterresti questo fatto riprovevole».

Riflettere, insomma, sulle duplicazioni lessicali può forse aiutare a costituire un certo numero di luoghi fin qui considerati in taluni casi irrimediabilmente corrotti, in altri accettati tal quali, producendo così un testo ridondante e tautologico, che non sembra tagliarsi alla tessitura della prosa apuleiana e al suo autore, *omnis voculae melleus modulator*.

ABSTRACT

Il contributo riflette su una ridondanza lessicale riscontrabile in Apul. *Apol.* 41, 1-2 e propone un nuovo assetto testuale, ipotizzando l'espunzione di una possibile *falsa lectio* oppure correggendo la ripetizione, interpretabile come dittografia, anche sulla base di una variante rintracciata nei margini del Laur. Plut. 29, 2.

The article considers a lexical redundancy found in Apul. *Apol.* 41, 1-2 and proposes a different textual arrangement, by supposing the deletion of a possible *falsa lectio* or amending the repetition, explainable as a dittography, also on the basis of a variant ascertained in the margin of Laur. Plut. 29, 2.

KEYWORDS: Apuleius; *Apol.* 41, 1-2; *pisem proscidisti*; Laur. Plut. 29, 2.

Francesca Piccioni
Università degli Studi di Cagliari
fpiccioni@unica.it

²³ Che la postilla sia addebitabile a Boccaccio o all'amico Zanobi da Strada è possibile, non certo; tale notazione non rientra nello studio più completo sul tema, quello di M. FIORILLA, *La lettura apuleiana del Boccaccio e le note ai manoscritti Laurenziani 29, 2 e 54, 32*, in *Aevum* 73, 3, 1999, pp. 635-668: p. 655, che non manca di sottolineare quanto sia difficile «sciogliere le perplessità e i dubbi relativi alla paternità delle annotazioni di ϕ attraverso l'esame paleografico».

INDICE

- 5 *Giuseppe Eugenio Rallo*
The Titles of middle Comedy, new Comedy, and the *Togata*
- 11 *Paola Dalsasso*
Accusatio nugatoria e *accusator ridiculus*: allusioni al mimo nella *Pro Roscio Amerino* di Cicerone?
- 21 *Népbélé Papakonstantinou*
La figure du raptus dans les recueils de déclamations latines (Ier-IIIe siècles): analyse pragma-énonciative
- 45 *Martina Russo*
I *dicta* di Nerone nel *de Vita Caesarum* di Svetonio
- 67 *Filomena Giannotti*
Maxuman solitudinem appello: The Presence of Tacitus in Sidonius Apollinaris
- 79 *Andrea Arrighini*
Echi di Seneca tragico nella scena II del *Querolus*
- 99 *Paolo Monella*
Quattro note testuali all'undicesimo libro dell'*Ars grammatica* di Prisciano
- 111 *Stefania Voce*
Ad amicam zelantem di Marbodo di Rennes. Parodia o misoginia?
- Atti del Convegno su OMNIS VOCULAE MELLEUS MODULATOR. I FLORIDA E L'ELOQUENZA DI APULEIO, Palermo, 1-2 dicembre 2021, a cura di Maurizio Massimo Bianco
- 125 *Gabriella Moretti*
Collezione di frammenti e metamorfosi del genere: l'*Apologia* di Apuleio fra oratoria, antologia ed enciclopedia
- 157 *Luca Graverini*
Retorica, musica e filosofia nei *Florida* di Apuleio
- 171 *Francesco Berardi*
Florida e *Progymnasmata*: l'*ekphrasis* dell'isola di Samo e della statua di Batillo
- 185 *Lucia Pasetti*
Il pappagallo stoico del filosofo platonico: per l'esegesi di *Apul. flor.* 12
- 201 *Francesca Piccioni*
Sui *rhetorica* di Apuleio: nota a *Apol.* 41, 1-2

CONTENTS

- 5 *Giuseppe Eugenio Rallo*
The Titles of middle Comedy, new Comedy, and the *Togata*
- 11 *Paola Dalsasso*
Accusatio nugatoria and *accusator ridiculus*: allusions to mime in the Cicero's *Pro Roscius Amerinus*?
- 21 *Népbélé Papakonstantinou*
The figure of the *raptus* in the collections of Latin declamations (1st-3rd centuries): pragma-enunciative analysis
- 45 *Martina Russo*
Nero's *dicta* in Suetonius' *de Vita Caesarum*
- 67 *Filomena Giannotti*
Maxuman solitudinem appello: Tacitus' Presence in Sidonius Apollinaris
- 79 *Andrea Arrighini*
Echoes of Senecan tragedy in *Querolus*' second scene
- 99 *Paolo Monella*
Four textual notes to the eleventh book of Priscian's *Ars grammatica*
- 111 *Stefania Voce*
Marbodius of Rennes' *Ad amicam zelantem*. Parody or misogyny?
- Proceedings of the Conference on OMNIS VOCULAE MELLEUS MODULATOR. I FLORIDA E L'ELOQUENZA DI APULEIO, Palermo, 1-2 December 2021, edited by Maurizio Massimo Bianco
- 125 *Gabriella Moretti*
Collection of fragments and metamorphoses of the genre: the *Apology* of Apuleius between oratory, anthology and encyclopedia
- 157 *Luca Graverini*
Rhetoric, music and philosophy in Apuleius' *Florida*
- 171 *Francesco Berardi*
Florida and *Progymnasmata*: the ekphrasis of Samos' island and the Bathyllus' statue
- 185 *Lucia Pasetti*
The Stoic parrot of the Platonic philosopher: for the exegesis of Apul. *flor.* 12
- 201 *Francesca Piccioni*
On the *rhetorica* of Apuleius: note to *Apol.* 41, 1-2

Nel corso del triennio 2020-2022 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 di Milano – Sergio Audano, Centro di Studi sulla Fortuna dell’Antico “Emanuele Narducci” di Sestri Levante – Andrea Balbo, Università degli Studi di Torino – Elisabetta Bartoli, Università degli Studi di Siena – Emanuele Berti, Scuola Normale Superiore di Pisa – Francesca Boldrer, Università degli Studi di Macerata – Graziana Brescia, Università degli Studi di Bari – Irma Ciccarelli, Università degli Studi di Bari – Maila D’Aronco, Università degli Studi di Udine – Martin Dinter, King’s College London – Donato De Gianni, Università degli Studi di Catania – Flaviana Ficca, Università degli Studi di Napoli Federico II – Clara Fossati, Università degli Studi di Genova – Marco Fucecchi, Università degli Studi di Udine – Isabella Gagliardi, Università degli Studi di Firenze – Franco Giorgianni, Università degli Studi di Palermo – Luca Graverini, Università degli Studi di Siena – Angelo Luceri, Università degli Studi Roma Tre – Rosanna Marino, Università degli Studi di Palermo – Antonella Micolani, Università degli Studi del Salento – Alessandra Minarini, Università degli Studi di Parma – Salvatore Monda, Università degli Studi del Molise – Lorenzo Montanari, Università degli Studi di Bologna, Alma Mater – Alfredo Mario Morelli, Università degli Studi di Ferrara – Francesca Romana Nocchi, Tor Vergata, Università degli Studi di Roma – Matilde Oliva, Università degli Studi di Firenze – Marco Onorato, Università degli Studi di Messina – Orazio Portuese, Università degli Studi di Catania – Carmen Rotolo, Università degli Studi di Palermo – Biagio Santorelli, Università degli Studi di Genova – Francesca Sivo, Università degli Studi di Foggia – Silvia Stucchi, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano – Alessio Torino, Università degli Studi di Urbino – Sabina Tuzzo, Università degli Studi del Salento – Vaios Vaiopoulos, Ionian University, Kérkyra – Letizia Vezzosi, Università degli Studi di Firenze – Stefania Voce, Università degli Studi di Parma – Mattia Zangari, Università degli Studi Ca’ Foscari di Venezia.

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 2022
da Universal Book Srl, Rende (CS), per conto di
Istituto Poligrafico Europeo Casa editrice, Palermo
marchio registrato di Gruppo Istituto Poligrafico Europeo Srl
casaeditrice@gipesrl.net - www.gipesrl.net