

10 n.s. (2021)

PAN
Rivista di Filologia Latina

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

Direttori

Gianna Petrone, Alfredo Casamento

Comitato scientifico

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

Comitato di redazione

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

Editore

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

© 2021 Gruppo Istituto Poligrafico Europeo Srl
Tutti i diritti riservati

This is a double blind peer-reviewed journal

Classificazione ANVUR: classe A

Il codice etico della rivista è disponibile presso
www.unipa.it/dipartimenti/cultureesocieta/riviste/pan/

ISSN 0390-3141 | ISSN online 2284-0478

Volume pubblicato con il contributo
dell'Associazione Mnemosine

NERONE EXCLUSUS AMATOR IN SVETONIO (OTHO 3, 2)

La recente pubblicazione, da parte di Paul Schubert, dell'*editio princeps* dell'esametrico P. Oxy. LXXVII 5105, noto come *Apoteosi di Poppea*¹, col vasto corredo di studi che una simile novità ha prontamente stimolato², ha portato a cogliere un aspetto della relazione tra Poppea Sabina e Nerone che nelle fonti era finora limitato a pochi elementi di documentazione.

Dopo la morte violenta, nel 65 d.C., mentre era incinta del loro secondo figlio, provocata da un calcio nel ventre sferratole dall'imperatore o per un moto d'ira, come raccontano autori dall'orientamento palesemente antineroniano (tra cui spicca in particolare Svetonio), o per un incidente fortuito³, Poppea venne divinizzata e la sua figura assimilata a quella di Afrodite. È questo un dettaglio che, fino all'edizione del papiro, ci era noto solo da Cassio Dione, il quale scrive (63, 26, 3-4) che Nerone fece completare e abbellire la tomba di Poppea col denaro che aveva sottratto soprattutto a delle donne per poi porre un'epigrafe quasi beffarda in cui era scritto che proprio le donne erano state promotrici di quell'iniziativa in onore di «Sabina, dea Venere» (63, 26, 3: ἐπιγράψας...ὄτι Σαβίνη αὐτὸ θεᾶ Ἀφροδίτῃ αἱ γυναῖκες ἐποίησαν). Dalla parte di testo leggibile sul *recto* del papiro (quella sul *verso* è, invece, relativa, da quanto

¹ P. SCHUBERT, P.Oxy. LXXVII 5105: *Apoteosis in Hexameters*, in A. BENAÏSSA (ed.), *The Oxyrhynchus Papyri. Vol. LXXVII*, London 2011, pp. 59-80.

² Si vedano, in particolare, C. GILLESPIE, *Poppaea Venus and the Ptolemaic Queens: an alternative biography*, in *Histos* 8, 2014, pp. 122-145, che compie un importante approfondimento avviando significativi paralleli con i precedenti ellenistici, e L. CAPPONI, *Reflections on the author, context and audience of the so-called Apoteosis of Poppaea (P.Oxy. LXXVII 5105)*, in *QS* 86, 2017, pp. 63-79, a cui si deve l'ipotesi di attribuzione all'epigrammista Leonida di Alessandria.

³ Nerone non sarebbe stato l'unico "tiranno" ad aver provocato la morte della moglie in gravidanza tramite un calcio nel grembo: celebre è anche l'esempio di Cambise, riportato da Erodoto (3, 32, 4), che potrebbe aver in qualche modo ispirato gli autori romani, a iniziare da Tacito, o le loro fonti, come già aveva ipotizzato E. SLIJPER, *De Tacito, Graecos auctores, Herodotum in primis imitante*, in *Mnemosyne* 57, 1, 1929, pp. 106-111, che così argomenta a p. 110: «nec dubium est, quin data opera Tacitus Herodotum expressis verbis secutus sit. Neronem alterum Cambysen fuisse putat, quem Herodotus intra paucarum paginarum spatium quater nos certiores fecit insanire». Svetonio è sicuramente deciso ad attribuire l'esclusiva responsabilità di quanto accaduto a Nerone, che avrebbe colpito la moglie in reazione a un suo rimprovero per essere rincasato tardi dopo una corsa di carri (*Ner.* 35, 3: *et tamen ipsam quoque ictu calcis occidit, quod se ex aurigatione sero reversum gravida et aegra conviciis incesserat*); sulla stessa linea anche Tacito, il quale dà credito a questa voce, mentre respinge l'ipotesi, che evidentemente circolava tra i testi consultati dallo storico, di un avvelenamento della donna, col fatto che Nerone amava oltremisura la moglie da cui desiderava dei figli (*Ann.* 16, 6, 1: *post finem ludicri Poppaea mortem obiit, fortuita mariti iracundia, a quo gravida ictu calcis afflictata est neque enim venenum crediderim, quamvis quidam scriptores tradant, odio magis quam ex fide: quippe liberorum copians et amori uxoris obnoxius erat*). L'unico a lasciare aperta la possibilità di un incidente casuale, dato che evidentemente era attestato anche nelle fonti coeve, è, invece, Cassio Dione (62, 27, 4: καὶ ἡ Σαβίνα ὑπὸ τοῦ Νέρωνος τότε ἀπέθανε: κούση γὰρ αὐτῇ λάξ, εἴτε ἐκὼν εἴτε καὶ ἄκων, ἐνέθορεν).

si deduce, al catasterismo che, secondo la tradizione egizia, individuabile già dai precedenti callimachei di Arsinoe e di Berenice, accompagnava il rito dell'apoteosi)⁴ si ricava con sufficiente chiarezza che Poppea, guidata da Afrodite che è giunta a prelevarla col suo carro (forse un'allusione saffica?), è destinata a essere collocata nella Luna, nella condizione di piena felicità ultraterrena che ormai deriva dalla sua convivenza con la divinità. E ciò emerge con evidenza, al v. 21, dall'epiteto **μάκαιρα**, che nella tradizione già di matrice orfica indica la beatitudine eterna del defunto, concetto ulteriormente ribadito ai vv. 67-68, quando la donna è indicata come partecipe a pieno titolo del coro dei beati, **ἡ δὲ χορὸν μακάρων...θηῖτο**). Afrodite si è trovata però nella necessità di dover vincere, in primo luogo, il pianto della donna, la quale si lamenta di trovarsi nella dolorosa necessità di vedersi costretta a lasciare «lo sposo uguale agli immortal» (vv. 24-25: **ἔλειπε γὰρ ἴσον ἀκοίτην / ἀθανάτοις**).

Non è questa la sede per entrare nel merito della natura ancora enigmatica di questi versi: la narrazione di un'apoteosi, sul retaggio ellenistico, racchiusa magari in un testo d'occasione, oppure una sorta di *consolatio ad Neronem*, come è stato di recente proposto, in maniera ingegnosa, ma forse non pienamente persuasiva?⁵ Quel che importa ai nostri fini è il fatto che il papiro, con l'evidente assunzione tra le divinità della donna e il suo catasterismo, costituisce, sul piano retorico e letterario, il vertice della rappresentazione "sublime" della relazione tra Poppea e Nerone. Già le fonti ci proponevano elementi interessanti, che sembrano ora ancor meglio collocati nel loro contesto alla luce di questo nuovo documento: Tacito, in particolare, ci informa del fatto che il corpo della defunta, a differenza della tradizione più propriamente romana, venne mummificato e non cremato prima di essere deposto nel mausoleo della *gens Iulia* (*Ann.* 16, 6, 2: *corpus non igni abolitum, ut Romanus mos, sed regum externorum*

⁴ Particolarmente significativa è la tradizione legata a Berenice e alla sua chioma che, come noto, da Callimaco (fr. 110 Pfeiffer) arriva poi, grazie alla versione di Catullo (c. 66), nella letteratura latina: sul tema è ancora imprescindibile N. MARINONE, *Berenice da Callimaco a Catullo*, Bologna 1997; il mitologema è stato poi tenuto presente da Teocrito, anche lui a sua volta, con ogni probabilità, tra i modelli dell'autore dell'*Apoteosi*: vd. A. KAMPAKOGLU, *Glimpses of Immortality: Theocritus on the Apotheosis of Queen Berenice I*, in *RFIC* 141, 2013, pp. 300-334.

⁵ La tesi è stata avanzata da CAPPONI, *art. cit.*, pp. 68-71, sul presupposto sostanzialmente dello studio di G. MCINTYRE, *Deification as Consolation: The Divine Children of the Roman Imperial Family*, in *Historia* 62, 2013, pp. 222-240, dove si riscontrano, in effetti, significative consonanze tra le modalità religiose della *consecratio* di un personaggio della famiglia imperiale e la *consolatio*, la cui sezione conclusiva (come garantito dalla *Consolatio ad Apollonium* attribuita a Plutarco, forse l'esemplare più completo tra i pochi sopravvissuti, ma anche dalla *Consolatio ad Marciam* di Seneca e dai frammenti della *Consolatio* ciceroniana) era abitualmente riservata alla celebrazione dell'avvenuta beatitudine eterna del defunto (in ottemperanza alle regole retoriche del *λόγος παραμυθητικός* codificate nella manualistica a uso delle scuole: si veda l'esempio di Menandro Retore). Riservandomi di tornare eventualmente sull'argomento in modo più circostanziato e documentato, mi limito qui a osservare che l'ipotesi della studiosa secondo cui «all suggests that the Apotheosis of Poppaea is probably nothing else but a Greek *consolatio ad Neronem* written soon after the death of the empress» (p. 67), per quanto ingegnosa e stimolante, appare non pienamente persuasiva. Le ragioni, a mio avviso, stanno nel fatto che Poppea, come detto, viene qualificata col termine di **μάκαιρα**, parola "tecnica" del lessico religioso che, nella topica consolatoria, garantisce già la piena beatitudine del defunto, ma soprattutto perché l'imperatrice ha già esplicitamente qualificato Nerone, come si è visto sopra, "uguale agli immortal", quindi non assimilabile a un uomo per il quale era necessario, secondo la prassi delle *consolationes*, ricordare che la morte è parte integrante della comune esperienza di ogni essere vivente.

consuetudine differtum odoribus conditur tumuloque Iuliorum infertur)⁶, forse nel tentativo di preservare la bellezza di Poppea, che lei notoriamente curava sul piano cosmetico con zelo quasi maniacale⁷, forse segno simbolico di un orientamento politico decisamente filorientale⁸. Inoltre lo storico ci racconta che fu l'imperatore in persona a tenere dai Rostris la *laudatio* della moglie⁹, di cui esaltò la particolare bellezza, oltre ai doni ricevuti dalla sorte, che Tacito con ironia afferma come fossero presi per *virtutes* da Poppea, e alla menzione della loro prima figlia, Claudia Augusta, morta a poco più di tre mesi nel 63 d.C. e fatta oggetto anch'essa di un culto divino (*Ann.* 16, 6, 2:

⁶ Si veda sul punto il recente, ottimo commento di L. FRATANTUONO, *Tacitus. Annals XVI*, London-Oxford-New York 2017, pp. 61-63, il quale giustamente sottolinea a p. 62 che «Tacitus' point here is to draw a sharp distinction between the habits and practices of Nero and his immediate circle and the traditions of "old Rome" and "severe Italy"», a conferma della distanza culturale tra l'imperatore e gli esponenti più tradizionalisti dell'aristocrazia senatoria anche nella pratica dei rituali funebri.

⁷ Celebre è l'aneddoto secondo cui era solita farsi il bagno col latte di cinquecento asine allattanti con lo scopo, come ricorda Plinio il Vecchio nella sua *Naturalis Historia* (11, 96), di rendere la pelle più candida e di preservarla così dalle rughe. La stessa storia è narrata anche da Cassio Dione (62, 28, 1), il quale aggiunge che faceva grandi sforzi per curare il fascino della sua persona e che un giorno, guardandosi nello specchio e non trovandosi presentabile, si augurò di morire prima di superare la giovinezza.

⁸ La spia principale di questo interesse è, in primo luogo, il filellenismo dell'imperatore che culminò nel celebre viaggio del 67 d.C. in cui, come noto, a Corinto abolì il governo provinciale restituendo la "libertà" alle *poleis* (un atto che sarà poi lodato e ricordato da molti intellettuali della Seconda Sofistica, contribuendo a generare una linea positiva su Nerone che continuò nel tempo in area orientale e di cui anche l'apoteosi esametrica potrebbe esserne documento). Di recente, però, il filellenismo dell'imperatore è stato derubricato da visione politica coerente, alternativa a quella del mondo romano tradizionale con cui le differenze erano profonde e significative, a scelta personale di Nerone, come ha proposto J.F. DRINKWATER, *Nero. Emperor and Court*, Cambridge 2019, che a p. 376 così scrive: «the best explanation for Nero's cultural interests and his eventual enjoyment of the Greek trip is that these gave him personal gratification», per poi concludere subito dopo: «in short, once more, Nero wanted to change his principate, not the Principate. Nero's aims were not ideological because he was not sufficiently engaged in Roman political life to even contemplate ideologies». Si tratta di un'ipotesi suggestiva, ma forse non del tutto convincente, poiché si fonda esclusivamente sulle attività "istrioniche" dell'imperatore, come la recitazione, la partecipazione ai giochi, dalle quali presumeva di ottenere una gloria analoga a quella che abitualmente un *princeps* è solito conseguire dalla sua attività militare e politica; è proprio, invece, l'insistenza sulla natura divina del sovrano, fondamento del potere autocratico di marca ellenistica, che si sostanzia, come peraltro era già capitato con Caligola, modello amato e apprezzato dal nipote, la netta opposizione al sistema tradizionale che cerca di contrastare, o quanto meno di contenere, l'assolutismo imperiale. E in questo contesto trova pienezza di senso il contrasto tra un testo "sublime", come l'*Apoteosi*, che rimarca la divinità di Nerone e di sua moglie collocandola nell'alveo letterario della più alta tradizione ellenistica, e l'episodio svetoniano, dalla natura bassamente realistica, che degrada i medesimi a personaggi di una farsa, motivo ovviamente di scandalo per chi vede in Nerone un tiranno che calpesta la *dignitas* delle istituzioni romane.

⁹ La *laudatio* femminile è, come noto, particolarmente rara: si veda a proposito il documentato C. PEPE, *Morire da donna. Ritratti esemplari di "bonae feminae" nella "laudatio funebris" romana*, Pisa 2015. Sappiamo, tuttavia, che al tempo della dinastia giulio-claudia la *laudatio*, tanto maschile quanto femminile, è utilizzata non tanto quale genere identitario dell'aristocrazia senatoria, secondo la prassi di età repubblicana, ma soprattutto come strumento per garantire la coesione sociale intorno alla figura dell'imperatore e alla sua *domus*. Per quanto riguarda lo specifico della *laudatio* di Poppea, l'unica testimonianza è offerta dalle parole di Tacito: si veda la schedatura in W. KIERDORF, *Laudatio funebris. Interpretationen und Untersuchungen zur Entwicklung der römischen Leichenrede*, Meisenheim am Glan 1980, p. 147 (catalogata al n. 35). FRATANTUONO, *ed. cit.*, p. 61, rimarca l'enfasi dell'*ipse* collegandola alla pratica teatrale dell'imperatore e alle sue abituali *performances* in contesti pubblici («we are reminded of the Nero who was so recently on stage»).

ductae tamen publicae exsequiae, laudavitque ipse apud rostra formam eius et quod divinae infantis parens fuisset aliaque fortunae munera pro virtutibus)¹⁰.

Nella narrazione dell'amore tra Nerone e Poppea, quindi, la morte precoce di quest'ultima ingenera, sul piano letterario e retorico, oltre che su quello della propaganda, la costruzione dell'ὑψος, che trova finora il suo apogeo nella documentazione straordinaria offerta dal papiro ossirinchita, ma che si sostanzia anche di altri elementi come il raro privilegio riservato a una donna di essere oggetto di una *laudatio*, genere quasi per antonomasia identitario della tradizione politica romana, solitamente declinato "al maschile" fin dall'età repubblicana. A questo polo così marcatamente solenne e autorevole si contrappone, però, il βάθος, il lato più propriamente "comico-realistico" che ha invece caratterizzato gli inizi della relazione tra i due, su cui le fonti, dalla loro angolatura antineroniana, non lesinano testimonianze interessanti, che talora contribuiscono, invece, a delineare un ritratto, per così dire, degradato dei personaggi coinvolti. Su tutti gli attori della vicenda, e in particolare su Nerone, sembra riflettersi, come vedremo dall'analisi di un passo svetoniano finora non adeguatamente valorizzato (*Otho*, 3, 2), l'ombra surreale e comicheggiante dei protagonisti di una pantomima impegnati nella messinscena di un παρακλαυσίθυρον¹¹.

La storia è molto nota. Secondo il racconto di Tacito, che nel XIII libro degli *Annales* (45-46) ci offre più nutriti elementi di informazione¹², Poppea Sabina, che lo storico si premura di caratterizzare come priva di un animo onesto e di qualsiasi riguardo per la propria reputazione, anzi pronta a soddisfare le sue intemperanze amorose laddove poteva cogliere risultati utili (*Ann.* 13, 45, 3: *unde utilitas ostenderetur, illuc libidinem transferbat*), era allora sposata al cavaliere Rufrio Crispino da cui aveva avuto un figlio¹³. Poppea sarebbe stata poi sedotta da Otone, il futuro imperatore, allora nella cerchia dei più intimi di Nerone, che l'avrebbe in seguito sposata. Tacito poi afferma che l'imperatore, spinto dalle lodi entusiastiche dell'amico per la bellezza e l'eleganza della moglie¹⁴,

¹⁰ Per la *consecratio* di Claudia Augusta, la prima di una bambina di tenera età, si rimanda a MCINTYRE, *art. cit.*, pp. 225-228, che a p. 228 precisa come per la circostanza, pur a fronte della novità, sia stata seguito il modello già messo in atto in occasione delle precedenti deificazioni.

¹¹ Manca, a quanto mi consta, uno studio completo e organico sul παρακλαυσίθυρον, nelle sue varie declinazioni tra commedia (con forse a monte un'origine popolareggiante) e, soprattutto nella letteratura latina, elegia (anche se ovviamente non mancano specifici contributi sul riuo in Tibullo, Propertio e Ovidio; ancora di qualche utilità F.O. COPLEY, *Exclusus amator. A Study in Latin Love Poetry*, Baltimore 1956). Qui intendiamo il termine nella sua accezione più larga, per quanto a rigore, come ha di recente ribadito F. CAIRNS, *The terms "komos" and "paraclausithyron"*, in *GRBS* 60, 2, 2020, pp. 262-271, si debba distinguere tra il παρακλαυσίθυρον vero e proprio, da identificare col canto davanti alla porta, e il κῶμος, che esprime invece il contesto più generale nel quale si svolge la vicenda.

¹² Il racconto della storia di Poppea, come emerge in particolare dagli *Annales* tacitiani, è stato approfonditamente studiato da F. HOLZTRATTNER, *Poppaea Neronis potens. Die Gestalt der Poppaea Sabina in den Nerobüchern des Tacitus: mit einem Anhang zu Claudia Acte*, Graz 1995.

¹³ Il figliastro di Nerone, di nome Rufrio Crispino come il padre, sarebbe stato ucciso bambino dal patrigno mentre stava pescando, come ci informa Svetonio, perché si diletta a giocare al generale e all'imperatore (*Ner.* 35, 5: *privignum Rufrium Crispinum Poppaea natum, impuberem adhuc, quia ferebatur ducatus et imperia ludere, mergendum mari, dum piscaretur, servus ipsius demandavit*), forse perché Nerone temeva che potesse diventare un potenziale aspirante al trono, come sostiene HOLZTRATTNER, *Poppaea Neronis potens*, cit., p. 6.

¹⁴ Abbiamo già detto in precedenza (vd. n. 3), che Tacito spesso rielaborava la sua narrazione alla luce dei modelli greci, in particolare di Erodoto: in questo caso, si potrebbe ipotizzare l'influenza della nota storia di Candaule e Gige che lo storico greco racconta, come noto, nel I libro, per la cui analisi, che coglie

l'avrebbe ammessa a Palazzo e che Poppea, grazie alle sue strategie seduttive, sarebbe riuscita con facilità a imporre il suo ascendente fingendo, come annota maliziosamente il nostro storico, di non saper resistere al desiderio d'amore verso Nerone e di essere conquistata dalla sua bellezza (13, 46, 2: *accepto aditu Poppaea primum per blandimenta et artes valescere, imparem cupidini et forma Neronis captam simulans*). Quasi subito iniziò un serrato corteggiamento da parte dell'imperatore, ma, proprio quando quest'ultimo era ormai nel pieno del suo sentimento, allora Poppea, consapevole di ciò, si fece ritrosa verso le profferte di Nerone, a cui ricordava la sua condizione di donna sposata e di essere legata a Otone, oltre che allo stile di vita molto sontuoso che conduceva con lui (13, 46, 2: *max acri iam principis amore ad superbiam vertens, si ultra unam alteramque noctem atineretur, nuptam esse se dictitans, nec posse matrimonium omittere, devinctam Othoni per genus vitae, quod nemo adaequaret*). Tuttavia, in seguito, Poppea cambierà strategia e assillerà Nerone, accusato di essere totalmente dipendente dall'arroganza e dalla cupidigia della madre, per essere sposata, come Tacito ricorda nel discorso della donna elaborato all'inizio del libro XIV, con toni, secondo la fine nota di Ronald Syme, in cui si mescolano «intenzionalità e commedia»¹⁵.

Questa versione degli *Annales*, che ci presenta il matrimonio tra Poppea e Otone anteriore all'incontro con Nerone, è tuttavia, tra le fonti, praticamente isolata¹⁶. Lo stesso Tacito, questa volta nel I libro delle *Historiae*, racconta, invece, e col conforto di altre testimonianze (da Svetonio, e in particolare il passo della *Vita di Otone* qui analizzato, alla *Vita di Galba* di Plutarco a Cassio Dione), un'altra storia: il rapporto tra Nerone e Poppea sarebbe iniziato quando quest'ultima era ancora sposata con Crispino e il matrimonio con Otone sarebbe stata solo una copertura per tenere nascosta questa relazione. Quando poi quest'ultimo si sarebbe realmente innamorato della donna, Nerone, come noto, lo avrebbe prima isolato dalla sua cerchia di intimi, poi gli avrebbe imposto il divorzio per allontanarlo alla fine da Roma, con l'incarico di governare la provincia di Lusitania nel 58 d.C. (*Hist.* 1, 13, 3: *eoque Poppaeam Sabinam, principale scortum, ut apud conscium libidinum deposuerat, donec Octaviam uxorem amoliretur. Max suspectum in eadem Poppaea in provinciam Lusitaniam specie legationis seposuit*). Anche in questo caso non manca, sul piano stilistico, una voluta degradazione lessicale, visto che «*scortum* è parola di registro basso, che usano gli schiavi della commedia, quindi rappresenta un'eccezione nella scrittura tacitianae»¹⁷, il che conferma la declinazione in chiave comica che ha as-

anche le implicazioni politiche e antropologiche sottese al *logos* erodoteo, si rimanda a M.G. BARANDICA, *La mujer sin nombre: acerca del acceso al poder en el logos de Candaules y Giges*, in *REC* 43, 2016, pp. 45-59.

¹⁵ R. SYME, *Tacito*, vol. 2, Brescia 1971, p. 707, il quale aveva in precedenza notato, a proposito sempre di questo discorso (*Tacito*, vol. 1, Brescia 1967, p. 416), che si trattava di un espediente retorico il quale «permette allo storico, liberandosi dagli impacci dei fatti e della cronologia, di affermare la propria completa indipendenza, con tutta una serie di osservazioni su uomini e avvenimenti».

¹⁶ Ampia discussione delle fonti in HOLZTRATTNER, *Poppaea Neronis potens*, cit., pp. 26-36. Non è chiara la ragione per la quale Tacito, dopo quanto scritto nelle *Historiae* in conformità con le altre testimonianze, abbia poi mutato versione negli *Annales*: secondo SYME, vol. 1, cit. p. 383, quanto raccontato nelle *Historiae* (e quindi anche in Svetonio, Plutarco e Cassio Dione) rappresenterebbe la «versione popolare (...) che poi respinse in seguito ad indagini più accurate», mentre secondo altri studiosi (ad esempio R.H. MARTIN, *Structure and Interpretation in the Annals of Tacitus*, in *ANRW* II 33, 2, 1990) avrebbe lo scopo di introdurre il processo di degenerazione morale e psicologico di Nerone che sarebbe poi culminato col matricidio.

¹⁷ Così nota, nel suo commento al I libro delle *Historiae*, G. RAVENNA in *Tacito, Opera omnia*, vol. 1, Torino 2003, p. 1021.

sunto, in Tacito (e non solo in lui), la narrazione dell'amore tra Nerone e Poppea, in particolare della sua genesi dal sapore scandaloso e immorale.

La fitta rete di relazione tra queste testimonianze, non sempre facilmente dipanabile visto che sono tutte ampiamente posteriori ai fatti narrati e dipendono da fonti coeve il cui utilizzo è spesso manipolato o adattato in vario modo dai singoli autori¹⁸, non deve far dimenticare, come ricorda opportunamente Olivier Devillers, che «une caractéristique de l'historiographie impériale réside dans le lien étroit qu'elle entretient avec la propagande impériale»¹⁹. Questo spiega non solo le divergenze su specifici episodi o su dettagli in apparenza marginali, ma soprattutto la diversa finalità sottesa alla narrazione, che va quindi recuperata anche mettendo in luce, in dialettica dinamica con i fatti raccontati, la tramatura retorica e allusiva che, per quanto talora solo accennata, Svetonio in particolare utilizza nella costruzione delle sue biografie²⁰. Le fonti sopraggiunte sono in larga misura concordi nella loro angolatura anti-neroniana: come precisa lo studioso, «pour les adversaires de Néron sa liaison avec Poppée dut être prétexte à l'attaquer»²¹.

Entriamo quindi nel vivo del passo della *Vita di Otone* (3, 2) che intendiamo analizzare²², non senza aver rilevato che quanto qui narrato non trova paralleli nella *Vita di Nerone*, dove peraltro Otone non viene neppure menzionato. Forse è nel vero Venera Schulz quando scrive che il matrimonio di quest'ultimo con Poppea non compare nella biografia neroniana «since this piece of information only becomes relevant in Otho's own biography»²³, ma, dall'incrocio narrativo con le altre fonti (a iniziare dallo stesso Svetonio), la rappresentazione di Nerone che appare in questa pericope conferma e rafforza la vocazione peculiare al ruolo di *histrion* dell'imperatore e contribuisce all'avvilente *degradatio* morale non solo sua, ma di tutti coloro che, a iniziare dallo stesso Otone, hanno avuto parte attiva nel tenere bordone alle sue tresche viziose.

Infatti, proprio all'inizio del medesimo cap. 3, Svetonio precisa che Otone è partecipe di tutti i segreti di Nerone, a iniziare dalla decisione di uccidere la madre Agrip-

¹⁸ Non sono, ad esempio, mancati dubbi relativi all'esatta cronologia di questi fatti: è stato ritenuto strano che tutto questo sia avvenuto nel periodo 58/59 d.C., ovviamente prima dell'assassinio di Agrippina, considerata il vero ostacolo alle nozze con Poppea, ma che poi Nerone abbia aspettato tre anni per divorziare da Ottavia, nel 62, dopo la morte di Burro e l'allontanamento di Seneca. Alcuni studiosi (come A.A. BARRETT, *Sex, Power and Politics in Early Empire*, London 1996, p. 182) arrivano alla conclusione che in realtà Tacito abbia volutamente anticipato eventi accaduti in seguito per creare un movente utile a cui legare, dal punto di vista narrativo, l'omicidio di Agrippina.

¹⁹ O. DEVILLERS, *La relation entre Néron, Othon et Poppée. Parcours de l'information*, in F. GALTIER, Y. PERRIN (edd.), *Ars pictoris, ars scriptoris. Peinture, littérature, histoire. Mélanges offerts à Jean-Michel Croisille*, Clermont Ferrand 2008, p. 327 (ma l'intero lavoro, pp. 327-337, è un utilissimo strumento di analisi e di discussione delle fonti relative alle vicende di Nerone, Otone e Poppea e al rapporto tra «le "triangle" et les propagandes», cui sono dedicate le pp. 328-331, e «le "triangle" et les récits historiques», cui sono dedicate le pagine successive).

²⁰ Come messo ben in luce da D.E. MACRAE, *Invitus, invitam: A Window Allusion in Suetonius' Titus*, in *CQ* 65, 1, 2015, pp. 415-418, Svetonio tende spesso a creare un dialogo intertestuale con *auctores* nelle pieghe del testo, tramite il ricorso a pochi lessemi significativi, in grado tuttavia di attivare facilmente la memoria letteraria del lettore.

²¹ DEVILLERS, *La relation entre Néron, Othon et Poppée. Parcours de l'information*, cit., p. 328.

²² Tutti le citazioni della *Vita di Otone* seguiranno l'edizione curata da H. AILLOUD (*Suétone, Vies des douze Césars. Galba – Othon – Vitellius – Vespasien – Titus – Domitien*, Paris 2020*).

²³ V. SCHULZ, *Deconstructing imperial representation. Tacitus, Cassius Dio, and Suetonius on Nero and Domitian*, Leiden-Boston 2019, p. 306.

pina: fu lui, tra l'altro, a offrire uno splendido banchetto a entrambi allo scopo di allontanare ogni sospetto (Otho 3, 1: *ad avertendas suspiciones cenam utrique exquisitissimae comitatis dedit*). Fu, inoltre, sempre Otone ad accogliere Poppea in casa sua, dopo il divorzio di quest'ultima da Crispino, con la scusa di un matrimonio simulato, finendo tuttavia per innamorarsene al punto da non tollerare più neppure Nerone come rivale d'amore (Otho 3, 1: *item Poppaeam Sabinam tunc adhuc amicam eius, nuptiarum specie recepit nec corruptuisse contentus adeo dilexit, ut ne rivalem quidem Neronem aequo tulerit animo*).

Subito dopo Svetonio, nel paragrafo successivo, ci offre anche il resoconto delle reazioni di Otone ai tentativi di Nerone di riprendersi Poppea. Agli occhi dell'imperatore, l'amico era solo un fiduciario che, invece, tentava in ogni modo di tenere per sé il *depositum* affidato²⁴, al punto non solo di scacciar via malamente tutti coloro che erano stati inviati dal principe per riprendersi la donna, ma addirittura, quando una volta Nerone in persona si presentò di fronte alla casa di Otone, di tenere lo stesso imperatore fuori dalla porta, mentre invano mescolava minacce e preghiere (Otho 3, 2: *creditur certe non modo missos ad arcessendam non recepisse, sed ipsum etiam exclusisse quondam pro foribus astantem miscentemque frustra minas et preces ac depositum reposcentem*).

Nerone, quindi, assume grottescamente i panni dell'*exclusus amator*, come ha di recente proposto Pauline Duchêne²⁵, senza però entrare nel merito della sua ipotesi e rinunciando a una serrata analisi testuale che invece risulta proficua e interessante. Che l'imperatore assuma una simile funzione, lo suggerisce, peraltro, proprio il ricorso al verbo *exclusisse*, che qui Svetonio utilizza, a mio avviso, con voluta ambiguità tra l'accezione propria e quella con più evidente sfumatura erotica, propria del παρακλαυσίθυρον. La riprova sta nel fatto che tutta la pericope è intessuta di richiami lessicali, finora non messi adeguatamente alla luce dalla critica, soprattutto, ma non solo, alla III Satira del II libro di Orazio, in particolare proprio alla sezione in cui si fa riferimento alla follia dell'*exclusus amator* (vv. 259-262: *amator / exclusus qui distat, agit ubi secum, eat an non, / quo rediturus erat non arcessitus, et haeret / invisit foribus?*). Si notino tra i due passi queste consonanze: in Svetonio *exclusisse, arcessendam, foribus*, in Orazio *exclusus, arcessitus, foribus*. La memoria intertestuale delle *Satire* ha la funzione non solo di inquadrare il gesto di Nerone all'interno della topica del παρακλαυσίθυρον, con cui l'analogia è evidente, ma anche di rimarcare la dimensione di sconcertante follia provocata da una simile scena che contribuisce a determinare la *degradatio* del personaggio, e ovviamente di chi, come Otone e Poppea, funge da co-protagonista di una farsa del genere. E una tale caratterizzazione è resa ancora più plausibile dal fatto che, come è stato notato, i versi successivi della satira oraziana (vv. 262-271) costituiscono la trasposizione di una scena dell'*Ennuchus* terenziano (vv. 46-56), ovvero «il breve monologo di Fedria, *exclusus amator*»²⁶, in cui il protagonista si trova arrovellato dal dubbio

²⁴ *Depositum* è un lessema chiave della vicenda, di schietta marca giuridica, come confermato dalla definizione di Ulpiano (*Dig.* 16, 3, 1: *depositum est quod custodiendum alicui datum est, dictum ex eo quod ponitur: praepositum enim de auget depositum*), probabilmente attestato già nelle fonti da cui i nostri autori hanno attinto, visto che, con minime variazioni, ricorre anche in Tacito (*Hist.* 1, 13, 3: *deposuerat*) e in Cassio Dione (61, 11, 2: ἔδοκε). Nel nostro contesto il valore giuridico del termine rimane perfettamente, come notato nel suo commento da D. SHOTTER (*Suetonius, The Lives of Galba, Otho, Vitellius*, Warminster 1993, p. 143), secondo cui «the latin, *depositum reposcere*, is a metaphor from propriety-dealing».

²⁵ P. DUCHÊNE, *Otho, Vitellius et la figure de Néron*, in *Neronia Electronica* 3, 2014, p. 74.

²⁶ Così M. LABATE nel suo commento a Orazio, *Satire*, Milano 1987³, p. 259, n. 82.

se ritornare dall'amata Taide, da lei mandato a chiamare dopo che, poco prima, non era stato fatto entrare in casa ed era anzi stato scacciato via malamente dalla donna. Si noti, non a caso, la comune presenza del verbo *excludere* (v. 49: *exclusit, revocat: redeam?*), che pone in rilievo, nel segno dell'esclusione forzata dall'abitazione della donna oggetto del desiderio e dell'invalidità della porta, la valenza erotica della scena e la sua natura squisitamente comica.

Nerone si muove, quindi, come il protagonista di una vera e propria messinscena, grottesca e degradante, che si realizza nel solco dell'antica e consolidata "grammatica" del παρακλαυσίθυρον, la cui topica viene seguita con estrema fedeltà, ad eccezione di un dettaglio significativo – è Otone, non Poppea ad allontanare Nerone – su cui torneremo più avanti per comprenderne le motivazioni. Le *fores*, davanti alle quali si realizza l'azione, segnano il *limes* scenico tra lo spazio esterno, dove agisce concretamente ed emotivamente l'imperatore, e l'interno della *domus*, in cui Poppea è protetta dalle intemperanze violente del suo innamorato grazie all'intervento del suo pseudo-marito, trasformatosi da ruffiano compiacente del *princeps* in suo rivale d'amore. Non mancano, inoltre, secondo copione, di fronte alla porta spietatamente chiusa, minacce e suppliche che, pur mescolandosi insieme in un contrasto di urla e di pianto, non sortiscono effetto e anzi contribuiscono in maniera inesorabile alla *degradatio* di Nerone, che da un simile contesto emerge più simile a un *histrion* che a un imperatore. La scena, a conferma della topicità del motivo, trova un interessante parallelo nella IV elegia del II libro di Tibullo: anche qui la *ianua* è testimone dei pianti e delle risse degli spasimanti che non sono accolti in casa dalle avide donne. Queste ultime tengono, infatti, lontani, e si noti la comune presenza di *excludere* con valenza erotica (v. 39), quanti sono a corto di denaro (vv. 37-40: *hinc fletus rixaeque sonant; haec denique causa / fecit ut infamis hic deus esset Amor. / At tibi, quae pretio victos excludis amantes, / eripiant partas ventus et ignis opes*)²⁷.

Ma in Svetonio il motivo perde ogni possibile connotazione elegiaca per assumere, invece, il segno marcato del comico, come si ricava da un ulteriore elemento lessicale anch'esso finora poco valorizzato. La descrizione di Nerone posto saldamente ritto davanti alla porta è resa con *pro foribus astantem*, una *iunctura* meramente descrittiva, ma che trova un ampio ventaglio di paralleli nella commedia plautina in contesti analoghi, come attestato da *Bacch.* 451: *quem astantem video ante ostium?*, variato in *ante portam* sempre in *Bacch.* 978 e in *Truc.* 175 o in *ante aedis* in *Men.* 632-633; è un dettaglio relativamente significativo rispetto a quanto rilevato in precedenza, ma ugualmente utile per avere la conferma che, nella costruzione della scena, Svetonio ha tenuto presente, anche nella selezione della fraseologia, soprattutto riferimenti comici²⁸, per rimarcare, mediante una sottile tramatura intertestuale che penetra abilmente nel tessuto espressivo, il realismo degradante del contesto.

²⁷ Come notato da F. DELLA CORTE (*Tibullo, Le elegie*, Milano 2014⁷, p. 265), a commento di *fletus rixaeque*, «i pianti sono quelli degli *exclusi amatores*; le *rixae* sono le conseguenze degli alterchi provocati da Amore».

²⁸ Nell'ambito del teatro plautino il παρακλαυσίθυρον è ampiamente attestato: anzi, Plauto dimostra di saperne variare in modo originale e creativo le regole e le funzioni, il che emerge, ad esempio, nella scena iniziale del *Curculio*, come ben argomentato da S. FRANGOULIDIS, *Transformations of paraclausithyron in Plautus' Curculio*, in TH.D. PAPANGHELIS, S.J. HARRISON, S. FRANGOULIDIS (eds.), *Generic interfaces in Latin literature. Encounters, Interactions and Transformations*, Berlin-Boston 2013, pp. 267-281.

In questa direzione si aggiunga, inoltre, un ulteriore tassello, ricavabile dal prosieguo del testo. Il nostro autore, in apparenza, sembra limitarsi a raccontare la *nuda veritas* dei fatti, evitando qualsiasi commento diretto e affidando semmai al lettore il compito di valutare sul piano morale quanto raccontato. Subito dopo, una volta ricordato che il matrimonio con Otone venne sciolto e quest'ultimo inviato in Lusitania col pretesto del governatorato di quella remota provincia, Svetonio, sempre a 3, 2, scrive: *id satis visum, ne poena acrior mimum omnem divulgaret, qui tamen sic quoque hoc disticho enotuit:*

*Cur Otho mentito sit, quaeritis, exul honore?
Uxoris moechus coeperat esse suae.*

Tutto ruota intorno a *mimum*, qui ovviamente utilizzato con valenza metaforica per porre in evidenza la farsa messa finora in atto e che ha trovato la sua conclusione nel *promoveatur ut amoveatur* di Otone. Il lessema, stando alle attestazioni rubricate nel *Thesaurus Linguae Latinae*²⁹, è utilizzato con valore traslato a partire dall'età imperiale col significato di "farsa", "messinscena": la prima testimonianza sarebbe ascrivibile a Seneca Padre (*Contr.* 1, 5, 2: *quam bene mimum egi*), ma è interessante notare come in Svetonio siano presenti ben quattro occorrenze (oltre al passo in esame, anche in *Aug.* 99, 1; *Tib.* 24, 1, pur con qualche dubbio di tradizione manoscritta in entrambi i casi; *Cal.* 45, 2). Nel nostro caso, più che negli altri dove la metafora ha un utilizzo più tradizionale³⁰, *mimus*, a mio giudizio, pone in dialogo, con maggiore pertinenza e icasticità, il valore traslato con quello proprio, a conferma ulteriore della declinazione prettamente comica con cui Svetonio caratterizza la narrazione. La tensione semantica che si viene a creare gli permette, inoltre, di riverberare il suo giudizio coinvolgendo di fatto il lettore nella sua prospettiva interpretativa e morale: Nerone, proprio come un *mimus*, ha involgarito la sua *dignitas* imperiale comportandosi da istrione alla stregua di un *exclusus amator* della tradizione comica.

Parricida matris et uxoris, auriga et histrio et incendiarius. Questa è la terribile sequenza di accuse che, secondo quanto racconta Tacito (*Ann.* 15, 67, 2), mosse a Nerone, prima di essere ucciso per aver aderito alla congiura pisoniana del 65 d.C., il tribuno Subrio Flavo. Non stupisce la qualifica di *histrio* che viene pronunciata con evidente disprezzo³¹: le fonti, in particolare Svetonio e Tacito, abbondano di dettagli sulle pub-

²⁹ *Tb.l.L.* s.v. *mimus*.

³⁰ Nel caso della *Vita di Augusto* si tratta della celebre frase di congedo di Augusto che, a quanti gli stavano accanto prima della morte, chiese se, a loro avviso, avesse ben recitato il *mimum vitae* (che è correzione al posto del tradito *minimum* dei codici). Per quanto, invece, riguarda la biografia tiberiana, se accettiamo la correzione di Gronovius *mimo* al posto di *animo*, il riferimento è relativo all'*impudentissimo mimo* realizzato dall'imperatore davanti al Senato per fingere la sua riluttanza ad accettare il principato. Infine, nella *Vita di Caligola*, il lessema è usato per raccontare una messinscena realizzata dall'imperatore che fece uscire degli ostaggi da un *letterarius ludus* per poi inseguirli con la cavalleria e catturarli come fuggiaschi. Si tratta, in ogni caso, di una valenza non sovrapponibile a quella utilizzata nel nostro passo dove, invece, il valore metaforico si sostanzia della realtà della farsa raccontata poco prima.

³¹ Il valore spregiativo che Tacito, attraverso le parole del tribuno, riserva a *histrio* è stato ben rimarcato da A.J. WOODMAN, *Tacitus Reviewed*, Oxford 1998, p. 214, il quale, analizzando il medesimo episodio nella versione fornita da Cassio Dione (62, 24, 2), ha rilevato come nel testo greco manchino le accuse all'imperatore di essere un assassino dei genitori e un incendiario e soprattutto ha finemente notato che, proprio al fine di

bliche esibizioni dell'imperatore in veste di citaredo, a iniziare dai *Iuvenalia* del 59 d.C.³², un anno non casuale poiché coincise con l'assassinio della madre Agrippina che era il principale ostacolo alla relazione tra Nerone e Poppea. La *performance* del *princeps* suscitò la disapprovazione di una non piccola parte dell'*establishment* romano, soprattutto quella maggiormente legata alle regole austere del *mos maiorum*, di cui le fonti superstiti sono in larga parte espressione. Tuttavia diede anche la stura a gare di imitazione tra molti esponenti dei principali ordini sociali, come annota con tono moralistico ancora una volta Tacito, secondo il quale né la nobiltà di natali né l'età e neppure l'aver ricoperto cariche di rilievo furono di ostacolo alla pratica dell'arte istrionessa, che comportava la recitazione e il canto tanto in greco quanto in latino fino alle modalità giudicate meno virili (*Ann.* 14, 15, 1: *non nobilitas cuiquam, non aetas aut acti honores impedimento, quo minus Graeci Latine histrionis artem exercerent usque ad gestus modosque haud viriles*). Gli studi recenti, tuttavia, hanno mutato di parecchio la prospettiva e hanno evidenziato come il gusto per l'arte della recitazione anche pubblica risultasse ampiamente condiviso dalla maggior parte della *nobilitas* e non fosse, per così dire, in esclusiva del solo Nerone: per ricorrere all'efficace sintesi di Edward Champlin, «l'atteggiamento dell'aristocrazia verso l'esibizione artistica, malgrado la condanna delle nostre fonti, non era affatto di semplice repulsione. Nerone poteva contare su una notevole simpatia tra le classi dirigenti»³³. Ci troviamo tuttavia di fronte a tipologie di spettacolo profondamente diverse: lo stesso Trasea Peto, simbolo austero dell'opposizione all'imperatore, aveva cantato in costume tragico nei giochi della sua Padova istituiti da Antenore, come ricorda lo stesso Tacito che ci riporta senza commento questa notizia³⁴, ma siamo ovviamente agli antipodi rispetto alla scena invereconda che Nerone, di fatto, si trova a interpretare davanti alla casa di Otone.

Svetonio, al quale si deve la celeberrima auto-definizione di Nerone quale *artifex*, che avrebbe pronunciato poco prima della morte (*Ner.* 49, 1)³⁵, vuole in ogni caso dimostrare che la dimensione, per così dire, "spettacolare" è connaturata all'indole dell'imperatore, anche nelle sue manifestazioni più basse e volgari. La scenetta del *παρακλαυσίθυρον* ne porta ulteriore testimonianza, a conferma che la *degradatio* morale dell'imperatore, per quanto ancora confinata alla sfera privata e non esibita in

accentuare il tratto denigratorio nei confronti di Nerone, Tacito abbia usato *histrionis*, con evidente e intenzionale connotazione negativa, mentre Cassio Dione ricorre al più "tecnico" e neutro *κίθαροδός*. Sulla stessa linea esegetica si muove anche R. ASH in *Tacitus, Annals Book XV*, Cambridge 2018, p. 294.

³² Sui *Iuvenalia* si veda il recente E. JEWELL, *Fashioning an imperial aetas: Nero's portrait, the depositio barbae, and the Iuvenalia*, in F. DE ANGELIS (ed.), *Emperors in Images, Architecture, and Ritual: Augustus to Fausta. Selected Papers on Ancient Art and Architecture*, vol. 5, Boston 2020, pp. 17-40.

³³ E. CHAMPLIN, *Nerone*, Roma-Bari 2008, p. 57.

³⁴ *Ann.* 16, 21, 1, con la *vexata quaestio* testuale se i *ludi* in cui Trasea Peto si esibì erano *cetasti*, secondo la lezione del *Codex Medicus*, oppure *cetarii*, secondo la correzione di Nipperdey basata su una voce di Carisio, che potrebbe richiamare la pesca di grossi pesci nelle zone litoranee di Padova (per una completa discussione, anche bibliografica, si rimanda a FRATANUONO, *ed. cit.*, pp. 115-116, che propende nettamente per la lezione tràdita). Pure in questo caso abbiamo la versione di Cassio Dione (62, 26, 4), il quale però parla di un'esibizione durante una festa che, secondo un'antica usanza, si teneva ogni trent'anni. Sulle relazioni tra il senatore e Nerone, ancora valido A. DE VIVO, *Dissenso e astensione. Trasea Peto negli Annali di Tacito*, in *Vichiana* 9, 1980, pp. 79-98.

³⁵ Per una dettagliata analisi di questa celebre frase si rimanda a G. SOMMARIVA, *Morire come un artifex: ancora sulle ultime parole di Nerone presso Svetonio (Nero 49)*, in G. SOMMARIVA (a cura di), *Amicitiae munus. Miscellanea di studi in memoria di Paola Sgrilli*, La Spezia 2006, pp. 221-239.

pubblico, si rivela in realtà prima del “fatidico” 59, anno, come si è detto, dell’esordio ufficiale del principe sulle scene.

Può essere ora utile confrontare il racconto svetoniano con quanto scrive, invece, Plutarco nella *Vita di Galba* (19, 5: καὶ γὰρ ἀποκλείσαι τὸν Νέρωνα λέγεται μὴ παρόντος τοῦ Ὀθωνος). La narrazione del biografo greco è molto più succinta: mancano, infatti, i dettagli più emblematici e caratteristici del παρακλαυσίθυρον, come la collocazione dell’imperatore davanti alla porta tra minacce e suppliche e la menzione esplicita della porta stessa che, solo vagamente allusa dal verbo ἀποκλείω, perde così la centralità nello spazio della scena che aveva nel testo latino. Abbiamo, in ogni caso, la conferma che Nerone venne tenuto fuori dalla casa di Otone, che era peraltro assente: questa volta però ad agire era proprio Poppea, maggiormente in linea, come detto, con la tradizione che vedeva l’amator di norma exclusus dalla donna oggetto del desiderio³⁶.

È forse più plausibile ipotizzare che le cose siano andate realmente nel modo in cui le racconta Plutarco: del resto già Tacito, nella versione isolata degli *Annales*, aveva fatto menzione, come visto, delle ritrosie di Poppea, vere o simulate che fossero, il che lascia supporre che questo sia l’elemento a monte della vicenda. Non è da escludere che Svetonio dipenda sul punto da una fonte perduta, marcatamente ostile a Otone, visto che l’episodio rientra nella sua biografia³⁷, oltre che ovviamente a Nerone³⁸. Tuttavia il fatto che Tacito nelle *Historiae* non ne faccia menzione, lascia aperta l’ipotesi che l’intera scena sia stata costruita da Svetonio o, per lo meno, da lui rivisitata sul fondamento letterario del παρακλαυσίθυρον. Sostituire, in particolare, Poppea con Otone nella tenzone con l’imperatore costituisce un *lusus* parodistico che accomuna due imperatori nella lotta per la medesima donna per di più a ruoli invertiti: Nerone è l’amante che vorrebbe diventare il marito di colei che ora è la moglie di Otone dopo esserne stata l’amante, in una sorta di doppio “funzionale” la cui matrice ricorda, pure in questo caso, la commedia soprattutto plautina.

Svetonio costruisce, quindi, una scenetta farsesca che attinge molto materiale di repertorio non solo, come logico, dalla retorica tipologica del παρακλαυσίθυρον, ma, più in generale anche dalla tradizione della commedia. Ma il lato opposto della medaglia, che il biografo vuole far emergere dalle righe del testo anche grazie a queste sofisticate tramature letterarie, è la doppia degradazione di Otone e di Nerone a istrioni scadenti di un *mimus* basso e volgare, agli antipodi da qualsiasi narrazione sublime, cosa che invece accadrà alla morte di Poppea con la sua ritrovata, seppur frammentaria, *Apoteosi*. Non è da escludere, come è stato sostenuto in modo persuasivo³⁹, che ciò si presti all’intenzione di rimarcare lo stretto legame tra i due che non si esaurì con questa grottesca vi-

³⁶ Non offrono nessun commento R. FLACELIÈRE ed É. CHAMBRY nella loro edizione della biografia plutarcaea (*Plutarque, Vies: Artaxercès-Aratos-Galba-Othon*, Paris 1979), se non ricordare a p. 172, n. 1, il parallelo con Svetonio, ma senza notare la differenza tra i due testi su chi teneva effettivamente Nerone fuori dalla porta.

³⁷ Mi pare poco probabile quanto affermato da Y. SHOCHAT, *Tacitus’ Attitude to Otho*, in *Latomus* 40, 1981, pp. 365-377, secondo cui era rintracciabile una linea favorevole a Otone nelle *Historiae* tacitiane e anche in qualche riferimento di Svetonio, menzionando in particolare proprio il passo in esame, ad esempio a p. 366 in cui, forse con tono troppo romantico, scrive: «he opposed the emperor for the sake of his belve and endangered his life for her».

³⁸ Nota opportunamente DEVILLERS, *art. cit.*, p. 329, che nelle versione elaborate sotto Nerone, che quindi lo vedevano come esclusivo protagonista, «le personaggi d’Othon devait être marginal».

³⁹ DUCHÈNE, *art. cit.*, pp. 71-72.

cenda, ma continuò anche in seguito, addirittura quando Otone prese, seppur per breve tempo, il potere, dopo aver eliminato Galba nel gennaio del 69 d.C. Fu lui, ad esempio, a voler premettere il nome di “Nerone” negli atti ufficiali e nelle prime epistole ad alcuni governatori delle province⁴⁰, forse nel tentativo di guadagnare il favore della plebe che ebbe sempre caro il ricordo dell’ultimo imperatore giulio-claudio anche dopo la sua fine e cercare, in questo modo, di puntellare il suo impero, già minacciato dalle rivolte di Vitellio e di Vespasiano. Tra i pochi atti del governo di Otone a Roma ci fu anche il ripristino, tramite senato consulto, delle statue di Poppea che erano state abbattute pochi mesi prima, con ogni probabilità all’ingresso di Galba. Forse pure questa mossa rientrava nella sua strategia propagandistica, visto che, come ci informa Tacito, aveva il progetto, in linea con quanto detto prima, di celebrare la memoria di Nerone proprio per accaparrarsi il favore della plebe (*Hist.* 1, 78, 2: *ne tum quidem immemor amorum statuas Poppaeae per senatus consultum reposuit; creditus est etiam de celebranda Neronis memoria agitavisse spe volgum alliciendi*). Non lo possiamo escludere, ma ci piace, un po’ romanticamente, pensare che, appunto in nome dell’antico e mai dimenticato amore, quest’atto di Otone rappresentasse l’ultimo pegno verso la donna per la quale, stando alla nostra narrazione svetoniana, aveva osato ridurre Nerone alla condizione di *exclusus amator*.

ABSTRACT

Quest’articolo analizza un passo della *Vita di Otone* di Svetonio (3, 2), in cui Nerone viene raffigurato nei panni farseschi e degradati di un *exclusus amator*. Sono stati rintracciati evidenti riferimenti alla tradizione della commedia oltre che alla retorica del παρακλαυσίθυρον. Svetonio, come peraltro le altre fonti (a iniziare da Tacito), intende in questo modo letterariamente sofisticato accentuare intenzionalmente le caratteristiche più volgari di Nerone e di Otone.

This article analyzes a passage from the *Life of Otho* by Suetonius (3, 2), in which Nero is portrayed in the farcical and degraded role of an *exclusus amator*. Evident references to the comedy tradition, as well as to the rhetoric of παρακλαυσίθυρον, have been found in the text. Suetonius, like other sources (starting with Tacitus), in this literally sophisticated way means to intentionally accentuate the more vulgar characteristics of Nero and Otho.

KEYWORDS: Svetonius; Tacitus; Nero; Otho; Poppaea; *exclusus amator*.

Sergio Audano

Centro di Studi sulla Fortuna dell’Antico “Emanuele Narducci” – Sestri Levante
sergioaudano70@gmail.com

⁴⁰ Così ad esempio, testimonia Svetonio (*Otho* 7, 2), il quale scrive che avrebbe aggiunto il cognome Nerone *diplomatibus primisque epistulis suis ad quosdam provinciarum praesides* (si veda SHOTTER, *comm. cit.*, pp. 148-149). Plutarco, nella *Vita di Otone* (3, 2), riporta la notizia della testimonianza di Cluvio Rufo, una delle fonti per noi perdute, secondo cui il nome Nerone sarebbe stato aggiunto ad alcuni διπλώματα inviati in Iberia, ma il malcontento provocato avrebbe dissuaso Otone da questa pratica. Tacito (*Hist.* 1, 78, 2) si limita, invece, a dire che Otone *in suspensio tenuit* le acclamazioni di popolo e soldati quale Nerone Otone, così come l’esibizione pubblica delle *imagines* del suo controverso predecessore: secondo RAVENNA, *comm. cit.*, p. 1062 «il motivo dell’*imitatio Neronis* ritorna come un possibile mezzo per allettare le masse, perché sia il popolo più modesto sia i soldati ne avevano nostalgia, ciascuno con proprie aspettative».