

Labirinti 147



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRENTO
Dipartimento di Studi Letterari,
Linguistici e Filologici

Collana Labirinti n. 147
Direttore: Pietro Taravacci
Segreteria di redazione: Lia Coen
© 2012 Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici
Via Tommaso Gar 14 - 38122 TRENTO
Tel. 0461-281722 - Fax 0461 281751
<http://www.unitn.it/dslf/publicazioni>
e-mail: editoria@lett.unitn.it

ISBN 978-88-8443-450-0
Finito di stampare nel mese di ottobre 2012
presso la Tipografia TEMI (TN)

PERSONA FICTA

LA PERSONIFICAZIONE ALLEGORICA NELLA CULTURA
ANTICA FRA LETTERATURA, RETORICA E ICONOGRAFIA

a cura di
Gabriella Moretti e Alice Bonandini

Università degli Studi di Trento
Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici

COMITATO SCIENTIFICO

Pietro Taravacci (coordinatore)
Università degli Studi di Trento

Andrea Comboni
Università degli Studi di Trento

Paolo Tamassia
Università degli Studi di Trento

Il presente volume è stato sottoposto a procedimento di *peer review*.

SOMMARIO

Introduzione	VII
GIORGIO VALLORTIGARA - ORSOLA ROSA SALVA, Pre-disposizioni per il riconoscimento degli oggetti animati ed il loro ruolo nello sviluppo della personificazione	1
BERNHARD ZIMMERMANN, Le personificazioni nella commedia greca del V secolo a.C.	15
OLIMPIA IMPERIO, Personificazioni dell'arte poetica e metafore parentali: la maternità letteraria tra commedia e filosofia	29
GABRIELLA MORETTI, Allegorie della Legge. Prosopopea delle leggi e appello alle leggi personificate: un <i>topos</i> retorico (e le sue trasformazioni) dal <i>Critone</i> platonico alla tradizione declamatoria	53
GIANNA PETRONE, Personificazioni e insiemi allegorici nelle commedie di Plauto	123
ALFREDO CASAMENTO, Apparizioni, fantasmi e altre 'ombre' in morte e resurrezione dello Stato. <i>Fictio</i> , allegoria e strategie oratorie nella <i>pro Milone</i> di Cicerone	139
ALICE BONANDINI, <i>Et ecce de improviso ad nos accedit cana Veritas</i> : le personificazioni allegoriche nelle <i>Menippeae</i> varroniane	171
RITA DEGL'INNOCENTI PIERINI, Le città personificate nella Roma repubblicana: fenomenologia di un motivo letterario tra retorica e poesia	215

GIANNI GUASTELLA, La personificazione della Fama: da Virgilio ai <i>Trionfi</i> di Petrarca	249
ORIANA MIGNACCA, Modelli augustei per le personifi- cazioni infernali in Seneca tragico: spunti di rifles- sione	283
IDA GILDA MASTROROSA, La <i>Fortuna populi Romani</i> e l'ascesa egemonica di Roma fra tradizione antica e riletture moderne	301
KURT SMOLAK, La città che parla	325
PAOLA FRANCHI, <i>Comminus portenta notare</i> . Pretesa di realtà e crogiolo d'immaginari: il laboratorio allego- rico della <i>Psychomachia</i>	341
Abstracts	355
<i>Curricula</i> degli autori	365

PERSONA FICTA:

QUALCHE APPUNTO PRELIMINARE SUL RUOLO DELLE
PERSONIFICAZIONI NELLA FORMAZIONE E NELLA METAMORFOSI
DEI GENERI LETTERARI

1. La predisposizione della nostra mente alla personificazione sembra essere, come ci insegnano oggi le scienze cognitive e come ci illustra in questo volume lo stimolante contributo di Giorgio Vallortigara e di Orsola Rosa Salva, *«Predisposizioni per il riconoscimento degli oggetti animati ed il loro ruolo nello sviluppo della personificazione»*, un'inclinazione congenita ad individuare entità animate, presente in modo per dir così ridondante nel funzionamento del cervello tanto animale quanto umano. Questa forma di ridondanza fa sì che, quando ci guardiamo intorno, vediamo tendenzialmente, nel mondo che ci circonda, muoversi come per incanto e per magia un universo tutto virtualmente animato e umanizzato. Ci accade insomma, senza bisogno di incantesimi di sorta (ma la magia è nella letteratura antica – accanto e in sostituzione di più antichi miti metamorfici – una vera e propria macchina produttrice di entità personificate, ovvero di esseri umani reificati), un po' quello che accadeva a Lucio, il protagonista delle *Metamorfosi* apuleiane, nello straordinario paragrafo iniziale del secondo libro dell'opera, quando parla delle sue percezioni – influenzate dalla passione per le novelle di magia che ha udito raccontare nel corso del viaggio che l'ha condotto in quei luoghi – nel visitare Ipata, la capitale della Tessaglia, proverbiale terra di maghe:

Nec fuit in illa civitate quod aspiciens id esse crederem quod esset, sed omnia prorsus ferali murmure in aliam effigiem translata, ut et lapides quos offenderem de homine duratos et aves quas audirem indidem plumatas et

*arbores quae pomerium ambirent similiter foliatis et fontanos latices de corporibus humanis fluxos crederem [...]*¹

E non c'era niente che io vedessi in quella città, che mi sembrasse essere ciò che in effetti era: mi pareva invece che proprio tutte le cose fossero state mutate in un'altra forma da un qualche feroce incantesimo, e perciò, ad esempio, che i sassi in cui inciampavo fossero degli uomini trasformati in pietre, e che gli uccelli che sentivo cinguettare fossero uomini che allo stesso modo si fossero ricoperti di penne, e gli alberi che circondavano il pomerio fossero uomini che ugualmente avessero messo le foglie, e che le acque delle fontane scaturissero in realtà da corpi di uomini [...].

Questa tendenza a una metamorfosi umanizzante del reale, che è naturale e congenita alla mente umana, è stata per noi accresciuta e potenziata da una ormai millenaria tradizione di esposizione culturale alle personificazioni nella letteratura e nell'iconografia. Essa viene poi oggi, nella nostra cultura contemporanea, sollecitata continuamente e in modo pervasivo da forme moderne di comunicazione di massa come i fumetti e i *cartoon*, in cui regnano animali totalmente umanizzati: e dove anche gli oggetti in apparenza più improbabili sanno comunque prendere vita in modo inatteso. Nella nostra cultura contemporanea, tuttavia, l'ambito dove l'*enargeia* della personificazione viene sfruttata maggiormente, e con tecniche davvero scientifiche, è quello della pubblicità, dove dell'umanizzazione ad esempio di oggetti inanimati (e una folla di oggetti e di astratti virtualmente e vivacemente animati popola ormai ogni settore dell'*advertising*) ci si serve deliberatamente, sfruttando ricerche mirate in campo cognitivo, per creare un più diretto – e possibilmente irresistibile – rapporto emotivo fra cliente e prodotto.

2. Questa folla di esseri potenzialmente animati non è tuttavia una creazione moderna. Nella letteratura, nell'iconografia e nella cultura in genere dell'antichità sfilano infinite schiere di concetti personificati, di animali umanizzati, di oggetti animati.

Ma soprattutto è stata per prima la retorica antica a tentare di inquadrare teoricamente il fenomeno complesso e multiforme della personificazione e della personificazione allegorica. Il tema mette infatti in gioco una serie di problemi e provocazioni teoriche in parte già rintracciabili nella dottrina retorica antica intorno alla

¹ Apul. *met.* 2, 1.

prosopopea: ad esempio il rapporto fra creazione di un personaggio e creazione di una personificazione; la complessa relazione concreto/astratto; la necessità di individuare le diverse tecniche atte a creare personificazioni, ora solo dando voce a un ente che non avrebbe in natura il dono della parola, ora invece foggando anche una sorta di *persona* simbolica e di corpo allegorico per ciò che viene personificato. Anche il genere stesso della personificazione pone interessanti problemi teorici: esso coincide certo, nel caso della personificazione di concetti astratti, con il genere che nella lingua possiede il vocabolo corrispondente. Tuttavia la prevalenza di astratti di genere femminile, e l'ancor più larga prevalenza di personificazioni femminili, di gran lunga predominanti nella storia della cultura antica anche iconografica, richiede l'elaborazione di risposte più complesse.

Dal punto di vista delle pratiche letterarie², inoltre, personificazioni allegoriche sono presenti nelle letterature classiche fin da una fase estremamente arcaica, dove rappresentano almeno in parte (si pensi in particolare all'Esiodo della *Teogonia*) il portato di tradizioni letterarie orientali. In seguito le personificazioni allegoriche popolano largamente la letteratura greco-latina e il sistema dei generi letterari, finendo in alcuni casi per determinarne e orientarne l'evoluzione.

In particolare l'*archaia* in Grecia e la commedia plautina a Roma rappresentano – come ci mostreranno magistralmente in questo volume gli interventi di Bernhard Zimmermann («*Le personificazioni nella commedia greca del V secolo a.C.*»), di Olimpia Imperio («*Personificazioni dell'arte poetica e metafore parentali: la maternità letteraria tra commedia e filosofia*») e di Gianna Petrone («*Insieme allegorici nelle commedie di Plauto*») – un repertorio quasi inesauribile di personificazioni fantastiche, che coinvolgono i campi più disparati muovendosi talora come veri e propri personaggi sulla scena.

Le potenzialità emotive della personificazione sono sfruttate abilmente anche da un genere come quello dell'oratoria e della declamazione, come ha mostrato in pagine dense di riferimenti e

² Fra la vastissima bibliografia in proposito, ricordo qui almeno il breve ma stimolante volume di J.J. Paxson, *The Poetics of Personification*, Cambridge 1994 (2009²).

suggerimenti Laurent Pernot soprattutto per l'oratoria greca³, e come mostreranno in questo volume la parte conclusiva del mio saggio sulle «*Allegorie della Legge. Prosopopea delle leggi e appello alle leggi personificate: un topos retorico (e le sue trasformazioni) dal Critone platonico alla tradizione declamatoria*», e il bel contributo di Alfredo Casamento sulla *Pro Milone* («*Apparizioni, fantasmi e altre 'ombre' in morte e resurrezione dello Stato. Fictio, allegoria e strategie oratorie nella Pro Milone di Cicerone*»). All'oratoria faranno riferimento anche, almeno per una parte della loro ricchissima esemplificazione, due contributi che si trovano felicemente a dialogare in modo assai stimolante fra loro: il denso quanto limpido saggio di Rita Degl'Innocenti Pierini su «*Le città personificate nella Roma repubblicana*», e di quello di Kurt Smolak su «*La città che parla*», ovvero sulla personificazione di Roma nel dibattito del 384 d.C. intorno all'altare della Vittoria, e in genere sulla personificazione allegorica delle città (anche dal punto di vista della loro rappresentazione iconografica) nella letteratura latina tardoantica. Questa pregnante valenza politica assunta dalle personificazioni viene poi analiticamente passata in rassegna da Ida Mastroianni nel caso assolutamente emblematico de «*La Fortuna populi Romani e l'ascesa egemonica di Roma fra tradizione antica e riletture moderne*».

3. Se la ricchezza della tradizione teatrale tende a dare statuto di personaggio e possibilità di azione sulla scena a un'autentica valanga di personificazioni, se l'oratoria ne sfrutta le potenzialità emotive e la storiografia ne analizza la valenza politica, vi sono però generi letterari che hanno precisamente e quasi esclusivamente nella personificazione la loro origine e il loro statuto di genere: una personificazione che svolge dunque un ruolo – forse non ancora a sufficienza esplorato – nella genesi di alcuni generi e sottogeneri letterari, e di cui citerò qui qualche caso a scopo puramente esemplificativo.

Penso ad esempio alla favolistica esopica, erede occidentale di tutta una tradizione mediorientale ed egiziana di personificazione di animali e talora anche di piante ed oggetti. Il cosiddetto *Ro-*

³ L. Pernot, *La Rhétorique de l'Éloge dans le monde gréco-romain I Histoire et Technique*, Paris 1993, pp. 399-403.

manzo di Esopo, come ha già intravvisto François Lissarrague⁴, sembra consacrare in modo deliberatamente metaletterario questa componente essenziale del genere favolistico, tratteggiando un ritratto dell'*auctor* che si situa a ben guardare in una situazione strategicamente assai simile, all'inizio del suo *bios* romanzesco, alla condizione animale: per la sua straordinaria bruttezza e deformità, per la sua condizione servile e soprattutto per il suo iniziale, completo mutismo. Sarà l'intervento di Iside all'inizio del racconto a conferirgli uno *status* umano dandogli il dono della parola: così come alla fine delle *Metamorfosi* apuleiane – se si trascura l'appendice aggiuntiva dell'undicesimo libro – Iside restituisce a Lucio forma umana dopo la sua parentesi animale. Il tema della lingua e della parola umana ha di conseguenza una essenziale centralità nel romanzo di Esopo: e non a caso le favole esopiche che vi sono antologizzate iniziano per solito con l'*incipit* rivelatore: «Quando gli animali sapevano parlare...». Gli animali delle favole sono personificati soprattutto, appunto, perché in grado di parlare: di questa facoltà di parola, collocata dalle favole in un lontano tempo perduto, è dunque proprio l'autore Esopo, animale umanizzato o uomo animalesco, a divenire l'interprete deputato attraverso il genere letterario che prende il suo nome.

Fra i generi o sottogeneri letterari che sono legati a doppio filo alla personificazione vi è però ad esempio anche l'epigramma, almeno nelle sue varianti dell'epigramma funerario (dove tanto spesso il monumento funebre – provvisorio ma assai concretamente monumentale *alter ego* del defunto – prende direttamente la parola, attraverso la voce virtuale dell'epigrafe, per interpellare il passante) e soprattutto dell'epigramma anatematico, dove, in un'autentica e variopinta folla, innumerevoli oggetti parlanti acquistano diritto di parola – dapprima come sempre attraverso l'epigrafe – e poi attraverso la finzione epigrafica su libro, per descriversi e parlare di se stessi.

4. Se la personificazione svolge un ruolo importante nella genesi dei generi letterari, si può dire forse che assuma una funzione ancora più nevralgica nella loro trasformazione, nel loro mutamento, nella loro metamorfosi.

⁴ F. Lissarrague, *Aesop between Man and Beast: Ancient Portraits and Illustrations*, in B. Cohen (ed.), *Not the -Classical Ideal. Athens and the Construction of the Other in Greek Art*, Leiden 2000, pp. 132-149.

Un caso interessante è quello del dialogo filosofico, dove la personificazione ha un ruolo importante fino almeno da Prodico di Ceo e dal suo *Apologo di Eracle al Bivio*, che a sua volta influenzerà la prosopopea delle Leggi nel *Critone* platonico. Ma il fenomeno diverrà pervasivo solo molto più tardi, ad esempio in un testo come la *Tabula di Cebete* (che pure conserva ancora le vestigia formali incipitarie di un dialogo di tipo platonico), dove la personificazione letteraria dispiega però – nella finzione dell'esegesi di una *tabula* dipinta – tutte le sue implicite proprietà iconografiche: in un ruolo che appare per il momento soprattutto impressivo e mnemotecnico, ma che svilupperà intonazioni religiose nelle allegorie e nell'allegoresi della successiva letteratura neoplatonica.

In questo senso va anche l'evoluzione subita nel tempo dalla satira menippea, che unendo al dialogo filosofico – dove la presenza di prosopopee era, come abbiamo detto, autorevolmente legittimata dal caso del *Critone* platonico – le libere personificazioni e gli scenari fantastici dell'*archaia*, avrà le personificazioni (ma ora soprattutto, anche se non esclusivamente, quelle di concetti astratti) come uno dei propri ingredienti principali: anche se si tratta in questo caso, a fronte delle note coppie antitetiche di prosimetro e seriocomico che fanno parte dell'autocoscienza del genere, di un ingrediente non esplicitato metaletterariamente nella menippea antica, e assai meno riconosciuto dagli studi moderni sul genere. L'uso di personificazioni e di allegorie è ben presente, e rilevante a vari livelli, anche nella nodale ripresa varroniana, a Roma, del genere menippeo: come dimostra molto persuasivamente il bel contributo in questa sede di Alice Bonandini, «*Et ecce de inproviso ad nos accedit cana Veritas. Le personificazioni allegoriche nelle Menippeae varroniane*». Tuttavia l'*alterum saturae genus* vedrà nel corso della sua evoluzione di genere non solo sovvertirsi il dosaggio reciproco di serio e di faceto, ma approderà, a partire almeno da Marziano Capella, a una menippea popolata e agita esclusivamente (oltre che da dèi allegorizzati e dunque quasi anch'essi, ormai, delle personificazioni), da una miriade di figure allegoriche⁵

⁵ Cfr. in proposito G. Moretti, *Coscienza di genere ed evoluzione del genere: note preliminari sulla satira menippea e le sue trasformazioni fra letteratura antica e tardoantica* in P. Gatti, L. De Finis (ed.), *Dalla tarda latinità agli albori dell'Umanesimo: alla radice della storia europea*, Trento 1998 (Labirinti 33), pp. 123-154.

che occupano per intero – e con una precisa consapevolezza teorica dell'autore in proposito⁶ – gli scenari tradizionali del genere.

Si può ricordare infine, come paradigmatico della vocazione della personificazione allegorica ad agire come elemento di trasformazione e di progressiva occupazione dei generi letterari, il caso dell'evoluzione dell'epos latino. Da narrazione epica popolata di personaggi a tutto tondo (che solo occasionalmente ammette l'ingresso in scena di personificazioni, ma sempre con un ruolo estremamente limitato), il genere epico in latino viene via via trasformandosi dall'interno, sia sul modello generativo delle scene allegoriche dell'*Eneide* (come la serie delle personificazioni infernali del sesto libro che – come mostra Oriana Mignacca nel suo contributo su «*Modelli augustei per le personificazioni infernali in Seneca tragico: spunti di riflessione*» – influiranno potentemente sulla letteratura successiva), sia soprattutto per l'influenza dei commenti a Virgilio, che interpretando allegoricamente l'*ethos* dei diversi personaggi creano nuove modalità di aderire al paradigma virgiliano. Si arriva così dapprima ad un epos i cui personaggi si identificano in gran parte con una virtù od un vizio (come accade spesso nell'epica di età flavia), e infine, con la *Psychomachia* di Prudenzio, ad un epos agito esclusivamente da personaggi allegorici. Sui meccanismi della ripresa del topos del duello epico in uno scontro di *abstracta* si veda qui l'efficace messa a punto a grandi linee di Paola Franchi, «*Comminus portenta notare. Pretesa di realtà e crogiolo d'immaginari: il laboratorio allegorico della Psychomachia*».

Personificazioni allegoriche giocano infine un ruolo importante anche nell'iconografia, per cui il rapporto fra testi letterari e testimonianze figurative costituisce un elemento particolarmente stimolante nell'analisi del ruolo giocato dalla personificazione allegorica nella storia della cultura antica. Si potrebbe aggiungere inoltre che il rapporto fra personificazione e iconografia è ancora più profondo, insito cioè nelle istanze di visualizzazione connaturate con la creazione di un corpo e di un *prosopon* virtuale per concetti che ne sono sprovvisti: l'iconografia risulta dunque per lo più secondaria a un'iconizzazione concettuale e virtuale, che a sua

⁶ Cfr. G. Moretti, *Il manuale e l'allegoria: la personificazione allegorica delle arti liberali come tradizione del genere manualistico* in M.S. Celentano (ed.), *Ars/Techne: il manuale tecnico nelle civiltà greca e romana*, Alessandria 2003, pp. 159-186.

volta sfrutta le convenzioni e il sistema di attese create dalla precedente tradizione iconografica. Un esempio particolarmente affascinante di questa complessa relazione reciproca fra testo ed immagini ci è offerta qui dal bel contributo di Gianni Guastella, *La personificazione della Fama: da Virgilio ai Trionfi di Petrarca*, che ci conduce lungo uno straordinario percorso della storia della cultura letteraria e figurativa europea.

5. Ad alcuni fra i numerosissimi interrogativi teorici ed esegetici che il tema della personificazione pone nella letteratura e nella cultura antica ha cercato di dare delle risposte il Seminario Internazionale della Scuola di Dottorato in Studi letterari, linguistici e filologici dell'Università degli Studi di Trento – di cui pubblichiamo qui gli Atti – che è stato organizzato in tre sessioni rispettivamente nel dicembre 2011 e nel marzo e giugno 2012. Alla relazione iniziale di due colleghi di Scienze Cognitive, che riallacciandosi alla dottrina aristotelica hanno posto provocazioni teoriche di grande interesse, hanno fatto quindi seguito le stimolanti analisi degli antichisti italiani e stranieri sopra ricordati: che hanno messo a fuoco, con un ampio e diversificato ventaglio di approcci, le questioni suscitate dalla presenza di personificazioni nella cultura antica tanto letteraria quanto iconografica. Alla prima sessione del dicembre 2011 è stato presente anche l'amico e collega François Lissarrague che, anche se per gravi problemi familiari non ha potuto consegnare la versione scritta del suo contributo, ha tuttavia arricchito i lavori del Seminario con uno stimolante intervento sul tema *Noms de Satyres: noms parlants*, in cui – mettendo a frutto l'interazione fra testo e immagini nella formazione delle personificazioni – ha mostrato come la libertà onomastica nella denominazione dei Satiri lasciata dalla tradizione mitica (che forniva solo i nomi di Sileno e Marsia) desse ai pittori di vasi attici campo libero nel denominarli. Tali denominazioni di fantasia fanno talvolta riferimento all'una o all'altra specifica caratteristica dei Satiri (alludendo dunque alla caccia, alla gioia simposiale, all'oscenità), finendo quindi per fare di quei personaggi mitici, in forza di questa semplice operazione onomastica, delle personificazioni. Questo aspetto è reso ancor più pregnante allorché la figura del Satiro è rappresentata accanto a una personificazione più tradizionale, come ad esempio quella femminile di *Tragodia*.

Voglio ringraziare qui infine sia il collega Francesco Citti, i cui suggerimenti preziosi e articolati sull'impiego dei font greci Uni-

code hanno reso più facile il lavoro di composizione del testo, sia la nostra Segretaria di redazione, Dott.ssa Lia Coen, alla cui paziente e operosa efficienza e amicizia siamo debitori per l'uscita del volume, che si inserisce nel quadro di un progetto PRIN su «Trasformazione dei modelli classici nella tarda antichità: letteratura allegorica e tradizione prosimetrica».

GABRIELLA MORETTI

ORSOLA ROSA SALVA - GIORGIO VALLORTIGARA *

PREDISPOSIZIONI PER IL RICONOSCIMENTO DEGLI OGGETTI
ANIMATI ED IL LORO RUOLO NELLO SVILUPPO
DELLA PERSONIFICAZIONE

Il nostro gruppo di ricerca si occupa, nell'ambito delle neuroscienze cognitive, di studiare il comportamento e il sistema nervoso di specie non umane, tra le quali il pulcino di pollo domestico (*Gallus gallus*), nostro modello animale d'elezione.¹ In questo contributo intendiamo esporre, in base alle ricerche condotte sul pulcino e sull'infante dell'essere umano, e a numerosi studi condotti in altri laboratori, una teorizzazione relativa all'evoluzione di alcune propensioni che caratterizzano il comportamento ed il pensiero umani. Negli ultimi decenni, evidenze raccolte in specie diverse si sono accumulate fino a suggerire un quadro che giustifica l'evoluzione di alcune disposizioni riscontrate nella nostra specie, quali ad esempio la propensione alla personificazione degli oggetti inanimati. Associata a questa vi è la tendenza, universalmente riscontrata nelle culture umane più disparate, a sviluppare credenze nel sovrannaturale.² Riteniamo plausibile che tali propensioni si siano originate come effetti secondari di meccanismi evolutisi nel corso della filogenesi per il loro valore adattivo, ovvero perché conferivano un vantaggio in termini di sopravvivenza e successo riproduttivo agli individui che ne erano portatori. L'azione di tali meccanismi può essere riscontrata nella nostra specie fin dalla più tenera età, così come in altre specie animali. Quali sono dunque i

* CIMeC - Centro interdipartimentale Mente/Cervello, Università degli Studi di Trento, corso Bettini 31, I-38068 Rovereto (TN).

¹ Per una trattazione sui vantaggi relativi all'impiego di tale modello si veda Vallortigara 1994, 39-42.

² Girotto, Pievani, Vallortigara 2008.

veri responsabili della nostra impellente tendenza a personificare le entità del mondo che ci circonda?

Il sistema nervoso di diversi vertebrati sembra essere dotato di un insieme di meccanismi atti alla rilevazione degli oggetti animati presenti nell'ambiente circostante (conspecifici ed altri animali), che verrebbero molto precocemente distinti dagli oggetti fisici inanimati. Alcuni di questi sistemi per il riconoscimento delle creature animate (*animacy detectors*) sono stati scoperti quasi per caso, da scienziati che erano interessati allo studio delle basi neurali dell'*imprinting* filiale. L'*imprinting* è un fenomeno di rapido attaccamento sociale che si sviluppa nei piccoli delle specie precoci, la cui prole è già in grado di compiere funzioni quali la deambulazione e la nutrizione autonoma fin dai primi momenti successivi alla nascita (il pulcino domestico ne è un tipico esempio).³ In assenza di una chioccia, l'*imprinting* può essere ottenuto verso qualsiasi oggetto di appropriate dimensioni, inclusi gli stivali di Konrad Lorenz, come noto ai lettori de *L'anello di re Salomone*.⁴ Tuttavia, confrontando la prestazione di gruppi di pulcini esposti a diversi stimoli visivi, i ricercatori guidati dal neurobiologo Gabriel Horn constatarono che, anche in assenza di una chioccia viva e vegeta, non tutti gli oggetti sono altrettanto efficaci nell'indurre l'*imprinting*.⁵ I pulcini, allevati al buio e privi di qualsiasi esperienza visiva fino al momento del test, sembrano, infatti, possedere predisposizioni che influenzano l'entità dell'attaccamento sociale in funzione dello stimolo al quale sono esposti i giovani animali. Le chioce impagliate risultano, ad esempio, un oggetto di *imprinting* ottimale, più efficace rispetto ad oggetti artificiali. Inoltre, anche prima che l'*imprinting* si sia verificato, i pulcini mostrano una predisposizione ad avvicinarsi ad una chioccia impagliata rispetto ad altri stimoli artificiali. Tramite una serie di esperimenti in cui diverse porzioni di galline impagliate venivano assemblate in maniera innaturale, è stato possibile dimostrare che la preferenza dei pulcini era determinata unicamente dalla regione della testa, ovvero si estendeva a qualsiasi stimolo in cui essa fosse chiaramente riconoscibile.⁶ Un'analoga tendenza a prestare precocemente un'attenzione particolare ai volti è stata osservata anche

³ Bateson 2000, 85-102.

⁴ Lorenz 1967.

⁵ Horn 2004, 108-120.

⁶ Johnson, Horn 1988, 675-683.

nell'uomo. I neonati umani, già pochi minuti dopo la nascita, osservano più a lungo stimoli, anche schematici, rassomiglianti ad un volto rispetto ad altri simili, nei quali però gli elementi interni siano disposti in maniera innaturale.⁷ Recenti studi⁸ sembrano indicare che il meccanismo in base al quale i neonati riconoscono i volti potrebbe essere estremamente semplice, forse addirittura basato su di una generica preferenza per oggetti visivi di tipo *top-heavy*, ovvero che presentino un maggior numero di elementi nella metà superiore della configurazione e quindi del campo visivo.⁹ Una delle proprietà che definiscono i volti è, infatti, la presenza di un maggior numero di elementi ad alto contrasto nella metà superiore dell'ovale (occhi e sopracciglia), rispetto alla metà inferiore. L'interpretazione dei risultati ottenuti nei neonati è tuttavia sempre complicata dall'impossibilità di ottenere un completo controllo dell'esperienza visiva pregressa, per ragioni pratiche ed etiche.

Queste limitazioni possono invece essere superate impiegando il pulcino come modello animale. Così facendo, siamo stati in grado di dimostrare che animali completamente privi di esperienza di volti preferivano avvicinare volti schematici, proprio come i neonati umani. Tuttavia, nel caso dei pulcini, tale preferenza permaneva anche quando la presenza di un volto fosse posta in contrapposizione con il numero di elementi nella parte superiore e inferiore dell'ovale.¹⁰ Sia nel pulcino¹¹ che nel neonato umano,¹² la preferenza per le facce schematiche può essere soppressa impiegando stimoli in negativo (con contrasto invertito), indicando come queste creature potrebbero essere predisposte a riconoscere i volti come essi appaiono in condizioni di illuminazione naturale, ovvero proveniente dall'alto.

La relativa similitudine delle preferenze espresse da pulcini domestici e neonati umani¹³ può essere interpretata alla luce del fatto che la struttura fondamentale del volto di entrambe queste specie (così come probabilmente quella di altri vertebrati) risulta simile, essendo costituita da una configurazione triangolare rovesciata,

⁷ Johnson, Morton 1991.

⁸ Turati *et al.* 2002, 875-882.

⁹ Tale preferenza potrebbe essere legata ad aspetti fisiologici elementari della stimolazione.

¹⁰ Rosa Salva, Regolin, Vallortigara 2010, 565-577.

¹¹ Rosa Salva, Regolin, Vallortigara 2011, 133-143.

¹² Farroni *et al.* 2005, 17245-17250.

¹³ Si veda anche Rosa Salva *et al.* 2011, e18802.

composta dai due occhi e dalla bocca o becco. Il valore funzionale delle predisposizioni dimostrate da entrambe le specie risulta quindi chiaro: prestando un'attenzione preferenziale alle configurazioni caratterizzate da questa struttura, i giovani organismi avranno buone probabilità di identificare la madre o altri conspecifici (ad esempio i compagni di covata, nel caso del pulcino).

La predisposizione a prestare attenzione ai volti non è l'unico sistema sviluppato dalla selezione naturale per consentire l'identificazione precoce degli altri esseri animati. Ad esempio, è da tempo noto come i pulcini siano sensibili al movimento, rendendo molto più facile ottenere *imprinting* verso un oggetto in movimento piuttosto che statico. Solo recentemente, grazie all'impiego di stimoli progettati per separare gli aspetti strettamente dinamici da quelli relativi invece alla forma e alla *silhouette* dell'oggetto in movimento,¹⁴ si è scoperto che non tutti i tipi di movimento risultano equivalenti. L'ipotesi inizialmente avanzata dai ricercatori era che i pulcini potessero essere predisposti a riconoscere il movimento tipico di una chioccia. Per verificare tale teoria, pulcini appena schiusi entro un'incubatrice buia venivano posti di fronte a stimoli formati da punti luminosi collocati in corrispondenza delle articolazioni di una chioccia in movimento. Osservando simili stimoli gli esseri umani sono in grado di riconoscere prontamente il tipo di organismo in movimento (se un essere umano od un altro animale), l'attività in cui è impegnato (corsa, salto, camminata ecc.) e perfino lo stato emotivo del soggetto in movimento. La strategia impiegata in questo caso dai ricercatori era di confrontare le preferenze dei pulcini per uno stimolo rappresentante la camminata di una chioccia rispetto ad alcuni stimoli di controllo, formati ad esempio da un singolo fotogramma della gallina che ruotava sul proprio asse verticale (in questo caso i punti luminosi si muovevano rigidamente) oppure da un movimento casuale dei punti. Un ulteriore stimolo di controllo era costituito da una gallina *scrambled*, ottenuta dislocando in posizione casuale i singoli punti luminosi che costituivano il filmato relativo alla camminata della gallina (mantenendo invariate traiettoria e velocità di movimento di ciascun punto). Così facendo è impossibile all'occhio umano riconoscere una gallina nello stimolo, mentre viene mantenuta l'impressione di star osservando il movimento di una creatura biologica, la cui esatta natura non si riesce ad identificare. In linea

¹⁴ Johansson 1973, 201-211.

con le aspettative dei ricercatori, i pulcini preferivano avvicinarsi allo stimolo rappresentante la camminata della gallina rispetto a quelli rappresentanti movimenti rigidi o casuali. Sorprendentemente, però, la gallina *scrambled* risultava altrettanto attraente che la gallina canonica. L'elemento caratterizzante entrambi questi stimoli è la presenza di movimento semirigido, tipo di movimento comune a tutti i vertebrati. Questo fa pensare che le predisposizioni osservate nei pulcini servano loro a identificare che cosa con maggiore probabilità sia una creatura biologica, come la chioccia, ma che i meccanismi deputati al riconoscimento siano approssimativi e perciò rispondano al movimento della chioccia, ma anche di creature diverse. A conferma di questa ipotesi, il movimento di un gatto risulta per i pulcini altrettanto attraente rispetto a quello della chioccia.¹⁵ Viene spontaneo chiedersi come mai i pulcini non possiedano informazioni che gli permettano di riconoscere il movimento tipico della propria specie rispetto ad altre. Tuttavia, da un lato, fornire in maniera indipendente dall'esperienza una descrizione della cinematica propria della chioccia sarebbe estremamente costoso in termini di computazioni neurali, dall'altro tale specificazione sarebbe superflua. In ambiente naturale, è improbabile che pulcini appena nati si trovino a dover distinguere i propri conspecifici da altri animali, mentre invece è per loro fondamentale dirigersi verso le cose animate che, con altissima probabilità, saranno chioce o altri pulcini. Grazie al processo di *imprinting*, i pulcini saranno poi rapidamente in grado di apprendere le caratteristiche peculiari della propria specie, quali il tipo di movimento che caratterizza le chioce.

Una predisposizione molto simile è stata riscontrata anche nei neonati umani, i quali, nonostante con ogni probabilità non abbiano alcuna esperienza in materia, hanno mostrato di preferire lo stimolo rappresentante la camminata della gallina rispetto agli stimoli rappresentanti movimenti rigidi o casuali.¹⁶ Inoltre, capovolgendo gli stimoli, sia i neonati umani che i pulcini non riconoscevano più le galline 'a testa in giù',¹⁷ suggerendo la presenza di un pregiudizio indipendente dall'esperienza circa il modo in cui gli oggetti si possono muovere secondo i vincoli posti dalla forza di gravità.

¹⁵ Vallortigara, Regolin, Marconato 2005, 1312-1316.

¹⁶ Simion, Regolin, Bulf 2008, 809-813.

¹⁷ Vallortigara, Regolin 2006, 279-280.

In base a questi risultati sembra ragionevole concludere che i giovani vertebrati vengano al mondo con un rilevatore di vita o *life detector*,¹⁸ ed è altresì plausibile che in esso sussistano meccanismi ancor più primitivi di quelli finora descritti per il riconoscimento delle creature animate. Un potenziale criterio per operare questa distinzione era già stato proposto nella *Fisica* da Aristotele, secondo il quale l'elemento discriminante sarebbe la proprietà di semovenza degli oggetti animati, mentre quelli inanimati si muovono solo quando sono colpiti da un altro oggetto. Gli oggetti semoventi sembrano, in effetti, essere particolarmente attraenti già per i bambini di pochi mesi di vita,¹⁹ che potrebbero però aver appreso questa distinzione grazie all'esperienza di interazione con diversi tipi di oggetti. Tuttavia, in un recente studio condotto nel nostro laboratorio siamo stati in grado di dimostrare un'analogia preferenza anche in pulcini privi di esperienza visiva. Gli animali venivano improntati su di una sequenza video rappresentante una pallina colorata che si muoveva fino a giungere a contatto con una seconda pallina di colore diverso. A questo punto, la prima pallina si fermava e l'altra iniziava a muoversi. Questo stimolo produce tipicamente l'impressione che la prima pallina causi il movimento della seconda pallina urtandola.²⁰ Poiché solamente la prima pallina si muove di moto proprio, soltanto questa risulta un agente, mentre la seconda un oggetto inanimato. Quando, una volta terminato il processo di *imprinting*, i pulcini erano lasciati liberi di scegliere quali delle due palline avvicinare, essi esprimevano una chiara preferenza per l'agente, ovvero per la pallina semovente.²¹ Se nella sequenza di *imprinting* si introduce un intervallo temporale tra il contatto delle due palline e la partenza della seconda, l'impressione che la seconda pallina si muova perché urtata dalla prima sparisce ed anche il secondo oggetto pare muoversi di moto proprio. In questa condizione, i pulcini non manifestano più alcuna preferenza tra le due palline, essendo presumibilmente entrambe oggetti animati. I nostri giovani animali (e probabilmente non solo loro) sembrano quindi venire al mondo già in possesso di alcuni semplici criteri per distinguere gli esseri animati dagli oggetti inanimati.

¹⁸ Johnson 2006, R376-377.

¹⁹ Luo, Baillargeon 2005, 601-608.

²⁰ Michotte 1963.

²¹ Mascalcioni, Regolin, Vallortigara 2010, 4483-4485.

In aggiunta ed indipendentemente dai meccanismi deputati al riconoscimento degli oggetti animati, gli esseri umani sembrano essere dotati molto precocemente di un insieme di conoscenze specifiche sulle caratteristiche e proprietà degli oggetti inanimati. Questo insieme di conoscenze viene definito fisica intuitiva, e sembra essere disponibile già a bambini di pochi mesi di vita. Ad esempio, bambini di 2-3 mesi si aspettano che una parte di un oggetto nascosto dietro uno schermo sporga al di sopra di esso se l'oggetto è più alto dello schermo, ma non nel caso in cui sia più basso. Mostrando loro dei filmati manipolati artificialmente in modo da violare questi assunti, i bambini sono stupiti e osservano più a lungo il filmato impossibile, che non si conforma alle loro aspettative.²² Analogamente, bambini di 6 mesi,²³ ma anche esemplari di altre specie, sia mammiferi come gli scimpanzè,²⁴ sia volatili come i corvi,²⁵ sembrano avere una nozione intuitiva dei concetti di sostegno e di gravità. Ovviamente, è possibile ipotizzare che queste conoscenze siano state acquisite attraverso l'esperienza di interazione con gli oggetti fisici.²⁶ Tuttavia, adottando questa prospettiva risulta difficile spiegare come gli organismi possano selezionare, entro il novero delle molteplici esperienze possibili, quelle che permettono di estrarre correttamente le proprietà fondamentali degli oggetti fisici. Ad esempio, per acquisire la nozione che gli oggetti solidi non possono compenetrarsi né occupare l'uno lo spazio dell'altro, è necessario non tener conto di tutte le esperienze relative ai liquidi, luci, ombre, e riflessi. È stato perciò proposto che i giovani vertebrati siano in possesso fin dalla nascita di un insieme di nozioni sulle proprietà del mondo fisico, tra le quali l'idea che gli oggetti fisici esistano come entità coese che permangono nello spazio e nel tempo, e che mantengono la loro unità e i loro confini esterni.²⁷ Per verificare questa teoria abbiamo condotto una serie di esperimenti in cui gruppi di animali allevati in condizioni controllate venivano improntati su cilindri colorati di altezze e larghezze diverse.²⁸ Durante il test, i giovani animali osservavano, da dietro

²² Baillargeon, Spelke, Wasserman 1985, 191-208; Baillargeon 1995, 181-204.

²³ Baillargeon, Needham, DeVos 1992, 69-78.

²⁴ Cacchione, Krist 2004, 140-148.

²⁵ Bird, Emery 2010, 147-151.

²⁶ Mandler 1988, 113-136.

²⁷ Carey 2009; Spelke, Kinzler 2007, 89-96; Spelke 2004, 431-445.

²⁸ Chiandetti, Vallortigara 2011, 2621-2627.

un vetro, il loro oggetto di imprinting dirigersi verso due schermi posti uno di fianco all'altro. Prima di poter vedere dietro a quale schermo il cilindro di *imprinting* si sarebbe nascosto, una tenda veniva calata ad occludere la vista dei pulcini. Quando la tenda veniva sollevata nuovamente, l'oggetto di *imprinting* era scomparso. Subito dopo, i pulcini erano liberi di andare a cercare il cilindro dietro i due schermi, uno solo dei quali aveva dimensioni o inclinazione tali da permettere al cilindro di nascondersi dietro di esso (l'altro schermo era troppo basso, troppo stretto o troppo inclinato e quindi fisicamente incompatibile con la presenza dell'oggetto di *imprinting*). In questa situazione, anche pulcini a cui era stato impedito di venire in diretto contatto fisico con l'oggetto di *imprinting* o di osservare, prima dell'inizio del test, eventi occlusivi che lo coinvolgessero, sceglievano lo schermo le cui dimensioni rendevano possibile la presenza del cilindro. Questi soggetti quindi si comportavano come se avessero già una nozione intuitiva dei concetti di solidità e occlusione.

Per tornare all'argomento principale di questo contributo, riteniamo che la spontanea tendenza a distinguere tra oggetti animati ed inanimati sia alla base della nostra tendenza a personificare le entità del mondo che ci circonda ed a sviluppare sistemi di credenze nel sovrannaturale, poiché ci rende dei 'dualisti intuitivi', propensi a distinguere, in maniera appunto intuitiva, tra corpi e anime. Proprio per il nostro 'dualismo intuitivo' ci riesce immediato cogliere il senso di quei racconti di cui sono costellate le culture umane, popolati di spiriti senza corpo (spettri, fantasmi, anime dei defunti), corpi senza spirito (*zombie*) o, infine, spiriti collocati in un corpo che non gli appartiene. Questi stessi concetti dovrebbero risultare controintuitivi, se noi non fossimo portati a concepirci come gli abitanti dei nostri corpi anziché pensare di essere 'i nostri corpi'. Al contrario, non abbiamo alcuna difficoltà ad immaginare che una persona possa assumere una forma corporea completamente diversa, mantenendo però la propria essenza immutata. Di simili trasformazioni è ricca anche la mitologia classica, che riporta molteplici esempi di divinità o comuni mortali che si tramutano o vengono tramutati in un'altra forma corporea, pur mantenendo la propria identità ed essenza (una certa casistica si può ritrovare nelle *Metamorfosi* di Ovidio).

Ovviamente, un'ipotesi è che questi aspetti del sentire e del pensiero umano siano trasmessi culturalmente, tramite i processi di inculturazione cui sottoponiamo i bambini. Tuttavia, ricerche em-

piriche che hanno indagato le intuizioni di bambini molto piccoli a proposito della morte e delle sue conseguenze sembrano indicare il contrario.²⁹ La procedura sviluppata per studiare questa tematica prevede di mostrare a bambini di età prescolare uno spettacolo di pupazzetti il cui protagonista, Baby Mouse, viene divorato da Alligator. Se a questo punto si pongono ai soggetti domande sullo stato fisico-biologico di Baby Mouse una volta divorato, essi dimostrano una comprensione abbastanza precisa di cosa significhi essere morti, sostenendo ad esempio che gli occhi di Baby Mouse non funzionano più, così come la bocca e il cervello. Allo stesso modo sono consapevoli del fatto che Baby Mouse, essendo morto, non ha più bisogno di mangiare. Andando però a saggiare le convinzioni dei bambini relativamente agli attributi dello 'spirito' di Baby Mouse, si rileva una prospettiva completamente diversa. Ad esempio, i bambini sono convinti che anche dopo morto Baby Mouse sentirà la fame e sarà contento di venir seppellito con il suo pezzo di formaggio preferito. Quel che è più importante, in contrasto con l'idea di un indottrinamento culturale o religioso alla base del 'dualismo intuitivo', questa dissociazione tra proprietà del corpo e dello spirito è più pronunciata nei bambini piccoli, mentre tende a scomparire con l'età. Il che è esattamente l'opposto di quello che ci aspetteremmo se essa fosse un sottoprodotto di processi di apprendimento, suggerendo che il 'dualismo intuitivo' sia una caratteristica spontanea della nostra specie, caratteristica che l'istruzione può semmai ridurre. È quindi lecito chiedersi se siano 'dualisti', in una qualche misura, anche gli animali non umani. Noi riteniamo che questa stessa tendenza sia in qualche modo riscontrabile in specie fortemente sociali, per le quali devolvere un'attenzione preferenziale agli altri esseri animati, elaborandoli in modo distinto dagli oggetti inanimati, presenta un forte valore adattivo.

Bisogna, tuttavia, notare come la complessità della vita di relazione umana sia superiore a quella di qualsiasi specie.³⁰ Proprio per questo, solo nella nostra specie, il 'dualismo intuitivo' potrebbe essere associato ad un'ipertrofia del *life* o *animacy detector*, il sistema per il riconoscimento ed elaborazione degli esseri animati,³¹ il quale sembra essere ipersensibile alle tracce di 'agentività'. Questo fa sì, ad esempio, che ci sia facilissimo riconoscere volti e fi-

²⁹ Bering, Bjorklund 2004, 217-233.

³⁰ Humphrey 1984.

³¹ Boyer 2001.

gure umane (o animali) nei tronchi degli alberi, nelle nuvole, nei profili delle rocce ed in numerose altre configurazioni visive naturali o artificiali. In base allo stesso meccanismo potremmo anche spiegare la nostra pervicace tendenza a cercare (ed 'avvistare') tracce di vita aliena o manifestazioni divine nel mondo, inanimato, che ci circonda. L'ipersensibilità del nostro *life detector* ha un chiaro valore adattivo, che può essere espresso nei termini di una valutazione dei costi e benefici implicati da sistemi con diversi livelli di sensibilità. Più un sistema per la rilevazione di una certa proprietà è sensibile, più si riducono le probabilità che il sistema incorra in 'falsi negativi', ovvero manchi di rilevare la proprietà *target* (ad esempio l'*animacy*) quando essa è effettivamente presente. Tuttavia, ad una accresciuta sensibilità corrisponde anche un maggior numero di 'falsi positivi', ovvero circostanze nelle quali il sistema segnala erroneamente la presenza della proprietà oggetto di interesse quando essa è assente. Se il costo biologico di un 'falso negativo' è superiore a quello di un 'falso positivo', ecco che risulterà conveniente (adattivo) sviluppare un sistema ipersensibile.

Immaginiamo di percorrere una boscaglia e di cogliere uno strano movimento con la coda dell'occhio. In questa circostanza, se noi fossimo automaticamente portati a pensare che si tratti di un altro essere vivente, e quindi un potenziale nemico, ci metteremmo probabilmente al riparo, o perlomeno in guardia. Nel caso in cui lo strano movimento risulti poi essere stato causato dal vento tra gli alberi ('falso positivo'), avremmo perso solo qualche minuto e potremmo riprendere la nostra marcia. Se, tuttavia, dessimo per scontato che si tratti di un movimento causato dal vento o da un ramo spezzato, scoprire in seguito la presenza di un nemico ('falso negativo') sarebbe probabilmente fatale.³²

In obbedienza a questa logica, la mente umana potrebbe essere stata plasmata dalla selezione naturale per essere predisposta a pensare in termini di obiettivi e di intenzioni. Questa predisposizione è evidente già in tenera età, come dimostrato in ricerche condotte da psicologi dello sviluppo, secondo le quali i bambini di età prescolare sarebbero dei 'teleologi promiscui'. Essi tenderebbero cioè spontaneamente a dare un'interpretazione funzionale di eventi e di oggetti inanimati. Così per i bambini le nuvole sono fatte per far piovere e le rocce aguzze per potervisi grattare la schiena. In maniera ancora più rilevante per la tematica qui trattata, i bambini

³² Barrett 2004.

piccoli sembrano essere anche dei ‘teisti intuitivi’, propensi a spiegare i fenomeni del mondo naturale nei termini di qualcuno che ha fatto qualcosa.³³ L’identità di questo qualcuno non è necessariamente ben definita nelle rappresentazioni che i bambini si danno degli eventi esterni, le quali spesso fanno genericamente appello ad un imprecisato agente impersonale.

Il modo più semplice di interpretare questi risultati è quindi quello di ipotizzare che nell’architettura neurale della nostra specie sia iscritta una predisposizione a ragionare in termini di *agency*, grazie ad un’intelaiatura astratta e generica della nozione di agente intenzionale, che sembra avere grande valore adattivo ed essere disponibile molto precocemente nel corso dello sviluppo, se non addirittura in maniera innata. Alla base della pervasività delle personificazioni nei più svariati aspetti delle culture umane, così come all’origine delle credenze in entità sovrannaturali, potrebbe esservi proprio questa pervicace predisposizione ad assumere la presenza di agenti intenzionali, fondata su meccanismi evolutivamente antichi.

Bibliografia

Baillargeon 1995

R. Baillargeon, *Physical reasoning in infancy*, in M.S. Gazzaniga (ed.), *The cognitive neurosciences*, Cambridge (Mass.) 1995, pp. 181-204.

Baillargeon, Needham, De Vos 1992

R. Baillargeon, A. Needham, J. De Vos, *The development of young infants’ intuitions about support*, «Early Development and Parenting», 1 (1992), pp. 69-78.

Baillargeon, Spelke, Wassermann 1985

R. Baillargeon, E.S. Spelke, S. Wasserman, *Object permanence in five-month-old infants*, «Cognition», 20 (1985), pp. 191-208.

Barrett 2004

J.L. Barrett, *Why Would Anyone Believe in God?*, Walnut Creek (CA) 2004.

Bateson 2000

P.P.G. Bateson, *What must be known in order to understand imprinting?*, in C. Heyes, L. Huber (eds.), *The evolution of cognition*, Cambridge (Mass.) 2000, pp. 85-102.

³³ Kelemen 2004, 295-301.

- Bering, Bjorklund 2004
J.M. Bering, D.F. Bjorklund, *The Natural Emergence of Reasoning About the Afterlife as a Developmental Regularity*, «Developmental Psychology», 40 (2004), pp. 217-233.
- Bird, Emery 2010
C.D. Bird, N.J. Emery, *Rooks perceive support relations similar to six-month-old babies*, «Proceeding of the Royal Society of London», B 277 (2010), pp. 147-151.
- Boyer 2001
P. Boyer, *Religion Explained*, New York 2001.
- Cacchione, Krist 2004
T. Cacchione, H. Krist, *Recognizing impossible object relations: intuitions about support in chimpanzees*, «Journal of Comparative Psychology», 118 (2004), pp. 140-148.
- Carey 2009
S. Carey, *The origin of concepts*, New York 2009.
- Chiandetti, Vallortigara 2011
C. Chiandetti, G. Vallortigara, *Intuitive physical reasoning about occluded objects by inexperienced chicks*, «Proceedings of the Royal Society of London», B 278 (2011), pp. 2621-2627.
- Farroni et al. 2005
T. Farroni, M.H. Johnson, E. Menon, L. Zulian, D. Faraguna, G. Csibra, *Newborns' preference for face-relevant stimuli: effects of contrast polarity*, «Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America», 102 (2005), pp. 17245-17250.
- Giroto, Pievani, Vallortigara 2008
V. Giroto, T. Pievani, G. Vallortigara, *Nati per credere. Perché il nostro cervello sembra predisposto a fraintendere la teoria di Darwin*, Torino 2008.
- Horn 2004
G. Horn, *Pathways of the past: the imprint of memory*, «Nature Neuroscience», 5 (2004), pp. 108-120.
- Humphrey 1984
N. Humphrey, *Consciousness regained*, Oxford 1984.
- Johansson 1973
G. Johansson, *Visual perception of biological motion and a model for its analysis*, «Attention, Perception & Psychophysics», 14 (1973), pp. 201-211.
- Johnson 2006
M.H. Johnson, *Biological motion: a perceptual life detector?*, «Current Biology», 16 (2006), pp. R376-377.
- Johnson, Horn 1988
M.H. Johnson, G. Horn, *Development of filial preferences in dark-reared chicks*, «Animal Behaviour», 36 (1988), pp. 675-683.
- Johnson, Morton 1991
M.H. Johnson, J. Morton, *Biology and cognitive development. The case of face recognition*, Oxford 1991.

- Kelemen 2004
D. Kelemen, *Are children 'intuitive theists'?*, «Psychological Science», 15 (2004), pp. 295-301.
- Lorenz 1967
K. Lorenz, *L'anello di re Salomone*, Milano 1967.
- Luo, Baillargeon 2005
Y. Luo e R. Baillargeon, *Can a self-propelled box have a goal? Psychological reasoning in 5-month-old infants*, «Psychological Science», 16 (2005), pp. 601-608.
- Mandler 1988
J.M. Mandler, *How to build a baby: on the development of an accessible representational system*, «Cognitive Development», 3 (1988), pp. 113-136.
- Mascalzoni, Regolin, Vallortigara 2010
E. Mascalzoni, L. Regolin, G. Vallortigara, *Innate sensitivity for self-propelled causal agency in newly hatched chicks*, «Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America», 107 (2010), pp. 4483-4485.
- Michotte 1963
A. Michotte, *The perception of causality*, New York 1963.
- Rosa Salva *et al.* 2011
O. Rosa Salva, T. Farroni, L. Regolin, G. Vallortigara, M.H. Johnson, *The evolution of social orienting: evidence from chicks (Gallus gallus) and human newborns*, «PLoS-ONE», 6 (2011), pp. e18802.
- Rosa Salva, Regolin, Vallortigara 2010
O. Rosa Salva, L. Regolin, G. Vallortigara, *Faces are special for chicks: evidence for inborn domain-specific mechanisms underlying spontaneous preferences for face-like stimuli*, «Developmental Science», 13 (2010), pp. 565-577.
- Rosa Salva, Regolin, Vallortigara 2011
O. Rosa Salva, L. Regolin, G. Vallortigara, *Inversion of contrast polarity abolishes spontaneous preferences for face-like stimuli in newborn chicks*, «Behavioural Brain Research», 228 (2011), pp. 133-143.
- Simion, Regolin, Bulf 2008
F. Simion, L. Regolin, H. Bulf, *A Predisposition for biological motion in the newborn baby*, «Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America», 105 (2008), pp. 809-813.
- Spelke 2004
E.S. Spelke, *Initial knowledge: six suggestions*, «Cognition», 50 (2004), pp. 431-445.
- Spelke, Kinzler 2007
E.S. Spelke, K.D. Kinzler, *Core knowledge*, «Developmental Science», 10 (2007), pp. 89-96.
- Turati *et al.* 2002
C. Turati, F. Simion, I. Milani, C. Umiltà, *Newborns' preference for faces: what is crucial?*, «Developmental Psychology», 38 (2002), pp. 875-882.

Vallortigara 1994

G. Vallortigara, *L'evoluzione della lateralizzazione cerebrale*, Padova 1994, pp. 39-42.

Vallortigara, Regolin 2006

G. Vallortigara, L. Regolin, *Gravity bias in the interpretation of biological motion by inexperienced chicks*, «Current Biology», 16 (2006), pp. 279-280.

Vallortigara, Regolin, Marconato 2005

G. Vallortigara, L. Regolin, F. Marconato, *Visually inexperienced chicks exhibit a spontaneous preference for biological motion patterns*, «PLoS Biology», 3 (2005), pp. 1312-1316.

BERNHARD ZIMMERMANN

LE PERSONIFICAZIONI NELLA COMMEDIA GRECA
DEL V SECOLO A.C.*

I. Pare sia una costante antropologica che gli uomini, nell'affrontare e nel confrontarsi con fenomeni che circondano, influenzano e persino minacciano la loro esistenza, diano a questi una forma e ne facciano personificazioni. Ciò cui si può dare un nome ed un'immagine suscita minor timore rispetto ad un inafferrabile potere astratto. Personificazioni di questo genere popolano in gran numero le opere di Esiodo. Astratti come sonno, morte, amore vengono elevati al rango di potenze divine o demoniache e con ciò resi visibili e comprensibili.¹

Una posizione oltremodo centrale assumono le personificazioni nella commedia greca del V secolo a.C. Se si tengono presenti le caratteristiche dei componimenti teatrali di quest'epoca, e in particolare della cosiddetta commedia antica (*archaia*), diviene immediatamente chiaro perché nelle commedie del periodo tocchi un ruolo così spiccato alle personificazioni, in qualità di rappresentazioni visibili di concetti o condizioni astratti. Le commedie dell'*archaia* sono a ragione designate come 'politiche', se si comprende correttamente il concetto, in quanto il loro contenuto ha di regola qualcosa a che fare con la *polis* di Atene, in cui vengono messe in scena. Ciò può essere la politica in senso proprio, la politica interna, estera e sociale, per usare concetti moderni; ma possono essere connotati politicamente, dato che riguardano la *polis*, anche religione e cultura, letteratura ed istruzione e tutto quanto vi è connesso. In modo molto più marcato rispetto a quanto accade in testi narrativi o discorsivi, la commedia non ha altra risorsa che trattare tali fenomeni astratti non in forma argomentativa, ma tra-

*Traduzione italiana di Francesco Fiorucci.

¹ Cfr. West 1966, 39s. e West 1978, 142s.

sformandoli in azione teatrale. Se i commediografi non lo facessero – e talvolta neppure lo fanno, ma lasciano che le posizioni si confrontino nell'agone epirrematico con una discussione a botta e risposta – non scriverebbero drammi nel vero senso della parola, ma porterebbero in scena uno statico scambio di battute, in cui la comicità non sarebbe certo in primo piano. Anzi i commediografi sono perennemente costretti, in special modo dalla pressione agonale cui sono annualmente sottoposti, a presentare le loro idee nella veste di un intreccio vivace, appassionante e soprattutto comico, burlesco, fantastico e grottesco: e a rendere tali idee visibili, e con ciò intelligibili, tramite un'azione comica.

Nel 1957 Hans-Joachim Newiger ha messo in evidenza nel suo libro *Metapher und Allegorie* tale particolarità della commedia aristofanea, a causa della quale quest'ultima si distingue chiaramente dalle opere di Menandro. Egli ha fatto notare soprattutto come le personificazioni aristofanee che sprigionano una reale vitalità comica, quali per esempio il vecchio signor *Demos* nei *Cavalieri* o il coro dei vecchi giudici-vespe nelle *Vespe*, siano molto legate alla trama comica, anzi addirittura sostengano l'intreccio, e come traggano il loro effetto comico e la loro incorruttibile vivacità, che altrimenti per solito mancano alle personificazioni letterarie, dal fatto di affondare le radici in metafore comuni della lingua corrente, che vengono prese alla lettera in senso comico e rese visibili tramite l'azione o come accessorio di scena.

Due esempi dovrebbero chiarire il punto. Negli *Acarnesi* (vv. 187-202) Aristofane gioca con l'ambiguità della parola greca σπονδαί, la quale designa sia la rituale 'libagione', che fra le altre cose viene tributata al momento della stipula degli accordi, sia per sineddoche il 'patto' che attraverso tale libagione viene suggellato.² Il trattato di pace che l'eroe comico Diceopoli conclude, tramite il mediatore Anfiteo, soltanto per sé e la sua famiglia, dato che nell'assemblea le arringhe a favore di una conclusione della pace erano rimaste inascoltate, può dunque avere come il vino un'età stabilita: può durare cinque, dieci o persino trent'anni, come un vino può avere cinque, dieci o trent'anni. E come la qualità del vino migliora con l'età, così il trattato di pace più duraturo è di gran lunga il migliore. Con l'espedito di Anfiteo che porta con sé le *spondai* come boccette di vino, inseguito dai terribili carbonai di Acarne che ostacolano la conclusione della pace, quest'ultima

² Newiger 1957, 104-106.

viene da una parte materializzata e resa visibile nella sua condizione di pericolo – gli Acarnesi la vogliono impedire –, dall'altra viene resa percettibile al gusto, le viene cioè conferita una dimensione gradita ai sensi (e nota ad ogni spettatore nel teatro): il vino di cinque anni sa di pece – e con ciò di navi nuove, per cui di guerra –, quello invecchiato dieci anni di strascicate trattative con gli alleati – quindi è 'acido come l'aceto'. Solo il vino di trent'anni può ricevere misericordia: sa di nettare e ambrosia e non più di comandi militari. Importante è anche il fatto che tramite il vino il contesto dionisiaco, in cui la commedia è collocata tramite la cornice istituzionale della dionisiaca festa di primavera delle Lenae, viene integrato nell'opera.

Ancora più evidente diviene la connessione tra linguaggio metaforico e visualizzazione di astratti nelle *Nuvole*, cioè in una commedia incentrata sull'effetto dei sofisti nei confronti della tradizionale educazione della gioventù ateniese. Ciò viene reso visibile su più livelli: sul piano dell'intreccio viene mostrato come il cittadino ateniese col nome parlante di Strepsiade, 'Distortore' e precisamente 'Storcileggi' quale si rivelerà alla fine, alla fine viene sconfitto per sua propria colpa e per effetto degli insegnamenti sofistici di Socrate. Il suo *oikos*, la sua famiglia, va in malora, suo figlio lo picchia e alla fine, erudito nella socratica arte della parola, gli dimostra persino che ciò è del tutto giusto. Il contrasto tra la vecchia, tradizionale educazione e quella moderna e sofistica, che funge da basilare impulso all'intera commedia, viene messo in risalto nella parte centrale, nell'agone dei due *logoi* (vv. 889ss.). I due Discorsi, che in questa forma appartengono probabilmente alla seconda, rielaborata stesura delle *Nuvole*, non sprigionano quella vitalità che è propria di altre personificazioni di Aristofane. Ciò può essere messo in relazione al fatto che sono in effetti parte della rielaborazione. Più importante mi sembra il fatto che la loro entrata in scena è concentrata su una piccola porzione di testo, non si sviluppa coerentemente alla trama e soprattutto che i due *logoi* non affondano le radici in un linguaggio metaforico che conferisca alla scena un sostrato immaginifico. Questo può essere stato ancora il caso della prima redazione delle *Nuvole*. Lo scolio VE al verso 889 informa che nella prima stesura i due *logoi* sarebbero stati portati sul palco in gabbia e come uccelli (cioè galli) si sarebbero tra loro azzuffati. Alla base del dibattito c'era dunque l'immagine della lotta tra galli e degli 'attaccabrighe'. Il testo conservato della seconda stesura non contiene invece alcun accenno ad un combattimento tra galli.

Per questo è ovvio supporre che nella prima redazione l'agone fosse modellato alla maniera di un combattimento tra galli o che fosse usata – probabilmente dal coro – la metafora del combattimento tra galli per descrivere la disputa.³ Mancando la figurazione metaforica, la scena dell'agone epirrematico ricorda una disputa tra due figure allegoriche come la ritroveremo nella contesa tra *Penia* e *Pluto*, *Povertà* e *Ricchezza* – una contesa suggerita forse addirittura dall'allegoria di Eracle al bivio risalente al sofista Prodicò. Il carattere retorico, in una commedia troppo asciutto e serio, di entrambi i *logoi* appare chiaro soprattutto quando li si confronta con un'altra personificazione della commedia, cioè con le *Nuvole* che ne costituiscono il coro. Le *Nuvole* sono, come spiega Socrate allo sbalordito Strepsiade (v. 252s.), le divinità protettrici di tutti gli intellettuali (σοφισταί; vv. 330-334), siano essi indovini o medici, siano compositori di ditirambi o giovani di buona famiglia che sono soliti intrattenersi nell'orbita dei sofisti, cioè degli intellettuali. Presentando le nuvole come divinità protettrici degli intellettuali, Aristofane riesce in modo ineguagliabile a rendere visibile tutto quanto ha a che fare con costoro secondo l'opinione pubblica. Le metafore che sostengono il coro di nuvole vengono ancor oggi usate – in ogni caso nella lingua tedesca – per la caratterizzazione degli intellettuali: essi sono 'con la testa per aria' come nuvole, sono sospesi, come mostra Socrate all'inizio della commedia, sopra il terreno della realtà. Gli intellettuali sono 'eterei' come nuvole, non si possono afferrare, né è possibile comprendere ciò che dicono. Gli intellettuali mutano continuamente la loro opinione, come fanno le nuvole col loro aspetto. E gli intellettuali possono, come fanno le nuvole col povero Strepsiade, sedurre gli uomini. Che questi simboli della Sofistica si rivelino alla fine direi quasi come divinità eschilee e che il loro inganno ai danni dell'eroe comico avvenga secondo la massima πάθει μάθος, 'imparare soffrendo', è la sorpresa che Aristofane serba per poco prima della chiusa della commedia. La personificazione può dunque rimanere un enigma o porre lo spettatore di fronte ad un nuovo mistero, persino quando si potrebbe pensare di averlo risolto.

Una particolare forma di personificazione – così direi io ad ogni modo – si riscontra nel personaggio di Socrate nelle *Nuvole*. È chiaro che qui Aristofane non porta sulla scena un Socrate reale, né un'immagine dell'uomo Socrate nell'anno 423 a.C. Anzi Socrate

³ Dover 1968, XCV.

rappresenta tutti coloro che sono sotto la speciale protezione delle dee Nuvole, dunque l'intera *intelligenza* al tempo della messa in scena.⁴ Mentre le nuvole col loro aspetto mostrano le caratteristiche degli intellettuali, Socrate sostiene la parte dell'intellettuale sulla scena – proprio come Lamaco negli *Acarnesi* rappresenta l'intera collettività di coloro che sostengono la guerra e ne traggono profitto.

Si possono dunque, per fissare un primo risultato, constatare tre modalità attraverso le quali Aristofane porta sulla scena concetti astratti: lo può fare tramite metafora, che egli prende alla lettera e il cui significato viene reso manifesto tramite un accessorio di scena o grazie all'intreccio. In secondo luogo può farlo con l'inserimento di personificazioni che hanno una parte non modesta nella trama comica (p.es. *Demos* nei *Cavalieri*, il coro delle vespe o delle nuvole); o infine spogliando un noto personaggio reale della sua individualità per renderlo rappresentante di un determinato gruppo, con ciò facendolo personificazione delle caratteristiche e dei comportamenti attribuiti a tale schieramento. Quest'ultima serie è attestata in gran numero nell'opera di Aristofane: Lamaco come rappresentante dei sostenitori e profittatori della guerra, Socrate nella veste di rappresentante degli intellettuali, Euripide incarnazione della poesia influenzata dalla Sofistica, Cinesia dei diti-rambografi eccetera. Mentre i primi due metodi sono utili al generale processo di visualizzazione degli astratti e sono slegati dalla realtà temporale, la personificazione rifatta su una persona reale fissa l'intreccio comico e il pensiero critico che lo sostiene nell'attualità dell'anno della messa in scena e rende con ciò palese la rilevanza politica (in senso lato di 'concernente la *polis*') della relativa commedia.

II. I risultati finora raggiunti, che hanno rivisto e sviluppato in alcuni punti quelli del saggio di Newiger, si basano su Aristofane e non possono perciò rivendicare il diritto di rappresentare forme e funzioni della personificazione nella commedia del V secolo. Da ricerche degli ultimi anni è risultato tuttavia che i commediografi erano impegnati in un permanente dialogo agonale, dove facevano propri, trasformavano e sviluppavano, per conquistare il favore del pubblico, temi e tecniche dei rivali. In questo modo è da una parte senz'altro probabile che si trovi qualcosa di simile alle tecniche di

⁴ Zimmermann 1993, 260-267.

Aristofane anche in altri commediografi, ma dall'altra è altrettanto probabile che emergano differenze tra i singoli poeti.

Diamo un'occhiata al venerando rivale di Aristofane, Cratino. In quest'ultimo troviamo qualcosa che è assolutamente paragonabile – e in misura molto più massiccia – ad una forma di personificazione comica di Aristofane: vale a dire i cori che rappresentano un determinato punto di vista, sia esso politico o culturale. Una peculiarità dell'impostazione del coro in Cratino pare sia che molti cori rappresentino un certo orientamento, o seguaci, amici o compagni di un certo personaggio (p.es. *Archilochoi*: Archiloco e i suoi seguaci; *Odysses*: Odisseo e i suoi compagni; *Kleobulinai*: Cleobulina e le sue amiche; *Cheirones*: il centauro Chirone e i suoi compagni; *Dionysoi*: il dio Dioniso ed il suo seguito). Posso occuparmi dettagliatamente solo di pochi esempi: alla base dei *Cheirones* (il centauro Chirone, pedagogo di Achille, e i suoi compagni),⁵ in cui Cratino, come egli sottolinea pieno d'orgoglio, ha posto molto lavoro (πόνος) (fr. 255),⁶ c'è Esiodo (*Th.* 1001; fr. 40, 2; 204, 87 M.-W.), e soprattutto i *Precetti di Chirone* (Χείρωνος ὑποθήκαι, cfr. fr. 253), un poema didascalico attribuito ad Esiodo che nel V secolo venne impiegato nell'insegnamento scolastico.⁷ Conformemente al carattere del coro, pare che la commedia si sia occupata non solo dello sfacelo della cultura politica, ma anche – in ciò paragonabile alle *Rane* di Aristofane o al *Chirone* di Ferecrate – della decadenza della formazione musicale (fr. 247s. e 254).⁸ Solone, che ritorna nel mondo dei vivi (fr. 246) come rappresentante dei bei tempi antichi (ἐπὶ Κρόνου),⁹ è la controimmagine di Pericle, il quale come figlio del ristagno, della guerra intestina, e con Era-Aspasia, la figlia dell'immoralità e della lascivia (καταπυγούνη),¹⁰ regna su una città lacerata dalle lotte di partito (fr. 258s.). Il coro preso in prestito dal mito rappresenta quindi, come nel caso delle *Vespe* e delle *Nuvole*, un certo punto di vista – l'antica *pai-deia* incarnata dal Centauro Chirone –, da cui viene distinta la decadente educazione del presente. In modo analogo il tema della

⁵ Sull'ortografia Χείρ- o Χιρ- cfr. l'introduzione alla commedia in *PCG* IV, 245.

⁶ Schwarze 1971, 55-64.

⁷ Cfr. West 1966, 430. Sul poema didascalico Schmid 1929, 287s.

⁸ Sul contenuto politico cfr. Farioli 2000, 406-431.

⁹ Resta incerto se aprisse la commedia quale parlante nel prologo, se fosse (dal coro?) richiamato dagli Inferi o se tornasse ad Atene col suo seguito.

¹⁰ Sulle personificazioni in stile esiodeo cfr. West 1966, 33s.

paidea musicale potrebbe essere stato connesso alla politica negli *Archilochoi* (Archiloco e i suoi compagni), e similmente si potrebbe essere giunti allo scontro di posizioni divergenti: Archiloco e i suoi seguaci da una parte e una schiera di moderni poeti dall'altra.¹¹

Che una commedia come gli *Archilochoi* non sia un caso isolato nel V secolo lo dimostra un'occhiata ai *Poetae Comici Graeci*. Gli *Hesiodoi* di Teleclide (anteriori al 429 a.C.) dovrebbero essere stati, a giudicare dal titolo, una commedia poetologica come gli *Archilochoi* di Cratino.¹² Vi vengono menzionati i mediocri tragici Notippo (fr. 17) e Filocle, il quale si arroga un modo di pensare eschileo (fr. 15; cfr. fr. 31). Forse aveva luogo un agone tra poeti con la partecipazione della Poesia o della Tragedia, e forse Teleclide si poneva nella tradizione dei poemi di Esiodo, la cui utilità didattica veniva esaltata (cfr. Aristoph. *Ran.* 1033s.). L'irrisione personale non mancava (fr. 12 Pericle; fr. 16 Androcle). Contrasti con la tragedia documentano i frammenti 41 e 42, in cui Mnesiloco e Socrate vengono indicati come collaboratori di Euripide.¹³

Colma di personificazioni pare fosse l'ultima commedia di Cratino, la *Pytine* (Damigiana), con cui nel 423 egli ottenne sulle *Nuvole* di Aristofane una vittoria del cui smacco il comico più giovane non riuscì mai a consolarsi. In quest'opera il vecchio poeta espone, in diretto scontro col più giovane rivale, il suo programma poetologico¹⁴ – e lo fa in un modo che non può assolutamente passare inascoltato, trasformando se stesso in eroe comico della commedia.

Lo scolio ad Aristofane *Eq.* 400a fornisce un'idea dell'intreccio della commedia.¹⁵ adirato per la qualifica di vecchio ubriacone che ha lasciato dietro sé i migliori anni come poeta – caratterizzazione affibbiatagli da Aristofane nella parabasi dei *Cavalieri* dell'anno precedente (vv. 531-536) – Cratino, pur essendosi ritirato dalla professione dello scrivere, avrebbe di nuovo afferrato la penna e composto una commedia su se stesso ed il suo vizio del bere (μέθη).

¹¹ Tuttavia la ricostruzione dell'intreccio è quantomai dibattuta. Cfr. la discussione in Zimmermann, 2011, 727.

¹² Cf. Schwarze 1971, 94-96.

¹³ Patzer 1994, 51-55; cfr. Callia fr. 15.

¹⁴ Cfr. Ruffell 2002; Biles 2002; Olson 2007, 80-87.

¹⁵ Sulle possibili ricostruzioni cfr. le note a testimonianze e frammenti in PCG IV, 219-232; inoltre Schmid 1946, 85; Heath 1990, 148-151; Biles 2002, 181-188; Ruffell 2002, 156-158; Bakola 2010, 59-64.

Cratino si presenta come coniuge della commedia personificata,¹⁶ la quale vuole annullare la convivenza e accusarlo di maltrattamento (κακώσεως). I frammenti 193-196 provengono dall'accusa della commedia, il frammento 197 apre la replica di Cratino. Amici che sopraggiungono lo pregano di non fare niente di affrettato e domandano le cause della rottura con sua moglie Commedia. Questa lo rimprovera di non dedicarsi più a lei, ma di passare il tempo con *Methe*, l'Ebbrezza. Dai frammenti non si può desumere se *Methe* si opponesse come personificazione a Commedia e se Cratino dovesse decidersi tra le due donne quasi fosse nel ruolo di Eracle al bivio.¹⁷ Ad ogni modo l'Ebbrezza (*Methe*), che entrasse in scena di persona oppure no, è pensata come personaggio allo stesso modo di Commedia. Gli amici si consultano su come poter guarire Cratino dal vizio dell'alcol (fr. 199) e come via d'uscita trovano solo quella di fracassare tutti i recipienti per bere. Cratino sembra essere diventato ragionevole (fr. 200), tenendosi in effetti lontano dal vino. Tuttavia la dolente apostrofe rivolta alla sua coppa vuota e deturpata dalle ragnatele (fr. 202) lascia supporre che l'astinenza non sarà di lunga durata. I frammenti permettono due possibili soluzioni della crisi: o si giunge alla riconciliazione dei coniugi, o forse più comico sarebbe se Cratino – paragonabile a Filocleone nelle *Vespe* di Aristofane –, dopo essersi in un primo momento ricreduto, alla fine ricadesse nel suo vecchio vizio e in preda ad un'esuberanza dionisiaca si abbandonasse con veemenza agli eccessi. La scelta dipende da dove si collocano nell'azione il frammento 198, in cui viene illustrata la forza primordiale scaturita dai suoi versi e canti, e il frammento *203 («Se si beve acqua non si tira fuori mai niente di buono»):¹⁸ se nell'agone, dove Cratino difende la sua poesia ispirata dal piacere del vino, oppure nell'esodo, dopo che egli ha abbandonato tutti i buoni propositi ed è tornato al vizio del bere. La seconda soluzione si accorderebbe meglio alla poetica che Cratino ha ritagliato per sé in questa commedia. Come nelle *Rane* di Aristofane si discute del corretto modo di scrivere una tragedia, pare che nella *Pytine* – probabilmente nell'agone – si sia trattato del mestiere di commediografo (fr.

¹⁶ Hall 2000, 410-412.

¹⁷ Heath 1990, 150.

¹⁸ Con un riferimento dionisiaco ancora più evidente in Epicarmo fr. 131 οὐκ ἔστι διθύραμβος, ὅκχ' ὕδωρ πίης. Questo d'altro canto riecheggia chiaramente Archiloco fr. 120 West; cfr. Conti Bizzarro 1999, 73-79.

208s.). In una scena di lezione, come la conosciamo dalle *Nuvole* e dalle *Vespe* aristofanee, Commedia dà istruzioni a Cratino.

Cratino accoglie nella *Pytine* lo scontro diretto con Aristofane, rimaneggiando in una comica replica la mordace e amichevole caratterizzazione che il rivale gli aveva affibbiato negli *Acarnesi* (vv. 848-853) e soprattutto nella parabasi dei *Cavalieri* (vv. 526-536). Già molti – così Aristofane nei *Cavalieri* (v. 517) – si sarebbero avvicinati alla commedia, tuttavia solo a pochi questa si sarebbe fino a quel momento mostrata benigna.¹⁹ Con i poeti che vengono introdotti come più o meno inconcludenti amanti della commedia, presentata nella veste di una donna difficile e capricciosa, Cratino non ha niente a che fare – così la sua risposta nella *Pytine* –, conducendo una vita coniugale con Commedia.²⁰ Se ne è allontanato spontaneamente a causa di un'altra donna, *Methe*, e ora Commedia lotta per riconquistarlo come marito. Il vecchio di cui Aristofane si è preso gioco nei *Cavalieri* e che ha deriso come cadavere ambulante riscuote dunque ancora successo tra le donne.

La caratterizzazione della poesia come animata da una titanica forza primordiale in grado di trascinare tutto con sé e annientare gli avversari, che Aristofane aveva delineato nei *Cavalieri* (527s.), Cratino la trasforma nella *Pytine* in una dionisiaca poetica della commedia, conformata su Archiloco. Il vino diviene, come in Archiloco fr. 120 West (ὥς Διωνύσου ἄνακτος καλὸν ἐξάρξαι μέλος / οἶδα διθύραμβον οἶνω συγκεραυνωθείς φρένας), metafora dell'ispirazione divina.²¹ Il frammento 198, in cui viene descritta la forza espressiva di Cratino, che con le sue poesie sommerge e trascina ogni cosa, riceve l'omaggio aristofaneo persino sul piano lessicale.²² Archiloco è il più importante punto di riferimento della commediografia di Cratino, rappresentando sia l'ispirazione dionisiaca sia il mordace dileggio personale.²³ Ac-

¹⁹ Su περιᾶσθαι con una nota erotica cfr. Henderson² 1991, 158 «Comedy visualized as an hetaera at whom poets make passes».

²⁰ Hall 2000, 411s.

²¹ Il verbo dionisiaco συγκεραυνῶν, 'colpire col fulmine', si trova nel fr. 199, 4. Rosen 2000, 35 suppone che alla fine si giunga ad una riconciliazione di Cratino e Commedia; Cratino cioè ridurrebbe il suo consumo di vino, ma non lo abbandonerebbe del tutto. Questa interpretazione è in contrasto con la poetica dionisiaca qui sviluppata.

²² Eq. 526 πολλῶ ῥέυσας ποτ' ἐπαίνω; fr. 198, 1 τῶν ἐπῶν τοῦ ῥεύματος. Cfr. Zimmermann 2010, 53-61.

²³ Rotstein 2010, 281-346.

canto alla metafora dionisiaca συγκεραυνοῦν (fr. 199, 4) si trova una citazione letterale da Archiloco nel frammento 211 (= fr. 109 West),²⁴ e i frammenti 208s., 212, 214s. mostrano che la commedia era condita con lo sberleffo personale, ed anche Aristofane si becca una frecciata come uno che ruba le idee da Eupoli (fr. 213). Si può quasi dire che nella sua ultima commedia Cratino, provocato dal dileggio aristofaneo, fonda nella sua poetica della commedia entrambi i caratteri dominanti della sua poesia comica, la componente dionisiaca²⁵ e quella satirica; tuttavia lo fa non nella forma del discorso descrittivo – per esempio in un agone o nella parabasi –, ma trasformando il programma poetico in un'azione comica che gioca con metafore e personificazioni.²⁶

Con simili doppi sensi derivanti dalla personificazione muliebre giocava senza dubbio Ferecrate nel suo *Chirone*, che non è databile, ma che forse è da collocare prima della *Damigiana* di Cratino e che è incentrato sulla decadenza dell'arte musicale contemporanea. Il frammento 156 potrebbe essere pronunciato dal saggio maestro di Achille, rivolto presumibilmente al coro; il centauro sembra aver ricoperto, come nei *Cheirones* di Cratino, il ruolo che gli aveva assegnato il poema didascalico *Precetti di Chirone* (Χείρωνος ὑποθήκαι).²⁷ Di particolare interesse per la storia del ditirambo e della nuova musica è il lungo testo (fr. 155) tramandato dallo Pseudo-Plutarco nel *De musica*, che forse proviene dal prologo:²⁸ la personificazione della musica, seviziata su tutto il corpo, si lagna al cospetto della Giustizia delle torture che le sono state inflitte dai rappresentanti del nuovo ditirambo e della nuova mu-

²⁴ Tuttavia è assolutamente possibile che πολῖται sia penetrato dal frammento di Archiloco in quello di Cratino; cfr. Kugelmeier 1996, 171 s.

²⁵ L'elemento dionisiaco è evidente già in titoli come *Dionysoi*, *Dionysalexandros* e *Satyroi*. Forse anche i *Bukoloi* e gli *Euneidai* avevano un contenuto dionisiaco: all'antica stirpe degli Eunidi apparteneva il sacerdote di Dioniso Melpomeno, ed essa era responsabile per una particolare forma di musica cultuale dionisiaca; cfr. Burkert 2006, 114-116.

²⁶ Una poetica implicita e autoreferenziale potrebbe aver contraddistinto anche i *Didaskaliai*, se si ammette con Kaibel (*PCG* IV, 139) che Cratino abbia presentato, in una sorta di sguardo generale o retrospettiva sulla sua opera, le sue commedie come coro, dunque probabilmente personificandole.

²⁷ Schmid 1946, 106 n. 3.

²⁸ Schmid 1946, 106.

sica (Melanippide, Cinesia, Frinide, Timoteo, Filosseno).²⁹ Ferecrate gioca normalmente con doppi sensi a sfondo sessuale; le innovazioni musicali degli avanguardisti, consistenti soprattutto nel rendere le composizioni più ricche e varie, vengono rappresentate come violenze alla donna Musica.

Questi saggi da opere dei rivali di Aristofane dimostrano esaurientemente, persino nel frammentario stato di conservazione delle commedie, che la personificazione fa parte, in diverse forme, delle principali tecniche della commedia antica. Che le cose stiano così, e che si trasformino invece nel corso del IV secolo fino a Menandro, si deve in primo luogo alla struttura dell'azione delle commedie del V secolo, cui si addice l'epiteto 'politico' nel senso lato di 'riguardante la *polis*'. Queste commedie prendono generalmente le mosse da un'idea critica, che per lo più possiede il protagonista. Dalla sua critica ai mali della *polis* egli sviluppa il suo contromodello comico-fantastico per porre rimedio a questi torti. Al fine di non relegare questi spunti di polemica politica nel vacuo dominio dell'astrazione, ma di renderli – conformemente al genere drammatico e in particolare alla commedia – visibili e comprensibili, i poeti comici del V secolo inseriscono ogni genere di personificazioni: o nella veste di personaggi portanti nel corso di un intero dramma come Aristofane nei *Cavalieri* e Cratino nella *Pytine*, oppure solo in una scena (i *logoi* nelle *Nuvole* aristofanee). Quanto più l'analisi critica del presente passa in secondo piano nell'evoluzione del genere comico, tanto più scompaiono le personificazioni con finalità esplicative come le produsse il V secolo.

Bibliografia

Bakola 2010

E. Bakola, *Cratinus and the Art of Comedy*, Oxford 2010.

Biles 2002

Z.P. Biles, *Intertextual Biography in the Rivalry of Cratinus and Aristophanes*, «AJPh», 123 (2002), pp. 169-204.

Burkert 2006

W. Burkert, *Kleine Schriften III*, Göttingen 2006.

²⁹ Il frammento è dettagliatamente discusso sotto un punto di vista storico-musicale da Restani 1983, 130-159; cfr. inoltre Dobrov, Urios-Aparisi 1995, 139-174; Henderson 2000, 143; Hall 2000, 414s.; Zimmermann 2008, 120s.

- Conti Bizzarro 1999
F. Conti Bizzarro, *Poetica e critica letteraria nei frammenti dei poeti comici greci*, Napoli 1999.
- Dobrov, Urios-Aparisi 1995
G.W. Dobrov, E. Urios-Aparisi, *The Maculate Music: Gender, Genre and the Chiron of Pherecrates*, in G.W. Dobrov (ed.), *Beyond Aristophanes. Transition and Diversity in Greek Comedy*, Atlanta 1995, pp. 139-174.
- Dover 1968
K.J. Dover, *Aristophanes, Clouds*, Oxford 1968.
- Farioli 1996
M. Farioli, *Note sul lessico, lo stile e la struttura delle commedie di Cratino*, «Aevum(ant)», 9 (1996), pp. 73-105.
- Hall 2000
E. Hall, *Female Figures and Metapoetry in Old Comedy*, in D. Harvey, J. Wilkins (eds.), *The Rivals of Aristophanes. Studies in Athenian Old Comedy*, London 2000, pp. 407-418.
- Heath 1990
M. Heath, *Aristophanes and His Rivals*, «G&R», 37 (1990), pp. 143-158.
- Henderson 1991
J. Henderson, *The Maculate Muse. Obscene Language in Attic Comedy*, New York-Oxford 1991².
- Henderson 2000
J. Henderson, *Pherekrates' and the Women of Old Comedy*, in D. Harvey, J. Wilkins (eds.), *The Rivals of Aristophanes. Studies in Athenian Old Comedy*, London 2000, pp. 135-150.
- Kugelmeier 1996
C. Kugelmeier, *Reflexe früher und zeitgenössischer Lyrik in der Alten attischen Komödie*, Stuttgart-Leipzig 1996.
- Newiger 1957
H.-J. Newiger, *Metapher und Allegorie*, München 1957.
- Olson 2007
S.D. Olson (ed.), *Broken Laughter. Select Fragments of Greek Comedy*, Oxford 2007.
- Restani 1993
D. Restani, *Il Chirone di Ferecrate e la 'nuova' musica greca*, «Rivista italiana di musicologia», 18 (1983), pp. 130-159.
- Rosen 2000
R.M. Rosen, *Cratinus' 'Pytine' and the Construction of the Comic Self*, in D. Harvey, J. Wilkins (eds.), *The Rivals of Aristophanes. Studies in Athenian Old Comedy*, London 2000, pp. 23-39.
- Rotstein 2010
A. Rotstein, *The Idea of Iambos*, Oxford 2010.
- Ruffel 2002
I. Ruffell, *A Total Write-Off. Aristophanes, Cratinus, and the Rhetoric of Comic Competition*, «CQ», 52 (2002), pp. 138-163.

- Schmid 1929
W. Schmid, *Geschichte der griechischen Literatur* I, 1, München 1929.
- Schmid 1946
W. Schmid, *Geschichte der griechischen Literatur* I, 4, München 1946.
- Schwarze 1971
J. Schwarze, *Die Beurteilung des Perikles durch die attische Komödie und ihre historische und historiographische Bedeutung*, München 1971.
- West 1966
M.L. West, *Hesiod, Theogony*, Oxford 1966.
- West 1978
M.L. West, *Hesiod, Work and Days*, Oxford 1978.
- Zimmermann 1993
B. Zimmermann, *Aristophanes und die Intellektuellen*, in M.L. Bremer, E. Handley (eds.), *Aristophane*, Vandoeuves-Genève 1993, pp. 255-286.
- Zimmermann 2008
B. Zimmermann, *Dithyrambos. Geschichte einer Gattung*, Berlin 2008².
- Zimmermann 2010
B. Zimmermann, *Metaphorische Gebirgsbäche*, in W. Kofler, M. Korenjak, F. Schaffenrath (eds.), *Gipfel der Zeit*, Freiburg-Berlin-Wien 2010, pp. 53-61.
- Zimmermann 2011
B. Zimmermann, *Handbuch der griechischen Literatur der Antike* I, München 2011.

OLIMPIA IMPERIO

PERSONIFICAZIONI DELL'ARTE POETICA E METAFORE
PARENTALI: LA MATERNITÀ LETTERARIA
TRA COMMEDIA E FILOSOFIA

Sono ben note, tra gli studiosi di commedia attica antica, le potenzialità sceniche insite nel ricorso alla personificazione di entità sovranaturali o di concetti astratti: potenzialità tanto più ricche e vitali in considerazione della spiccata connotazione di genere – e di genere prevalentemente femminile – che, in un teatro ‘sessista’ qual è quello ateniese, tali personificazioni assumono.¹

Personaggi femminili che incarnavano sulla scena comica l'ispirazione poetica o musicale, anche personalizzata in specifici generi di composizione, e talvolta nei panni di una o di più Muse,² ci sono documentati da un certo numero di titoli, testimonianze e frammenti di commedie di V-IV secolo a.C. per noi perdute. Il caso più celebre ed emblematico è rappresentato dalla *Damigiana* di Cratino, dove – secondo la ricostruzione fornita da uno scolio aristofaneo ([vet] Ar. Eq. 400a Mervyn Jones) – l'allegoria della Commedia agiva sulla scena nel ruolo di consorte dello stesso commediografo (τὴν Κωμωδίαν ὁ Κρατῖνος ἐπλάσατο αὐτοῦ

¹ Assai dibattuta è, più in generale, la questione relativa alle ragioni per cui la stragrande maggioranza delle personificazioni, nella letteratura come nell'arte antiche, prima che in quelle moderne, è femminile: Stafford 1998, 53 si chiede ad esempio: «In a male dominated society extremes of both good and evil tend to be represented in female form, as 'the other'; further, it is noticeable that all the personified 'good things' we have seen are either handsome youths or beautiful young women of marriageable age. It is too fanciful to suggest that they are so represented because both abstract and image are indeed objects of men's desire?».

² Gli esempi sono illustrati da Taillardat 1965, 427-429, 451-454. E ricche rassegne sono state curate di recente da Hall 2000, e da Sommerstein 2005, 161-171.

εἶναι γυναῖκα), intenzionata a divorziare da lui (καὶ ἀφίστασθαι τοῦ συνοικεσίου τοῦ σὺν αὐτῷ θέλειν) in ragione di non meglio precisati maltrattamenti (καὶ κακώσεως αὐτῷ δίκην λαγχάνειν) che lamentava di aver subito da parte del marito, il quale, invaghitosi dell'Ebbrezza (*Methe*, forse, a sua volta, un'allegoria personificata), evidentemente non l'amava più (τὴν δὲ μέμφεσθαι αὐτῷ ὅτι μὴ κωμωδοίη μηκέτι, σχολάζοι δὲ τῇ μέθῃ): un marito ormai vecchio e totalmente dedito all'alcol, e dunque, implicitamente, incapace di avere da lei altri 'figli' (fuor di metafora, di comporre nuove commedie). Com'è stato da più parti rilevato, la chiave del successo di questa commedia – con la quale, nell'agone dionisiaco del 423, Cratino arrivò primo, scalzando, tra l'altro, le *Nuvole* di Aristofane, che si piazzarono soltanto al terzo posto – andrà ricercata proprio nella geniale trovata autoironica dell'anziano commediografo: intenzionato com'era a rispondere all'attacco mossogli l'anno prima da Aristofane nella parabasi dei *Cavalieri*, dove, con apparente, simpatetica solidarietà, ma in realtà con incontenibile, irriverente *Schadenfreude*, si era visto descritto come un vecchio simposiasta avvinazzato, deriso e delirante, vittima della impietosa volubilità del pubblico e perciò ormai lontano dagli antichi splendori. Cratino decostruisce dunque abilmente il *Witz* del suo stesso rivale per ricrearsi un'identità metateatrale di personaggio, protagonista di una trama che, per la sua *allure* equivocamente autobiografica, avrà avuto esiti drammaturgici originalissimi e senza dubbio esilaranti.³

Nella letteratura greca, la personificazione 'di genere' della poesia non è certo invenzione della commedia:⁴ da sempre i poeti si sono vantati di essere servi o portavoce delle Muse, beneficiari pri-

³ A parere di Hall 2000, 410, «it is difficult to imagine a more complex metapoetic phenomenon than the personification of the genre currently being performed appearing in it herself, except perhaps the personifications of comic productions which seem to have appeared in another Cratinean comedy, the *Didaskaliai*»: il riferimento sarà evidentemente a quel tetrametro trocaico (ὅτε σὺ τοὺς καλοὺς θριάμβους ἀναρῶντος' ἀπηχθάνου, fr. 38 Kassel-Austin) nel quale già Kock 1880, 23 ravvisava un'apostrofe del poeta alla propria Musa personificata e una difesa della propria ispirazione poetica dionisiaca, attinta «ex imo pectore» (per G. Kaibel *ap.* Kassel, Austin 1983, 139, invece il poeta si rivolgerebbe alla personificazione di una delle rappresentazioni teatrali con cui aveva suscitato l'astio dei rivali). Su questo frammento e sulla sua presunta 'parabaticità' vd. più diffusamente Imperio 2004, 50s. con nn. 121-122 e da ultimo Biles 2011, 134-136 con la bibliografia ivi citata.

⁴ Vd. Murray 1981.

vilegiati, possibilmente esclusivi, dei loro doni,⁵ ma nessuno, prima dei commediografi attici del quinto secolo, aveva mai osato millantare la condivisione con le Muse di una erotica promiscuità,⁶ ma al più – e in casi peraltro sporadici – una certa familiarità.

È il caso, in particolare, della Musa di Parmenide, che, nel proemio del poema *Sulla natura* (28 B, 1, 22-32 Diels-Kranz), a differenza delle muse esiodee (le quali avevano rinfacciato all'ignaro poeta – pure da loro prescelto nell'ambito della umile genia dei pastori «solo ventre» – la sua condizione di rozzo pastore), non umilia il poeta-filosofo, il quale, «già sapiente (εἰδότης φῶτα, v. 3)», si è spontaneamente recato al suo cospetto, bensì lo accoglie affettuosa, gli stringe la destra (χειρὰ δὲ χειρὶ / δεξιτερὴν ἔλεν, vv. 22-23)⁷ e lo saluta con parole di lode e di buon auspicio circa l'arduo compito conoscitivo che lo attende (vv. 24-25):⁸ facendone

⁵ Già in Omero lo *charme* seduttivo della poesia è evocato dalla simbologia del canto delle Sirene, e da sempre *Peitho* è la dea della persuasione amorosa: vd. ancora Murray 2005.

⁶ È dunque la commedia che, per dirla con le parole di Sommerstein 2005, 171, «in this and in other things, could boldly go where no (sane) man had dared go before». Qualche rara eccezione si può semmai riconoscere nel mito: memorabile l'atto di ὕβρις con cui il cantore tracio Tamiri osò proporre alle Muse, quale ricompensa in caso di vittoria nella gara di canto, di sposarle tutte, secondo l'usanza poligamica dei Traci. «La richiesta di Thamyris non è soltanto una manifestazione ulteriore di ὕβρις eroica. Il personaggio adotta verso le Muse un atteggiamento che richiama quello dell'*erastes* verso l'*eromenos* [...]. La sfera del canto e della sessualità convergono nell'esercizio, comune a entrambi, dell'*εἰσπνεῖν*. Chiedendo, in caso di vittoria, di unirsi con quelle che maggiormente desidera, Thamyris manifesta anche l'intenzione di servirsi delle Muse come di sue θεράπαιναί. La pretesa di amare le Muse presuppone quindi un vero e proprio rovesciamento di ruoli» (Brillante 2009, 107s., con la rassegna di testimonianze prodotta in n. 52).

⁷ Va peraltro precisato che l'intera fraseologia del v. 22 e del primo emistichio del verso successivo è canonica, nella poesia epica, nelle scene di incontro e dialogo tra divinità e uomo mortale: tra i paralleli citati in proposito da Cerri 1999, 182 e da Coxon 2009 [1986], 10, particolarmente significativo, ai nostri fini, quello di *Il.* 21, 286 (χειρὶ δὲ χειρὰ λαβόντες), dove Poseidone e Atena stringono la mano ad Achille, promettendogli la loro collaborazione.

⁸ Di differente tenore è invece la stigmatizzazione operata da Pindaro in un celebre passo della seconda *Istmica* (vv. 6-13) nei confronti della Musa 'mercenaria' dei suoi colleghi: forse, almeno così riteneva Callimaco, fr. 222 Pfeiffer², in particolare di quella di Simonide. Una *pointe* polemica riecheggiata peraltro da Aristofane nella parabasi delle *Vespe*, per attribuire ai suoi rivali (a stare agli scolii [vet Tr] 1025b-c Koster, Eupoli *in primis*) una musa *entremetteuse* (così Taillardat 1965, 429), asservita alle personali beghe degli

dunque non un servitore ma un συνάορος (v. 24), un collaboratore attivo e partecipe al processo di apprendimento della verità.⁹

Il caso più peculiare di umanizzazione delle Muse in commedia è rappresentato da un frammento delle *Tesmoforiazuse seconde* di Aristofane, tratto verosimilmente da un epirrema di prima ovvero di seconda parabasi,¹⁰ in cui il commediografo nega orgogliosamente la necessità dell'epiclesi tradizionale a Muse e Cariti, che dalle loro superne sedi scendano a infondergli l'ispirazione creativa: costoro ἐνθάδε γάρ εἰσιν, ὥς φησιν ὁ διδάσκαλος (fr. 348, 3 Kassel-Austin), dichiara il corifeo portavoce del poeta, affermando così, in termini assolutamente innovativi, il carattere profondamente immanente e personalistico di tale ispirazione¹¹ e una consapevolezza nuova dell'apporto del poeta alla composizione del

innamorati: «il suo fine, onesto, è quello di non rendere le proprie Muse delle mezzane (ἵνα τὰς Μούσας αἰσιν χρῆται μὴ προαγωγὸς ἀποφῆνῃ, v. 1028)». Poco pertinente mi pare infatti, in questo contesto, il richiamo fatto da Sommerstein 2005, 167 alla valenza erotica del verbo χράω/χράσμαι, su cui vd. *infra*, n. 28.

⁹ Sono parole di Giuliano 1997, 542-550, al quale mi limito a rinviare in merito alla straordinaria novità rappresentata nella storia della poetica greca dal motivo parmenideo della collaborazione tra uomo e divinità. Lo studioso ha peraltro rilevato la notevole continuità di sostanza con cui Parmenide e Platone rivisitano il motivo dell'ispirazione divina del poeta: «entrambi fanno del loro rapporto con la divinità non una ignara e miracolistica gratifica, ma una consapevole conquista giustificata e promossa esclusivamente dalla propria volontà e dalle proprie capacità conoscitive», ed «entrambi si accostano alla divinità non come servitori ma come attivi e partecipi collaboratori» (Giuliano 1997, 552). Ciò accade soprattutto nel *Fedro*, dove, «in opposizione a quanto si dice del poeta nello *Ione* [...], il filosofo non è ὑπὲρ ἑτέρας e ἐρμηνεύς della divinità ma συνοπαδὸς e ὁμοῖος e il suo stato entusiastico non un (κατ)έχασθαι ma un ἔχειν, non un (ἐξ)αφ᾽ ἑαυτοῦ ma un κοινωνεῖν e μετέχειν» (Giuliano 1997, 536), e dove – a partire dal celebre 'elogio della follia' formulato da Socrate nel suo secondo discorso (249c4-d3), incastonato nel non meno celebre 'inno alla memoria' (249b6-250b1), che prende le mosse dalla importante definizione dell'ἀνάμνησις formulata in 249b6-c3 – viene sancita la superiorità dell'*enthousiasmos* filosofico come possesso stabile, rispetto a quello poetico, che è di fatto un occasionale e transeunte (συγ)κορυβαντιᾶν e (συγ)βακχεύειν (228b6-7, 234d1-6, 238c5-d2, 241c3-5): «grazie al suo intelletto l'amante-filosofo tutt'altro che rimanere, come il poeta, anello pendente dalla divinità, giunge fino a farsi ὁμοιότατος al suo dio (253a7-b1)» (Giuliano 1997, 539).

¹⁰ Vd. Fraenkel 1962, 199s. n. 3.

¹¹ Vd. Harriott 1969, 75, Chirico 1990, 96-101, Bremer 1993, 145s. (con le osservazioni di B. Zimmermann nella *Discussion*, a p. 170).

canto. Per questa nuova concezione 'umanizzata' dell'atto creativo del poeta è immediato il parallelo con i vv. 40-42 del prologo delle *Tesmoforiazuse* superstiti, dove il Servo afferma che «dentro la casa di Agatone alberga il tiaso delle Muse intento a comporre un canto» (ἐπιδημεῖ γὰρ / θίασος Μουσῶν ἔνδον μελάθρων / τῶν δεσποσύνων μελοποιῶν). In entrambi i contesti comici, come già nel proemio di Parmenide, la situazione occasionale e irripetibile dell'incontro con la divinità, con la consegna *una tantum* dello scettro, è superata: come Parmenide, il poeta descrive il ripetersi indefinito di un evento, vissuto come una propria individuale e particolare esperienza, che lo vede protagonista all'interno della stessa dimora di cui sono ospiti le Muse.¹²

Che l'intimità sessuale sia il *proprium* della relazione del poeta comico con le personificazioni femminili dell'arte poetica – forse peraltro già in qualche modo prefigurata dalla metaforica dell'ispirazione poetica e intellettuale cristallizzatasi a partire dall'epica e dalla lirica arcaica¹³ – è dimostrato, tra l'altro, dal carattere alta-

¹² Ulteriori tracce di processi di comica personificazione dell'arte poetica è possibile ravvisare, sia pure in via del tutto ipotetica, in varie altre commedie perdute, di Aristofane e di altri commediografi dell'*archaia*. Nel *Geritade* aristofaneo, ad esempio, a una delegazione di poeti (composta da Sannirione, Meleto e Cinesia, esponenti rispettivamente della poesia comica, tragica e ditirambica) veniva affidato il compito di scendere nell'Ade verosimilmente allo scopo di riportare sulla terra una divinità femminile identificabile con la Poesia: una circostanza cui peraltro potrebbe riferirsi il lemma φέρε νῦν ἐ/γὼ τὴν δαίμον' ἦν ἀνήγαγον ἐς τὴν / ἀγορὰν ἄγων ἰδρύσωμαι βοῖ, riportato alle rr. 84-86 di *PFlor.* 112 (= fr. 591 Kassel-Austin = *CLGP Aristophanes* 28 Montana), sempre che sia questa la commedia cui va ascritto l'anonimo commentario papiraceo (per tale attribuzione vd. Geissler 1925, 62, Hoffmann 1952, 101-103, Körte 1911, 271; e per attribuzioni alternative vd. Imperio 2004, 88s. n. 197). Nel testo, pure gravemente compromesso, del fr. 15 Kassel-Austin di Teleclide, tratto dagli *Esiodi* (ἀλλ' ἡ τάλαινα Φιλοκλέα † βδελλ οθεν οὖν· εἰ δ' ἐστὶν Αἰσχύλου φρόνημ' ἔχων), viene attaccato, come pessimo tragediografo, Filocle, figlio della sorella di Eschilo: «τάλαινα esse possit Poesis vel musa Aeschyli avi, cui vim fecerit Philocles» (Dübner 1842, 509); ovvero, come ipotesi alternativa, «loquitur Tragoedia similisve persona; id ipsum odio ei est quod Philocles ingenio inferior magni poetae spiritum sumit» (Kaibel *ap.* Kassel, Austin 1989, 675). E non si può escludere che in un 'cratino' forse parabatino, tratto degli *Archilochi* di Cratino (ὠμολίνοις κόμη βρύουσ' ἀτιμίας πλέως, fr. 10 Kassel-Austin), sia da riconoscere il più antico esempio di personificazione della commedia: vd. Imperio 2004, 68 n. 158.

¹³ Da Esiodo, che chiede alle Muse di ispirargli «l'amabile canto (δότε δ' ἱμερόεσσαν ἀοιδίην, *Th.* 104)», e che definisce ἐρατὴ la voce (ᾠσσα) delle Muse (*Th.* 65 e 67) e dà il nome di Ἐρατώ a una di loro (*Th.* 78), ad Archiloco

mente confidenziale del rapporto che il commediografo instaura con le muse nelle odi paraboliche. Viene generalmente osservato, ad esempio, che nell'ode e nell'antode della parabasi della *Pace* Aristofane fa delle Muse le proprie compagne di un gioco che, nell'ambiguità del *double entendre*, si percepisce come squisitamente sessuale:¹⁴ in particolare, nei vv. 774-775 dell'ode della *Pace*, come informa lo scolio ([vet] Ar. Pax 775f Holwerda), il commediografo ha ripreso un contesto stesicoreo,¹⁵ inserendovi un invito alla Musa a danzare insieme con lui che le è 'amico' (Μοῦσα, σὺ μὲν πολέμους ἀπώσαμένη μετ' ἐμοῦ / τοῦ φίλου χόρευσον), cui fa *pendant*, nella chiusa dell'antode, l'invito, ancora rivolto alla Musa, a 'intrattenersi piacevolmente insieme' nel corso di quella festa – *scil.* il festival teatrale durante il quale sta andando in scena la commedia – (Μοῦσα θεὰ μετ' ἐμοῦ ξύμ- / παίζει τὴν ἐορτήν, vv. 816-817).

Naturalmente, quando i poeti parlano della propria musa, la connotano come una donna onorata, rispettabile e rispettata: presentando la Commedia come sua legittima consorte, Cratino attesta implicitamente l'ufficialità di un rapporto di natura appunto coniugale, e sancisce così la propria autoconsacrazione a poeta istituzionalmente riconosciuto come beneficiario di un legame esclusivo con l'arte comica. Il poeta rispondeva così probabilmente ad Aristofane, il quale, nella parabasi dei *Cavalieri*, motivando le ragioni che lo avevano indotto a non assumere su di sé, sino a quel momento, anche la regia delle proprie commedie, aveva presentato la κωμωδοδιδασκαλία come «l'arte più difficile di tutte», metaforicamente come una donna dai gusti difficili che, pur da molti (poeti) corteggiata, a pochi concede i suoi favori (πολλῶν [...] πειρασάντων [...] ὀλίγοις χαρίσασθαι, v. 517). E poiché la dinamica secondo cui Aristofane articola in questi 'anapesti' gli snodi della propria carriera drammaturgica è costruita per valorizzare la pianificazione oculata del proprio successo, di contro alla parabola

(fr. 1, 1 West²), che si autoproclama orgogliosamente Μουσέων ἐρατὸν δῶρον ἐπιστάμενος, ad Anacreonte (fr. 62, 7-9 Gentili), che definisce ἐρόεντα i δῶρα delle Muse (Πιερίδων), a Solone (fr. 1 Gentili-Prato² = 13 West²), per il quale il poeta, istruito nei doni delle Muse Olimpie (Ὀλυμπιάδων Μουσέων πάρα δῶρα διδασχθείς), è, alla maniera archilochea, ἡμερτῆς σοφίης μέτρον ἐπιστάμενος (vv. 51-52).

¹⁴ Vd., tra altri, Henderson 1991, 134s., Dunbar 1995, 590s., Sommerstein 2005, 166.

¹⁵ Vd. diffusamente Imperio 2004, 94s. con nn. 214-215.

discendente che ha scandito inesorabilmente la pur fulgida carriera di predecessori e colleghi persino più autorevoli di lui (Magnete, Cratete e, appunto, Cratino), se ne ricava che la perentoria affermazione di Aristofane sottende implicitamente la sua presunzione di esser lui l'unico poeta titolato ad aspirare a una durevole e produttiva conquista, di natura in primo luogo amorosa, dell'arte poetica.¹⁶ Facile in proposito ricordare la connotazione erotica insita, specie in commedia, nei verbi *πειρᾶν*, «sedurre», e *χαρίζεσθαι*, «concedere favori sessuali».¹⁷

Altrettanto comprensibile che i commediografi tendano a mettere in dubbio, quando non a demolire, l'onorabilità delle muse, se frequentate da cattivi artisti: in un celeberrimo frammento, forse prologico, del *Chirone* di Ferecrate (155 Kassel-Austin) si trova «the most brutally physical of a whole series of exploitations in comedy of the idea of personifying music, poetry, or a poetic genre, as a woman who is the wife or mistress of one or more poet-musicians».¹⁸ In una sequenza ampia quanto ripetitiva di immagini cariche di doppi sensi osceni, vengono infatti passate dettagliatamente in rassegna, alla stregua di crude violenze sessuali perpetrate ai danni della signora *Mousiké*, le innovazioni apportate, nella composizione del ditirambo e del *nomos* citarodico, dai massimi esponenti dell'*avant garde* musicale della seconda metà del V secolo (Melanippide, Cinesia, Frinide, Timoteo e forse anche Filosseno).¹⁹ E una *γυνή* metaforicamente oltraggiata da poeti potrebbe, in un lacunoso frammento papiraceo di una commedia – generalmente ascritta ad Aristofane²⁰ – che appunto da questa donna prenderebbe il titolo di *Poiesis*, essere colei di cui la *persona loquens* (forse un poeta) si dichiara, anche a nome di altri, alla ricerca (*γυνῆϊκα δὴ ζητοῦντες ἐνθάδ' ἤκομεν / ἣν φασιν εἶναι*

¹⁶ Così Bakola 2010, 278.

¹⁷ Vd. Imperio 2004, 185, con la bibliografia specifica ivi citata.

¹⁸ Sommerstein 2005, 162.

¹⁹ Vd. Imperio 1998, 79-81, con la bibliografia ivi menzionata.

²⁰ Cfr. *POxy.* 2659 fr. 2 col. i r.15 = Aristoph. test. 2c, 18 Kassel-Austin; Anon. *Aristophanis vita dramatumque catalogus* [*Proleg. de com.* XXXa] p. 142, 18 Koster = Aristoph. test. 2a, 22 Kassel-Austin. Nell'anonima *Vita* di Aristofane, questa è una delle commedie assegnate, in alternativa, ad Archippo (*Proleg. de com.* XXVIII p. 136, 67 Koster = Ar. testt. 160-161 Kassel-Austin).

παρὰ σε, fr. 466, 4-5 Kassel-Austin),²¹ e che, come la Musica di Ferecrate, parrebbe anche lei esser stata in qualche modo maltrattata (cfr. ἀδικουμ[al v. 14, e ἀδικουμένη al v. 16).

E se la τέχνη tragica ereditata da Eschilo è assimilata da Euripide, nei vv. 939-944 delle *Rane* di Aristofane, a una donna in sovrappeso, che il più moderno tragediografo ha dovuto mettere a dieta, nell'invocazione contenuta in un frammento delle coeve e coagonali *Muse* di Frinico l'ispirazione poetica euripidea parrebbe essere assimilata a una «prostituta lasciva e vagabonda» (ὦ κάπραινα καὶ περιπολὰς καὶ δρομάς, fr. 34 Kassel-Austin; cfr. Hsch. δ 2397 Latte: δρομάς· ἡ ἑταῖρα): concetto esplicitato in Ar. *Ran.* 1305-1308, dove la Musa di Euripide viene identificata da Eschilo con una volgare suonatrice di nacchere.²² E già nel prologo delle *Rane*, ai vv. 92-97, Dioniso parla metaforicamente della relazione (sessuale) fra la (signora) Tragedia e i moderni corruttori dell'arte tragica (λωβηταὶ τέχνης), capaci soltanto di orinarci su e di farlo una volta sola, dunque evidentemente senza nulla creare ovvero 'pro-creare': ormai purtroppo del tutto estinta – lamenta Dioniso – è invece la tipologia del poeta 'fertile' (γόνιμος), e capace di elaborare un ὄημα γενναῖον, ossia del buon tragediografo, che è tale per la sua naturale capacità di produrre poesia di elevata fattura.²³

E appunto a una più specifica dimensione di metaforica fertilità procreativa rinvia esplicitamente l'immagine del poeta-madre che ha partorito la propria commedia, quale viene tratteggiata da Aristofane negli 'eupolidei' delle *Nuvole seconde*: ma secondo modalità per le quali non disponiamo di paralleli nel restante repertorio comico superstite, né nella letteratura greca precedente. Rievocando gli inizi della propria carriera artistica («da quando qui il Virtuoso e il Pervertito²⁴ ottennero un ottimo giudizio da parte di

²¹ Per questa esegesi vd. Lloyd-Jones 1990, 4-6 (ma già 1981, 23-25), e Hall 2000, 414, al cui contributo rinvio, più in generale, per un'analisi dell'impiego comico delle figure femminili con valenza metapoetica.

²² Un'efficace messa a punto delle importanti implicazioni di critica letteraria insite nella parodia dell'*Ipsipile* euripidea realizzata da Aristofane in *Ran.* 1305-1328 è stata di recente tracciata da Di Marco 2009.

²³ Sulla valenza oscena del verbo προσουρεῖν, connessa peraltro alla più immediata *nuance* sessuale insita nell'epiteto γόνιμος, rinvio a Henderson 1991, 50 (cfr. p. 176).

²⁴ Il riferimento è, come informano gli scolii [vet] 529a Holwerda, [Th^{1/2}Tr^{1/2}] 529a Koster, ai due protagonisti della commedia aristofanea dell'e-

uomini che è un piacere già solo nominare [ἐξ ὅτου γὰρ ἐνθάδ' ὑπ' ἀνδρῶν, οὓς ἡδὺ καὶ λέγειν,²⁵ / ὁ σώφρων τε χὼ καταπύγων ἄριστ' ἠκουσάτην]», vv. 528-529), Aristofane si identifica con una παρθένος che a suo tempo, essendo ancora nubile, dovette 'esporre' la propria 'creatura' (quei *Banchettanti* con cui esordì nel 427 a.C.), la quale venne perciò 'raccolta' da un'altra παῖς (il regista Callistrato) e nobilmente 'allevata' dal pubblico: quel pubblico che – recrimina il poeta – avrebbe, quattro anni dopo, incomprensibilmente ripudiato le *Nuvole prime*

κἀγώ, παρθένος γὰρ ἔτ' ἦν, κοῦκ ἐξῆν πῶ μοι τεκεῖν, / ἐξέθηκα, παῖς δ' ἑτέρα τις λαβοῦσ' ἀνείλετο, / ὑμεῖς δ' ἐξεθρέψατε γενναίως κάπαιδεύσατε, vv. 530-533.

Nei tre versi immediatamente successivi (534-536), il poeta passa a identificare la nuova versione delle *Nuvole* che sta ora andando in scena con una novella Elettra che si reca sulla tomba paterna sperando di ritrovarvi quel ricciolo di capelli da cui riconoscerà la presenza del fratello Oreste: fuor di metafora, quel consenso che aveva riscosso presso gli spettatori 'intelligenti' la apprezzata commedia dell'esordio, i *Banchettanti*, appunto

νῦν οὖν Ἥλέκτραν κατ' ἐκείνην ἥδ' ἡ κωμῳδία / ζητοῦσ' ἤλθ', ἦν που 'πιτύχη θεαταῖς οὕτω σοφοῖς· / γνῶσεται γὰρ, ἦν περ ἴδη, τὰ δελφοῦ τὸν βόστροχον.

Pur non meno celebre degli altri contesti parabolici sinora menzionati, e ampiamente studiato ai fini della ricostruzione dell'esordio poetico di Aristofane, questo passo è stato generalmente messo in ombra, quando non escluso dal canonico repertorio delle personificazioni dell'arte poetica e delle metafore della creatività artistica qual è riconoscibile nella produzione di Aristofane e degli altri autori dell'*archaia*. Si tratta, in effetti, di un caso singolare, e

sordio. Due figli sui quali, attraverso l'insegnamento impartito da buoni e cattivi maestri, il padre sperimenta, con esiti preconizzati nei loro stessi soprannomi, due opposti criteri educativi: uno 'tradizionalista', l'altro 'moderno' (per le tracce dei temi e della trama recuperabili dai frammenti e dalle testimonianze relative a questa commedia vd. diffusamente Cassio 1977, 25-32).

²⁵ Accolgo qui, con Dover e Sommerstein, l'emendamento οὓς proposto da Blaydes in luogo del trādito οἷς (che con λέγειν, in questo contesto, non dà senso), riservandomi di riconsiderare in altra sede l'alternativa οἷς ... ψέγειν proposta da van Herwerden e accolta ora da Wilson.

per più ragioni: anzitutto perché a essere personificata non è qui l'arte del commediografo ma il suo stesso prodotto poetico, che non viene peraltro assimilato genericamente a una donna, ma, più precisamente, al personaggio tragico di Elettra, appunto, e in particolare all'Elettra eschilea²⁶ (il che già di per sé rappresenta un *unicum* nella produzione comica conservata); ma anche perché qui Aristofane, assumendo su di sé il ruolo di ragazza-madre di una propria commedia, sembra rivisitare la canonica dualità che contrappone l'uomo come soggetto attivo del processo riproduttivo alla donna come ricettacolo e contenitore, dunque passivo, del seme fecondante, e giunge per questa via a ribaltare un'altra, ancor più convenzionale, dualità: creatività intellettuale – prerogativa maschile – vs procreatività fisica – prerogativa femminile (anche questo, mi pare, un *unicum*).

È noto – per cominciare da quest'ultima peculiarità, la più vistosa nell'ambito di una generale riflessione sulla storia dell'idea di produzione letteraria come 'filiazione' – che la metafora del

²⁶ Viene infatti qui generalmente ravvisato un riferimento alla celebre scena del riconoscimento tra i due fratelli nelle *Coefore* (vv. 164-200): riferimento, com'è noto, impreciso, dal momento che in realtà nella scena eschilea Elettra si reca presso la tomba del padre non spontaneamente a cercare tracce del ritorno di Oreste, ma inviata dalla madre Clitemestra a portare una libagione e, al contempo, a pregare segretamente per il ritorno del fratello. Un'imprecisione che non dovrà stupire: come annota Sommerstein 1982, 188, «Ar.'s memory of *Choephoroi* may be hazy, as his memory of Aeschylus's *Persians* seems to be in *Frogs* 1028-1029». Newiger 1961 ha tuttavia tentato di spiegare la genesi di una siffatta inesattezza: a suo parere Aristofane intendeva qui esprimere la propria simpatia per l'eroina della tragedia eschilea, cui bastava vedere il ricciolo reciso di Oreste per intuirne immediatamente la presenza (il che spiegherebbe ζῆτοῦσ' ἦλθ' nel v. 535), e, di contro, muovere una critica nei confronti della raziocinante Elettra euripidea, la quale, nella omonima tragedia, si rifiuta di credere al ritorno del fratello sulla base della semplice somiglianza dei capelli o dell'orma dei calzari, ossia di quei τεκμήρια che il Pedagogo, nei vv. 520-584, sostiene di aver rinvenuto presso la tomba di Agamennone. Il confronto sarebbe stato ispirato ad Aristofane da una recente replica delle *Coefore* di Eschilo, di poco precedente al 423, anno della prima rappresentazione della commedia, e dalla pressoché coeva rappresentazione dell'*Elettra* di Euripide, da far risalire dunque agli anni 421-417, nei quali viene collocato dalla maggioranza degli studiosi il tentato rifacimento delle *Nuvole* dopo l'insuccesso del 423 a.C. (sulla dibattuta questione vd. più dettagliatamente Imperio 2004, 41s. n. 104). Ma, contro questa pur suggestiva ipotesi, convincenti obiezioni sono state mosse da Bain 1977, 112s. e da West 1980, 22 n. 29 (vd. anche Imperio 1996, 386).

parto intellettuale, che sembra fornire al passo delle *Nuvole* in esame la sua peculiare cifra simbolica,²⁷ trova la sua prima, più celebre e articolata formulazione nel discorso di Diotima sull'Eros nel *Simposio* platonico.²⁸

Qui, dopo aver chiarito la natura (201d1-204c6) e gli effetti benefici di Eros sul genere umano (204c7-205a4), la sacerdotessa di Mantinea spiega che l'insopprimibile desiderio d'immortalità spinge gli individui, sia quelli gravidi nel corpo che quelli gravidi nell'anima, a unirsi per procreare e partorire nel Bello (206b7-c6). Subito dopo (206c6-7) Diotima descrive l'unione (ή γάρ ἀνδρὸς καὶ γυναικὸς συνουσία) dell'uomo e della donna come un parto (τόκος ἐστίν). «E questa – prosegue (206c7-8) – è, nell'essere vivente che è mortale, la cosa divina e immortale (ἐστὶ δὲ τοῦτο θεῖον τὸ πρᾶγμα, καὶ τοῦτο [...] ἀθάνατον ἔνεστιν):²⁹ la gravidanza e la procreazione (ή κύησις καὶ ή γέννησις)». E, poiché – come aveva affermato poco prima – la procreazione – fisica o spirituale che sia (καὶ τὸ σῶμα καὶ κατὰ τήν ψυχὴν) – è un parto nel bello (τόκος ἐν καλῷ, 206b7-b8), che può liberare chi lo possiede da una doglia immensa (διὰ τὸ μεγάλης ὥδινος ἀπολύειν τὸν ἔχοντα, 206d7-e3), ne consegue che «l'amore non

²⁷ Per il tramite di un ovvio impiego traslato del verbo τίκτω, come osservava già Curtius 1992 [1948], 152s. Per restare alla commedia, la metafora si ritrova in Aristoph. *Ran.* 1059 (dove Eschilo afferma che è necessario 'concepire' parole [ῥήματα τίκτειν] che siano all'altezza di pensieri elevati) e in un frammento di Cratino (*203 Kassel-Austin), che potrebbe appartenere alla *Damigiana*, dove a chi è ὕδροπότης viene programmaticamente negata la possibilità di 'generare' qualcosa di buono (ὑδῶρ δὲ πίνων οὐδὲν ἂν τέκοις σοφὸν). In generale, sulla storia di questa metafora, che attraversa tutta la letteratura greca e latina, vd. diffusamente Degl'Innocenti Pierini 2008, 15-38, con la bibliografia ivi discussa.

²⁸ Un ovvio antecedente mitico della metafora del parto intellettuale è riconoscibile nella nascita di Atena dalla testa di Zeus rievocata in Hes. *Th.* 888-899. Sulla simbologia androcratica insita nella vicenda mitica di Zeus che rimane 'incinto' come una donna – per opera di una donna: quella *Metis* che ha appena inghiottito – e che come una donna partorisce la figlia Atena, vd. diffusamente Miralles 1993, 17-22.

²⁹ L'espressione pare richiamare il celebre θεῖον χοῦμα dell'archilocheo Epodo di Colonia (fr. 196a, 10 West²), cui andrà ricondotta pure l'accezione eufemistica di χοῖος in Pind. *O.* 1.45, e, più in generale, l'accezione erotica di χοῶ/χοῶμαι (vd. *LSJ* s.v. χοῶ C IV b2, cui si aggiungano almeno Eur. *IT* 546, fr. 897 Kn. e vari contesti dei romanzi tardoantichi, raccolti da Beta, De Carli, Zanetto 1997, 320).

è desiderio del bello, ma desiderio di procreare e di partorire nel bello (τῆς γεννήσεως καὶ τοῦ τόκου ἐν τῷ καλῷ, 206e4-5)».

L'atto della procreazione spirituale viene subito dopo descritto secondo una dinamica analoga a quello che presiede alla procreazione fisica (208e2-209d4): come il rapporto sessuale tra due corpi ha come esito il concepimento dei figli, così quello tra due anime dà vita a creature che, nate dalla frequentazione del bello, per l'appunto insieme col bello vengono poi allevate (τὸ γεννηθὲν συνεκτρέφει κοινῇ μετ' ἐκείνου, 209c4). «E ognuno preferirebbe che gli nascessero figli di questo genere piuttosto che figli umani, guardando a Omero e a Esiodo e invidiando gli altri grandi poeti – che prima sono stati definiti appunto «genitori» (γεννήτορες, 209a4) – e le creature che essi hanno lasciato (οἷα ἔκγονα ἑαυτῶν καταλείπουσιν), che sono dunque di gran lunga più immortali e più belle, in quanto procurano loro gloria immortale e ricordo (κλέος καὶ μνήμην), essendo esse stesse immortali» (209c8-209d4), e perciò – è stato detto poco prima – suggellano una comunanza ben più forte (πολὺ μείζω κοινωνίαν) e una 'amicizia' più solida (φιλίαν βεβαιωτέραν) di quella che dà la comunanza di figli (209c5-7). Orbene, in un dettagliato contributo dedicato alla metafora della «spiritual pregnancy» nel *Simposio* platonico, Elizabeth Pender ha riconosciuto nel rapporto amoroso così descritto due fasi prettamente 'maschili', corrispondenti ai momenti della 'gestazione' (κύησις) e della 'nascita' (γέννησις) di ciò di cui l'amante è gravido da tempo (ἅ πάλαι ἐκύει τίκτει καὶ γεννᾷ, 209c3),³⁰ seguite da altre due fasi, aventi come esito la procreazione, le quali presupporrebbero invece una gravidanza e un parto di tipo 'femminile': ricevuto il seme dell'amante, l'amato porta avanti la gravidanza e 'partorisce' il figlio spirituale. Il rapido passaggio dall'atto sessuale alla nascita presupporrebbe, a parere della studiosa, una intenzionale ellissi del *côté* femminile

³⁰ A parere di Pender 1992, 74, ciò di cui l'amato «è gravido da tempo» è il seme maschile dell'amante: come τόκος (206c6), così κύησις e γέννησις (206c8) evocherebbero il processo di produzione ed eiaculazione del liquido seminale, biologico o spirituale, che si attua nelle prime due fasi del processo creativo. Per una siffatta interpretazione, che, identificando il rapporto sessuale con la nascita stessa, dovrebbe risolvere lo *hysteron proteron* per cui qui la gravidanza è causa piuttosto che conseguenza del rapporto amoroso, la studiosa richiama l'idea, tradizionale nella letteratura greca, secondo cui unico vero genitore è il padre: un principio enunciato, tra altri, da Euripide in *Or.* 551-56 (vd. Willink 1986, 174s.).

della gestazione e del parto. E anche più avanti, nell'ultima sezione del discorso di Diotima (210a-212a), dedicata alla più sublime delle varie forme di amore, quella che conduce alla contemplazione del Bello, il contributo femminile alla nascita, evocato dall'espressione *τίκτηι [...] ἐν φιλοσοφίᾳ ἀφθόνῳ* (210d5), parrebbe, in una siffatta prospettiva, restare ancora in ombra: l'amante genera 'nella filosofia', la quale sembra dunque assolvere al ruolo 'femminile' che nel rapporto amoroso ha l'amato. In realtà, a ben guardare, più che obliterata, nel processo procreativo così descritto la componente 'femminile' pare al contrario valorizzata, ancorché forzosamente cambiata di segno: attribuita prima al componente 'passivo' del rapporto omoerotico, essa viene poi trasferita alla filosofia stessa, la quale finisce dunque per incarnare la 'donna' oggetto dell'amore che mette in moto il processo della conoscenza.

Appropriazione ed esclusione sono semmai – come è stato evidenziato³¹ – le due concomitanti strategie che in Platone concorrono a definire il ruolo femminile nel processo procreativo: e proprio a proposito di questo fenomeno è stato di recente evocato³² quel 'paradosso di Arianna', per cui le attività convenzionalmente femminili (ad esempio, tessere, cucinare, e, appunto, procreare), svalutate finché svolte dalle donne, una volta traslate nella sfera della creatività maschile, si nobilitano. E poiché, tra le varie attività considerate 'di genere', l'unica che è prerogativa davvero esclusiva delle donne è appunto quella della procreazione, se ne potrà in definitiva concludere che la fantasia archetipica della 'procreazione maschile' come opera dell'ingegno ha consentito all'uomo un vero e proprio 'furto della maternità', permettendogli di operare, con le potenzialità stranianti della metafora e della personificazione allegorica, lo scarto logico verso ciò che nella realtà non può fare: farsi donna, per usurpare alla donna l'esperienza altrimenti a lui preclusa della gravidanza e del parto.

Una topica della gravidanza spirituale dai contorni ancora più spiccatamente 'femminili' è riconoscibile all'interno del celebre passo del *Teeteto* (148e-151d) in cui viene codificato il ruolo

³¹ Da Andò 2005, 115-31 (in particolare p. 130).

³² Da Rigotti 2010, *passim*. Ringrazio Angela Andrisano per avermi fatto dono di questo saggio, dalla cui lettura il presente contributo ha tratto spunto. Sono inoltre grata a Paulo Butti, Glenn Most e Mauro Tulli per i preziosi consigli e suggerimenti che mi hanno elargito nel corso della stesura.

maieutico esercitato da Socrate, il quale avrebbe appreso quest'arte dalla madre, nota levatrice dal nome (parlante) Fenarete (149a). Anche qui la gestazione spirituale segue la medesima dinamica di quella fisica, e il parto dell'anima si accompagna a doglie (ὠδίνες) pari a quelle del travaglio ostetrico: ed è appunto questo percorso che – come gli spiega Socrate – il protagonista del dialogo, «pregno» di un figlio spirituale, dovrà affrontare per poter partorire il suo pensiero. E anche qui, consequenziale all'idea del rapporto erotico con la filosofia, torna il motivo eugenetico tanto caro a Platone: oltre che nel discorso di Diotima, esso è riconoscibile ad esempio in un noto passo del VI libro della *Repubblica* (487e-497a), dove Socrate definisce 'bastardi' (νόθα) e di natura inferiore (φᾶῦλα) i 'figli' generati dalla filosofia, quando, come una donna orfana dei parenti legittimi, è costretta, per indigenza, a sposare un 'pretendente' di rango inferiore (495e4-496a2).³³ Nel *Tee-teto*, però, la qualità del prodotto partorito dipende anche dalla bravura della levatrice, la quale dovrebbe avere, tra l'altro, la responsabilità di selezionare in tal senso i genitori (149d4-150a5): analogamente, Socrate, levatrice dell'intelletto, è in grado di riconoscere il giovane che può partorire la verità e di guidarne la gestazione e il parto (150b4-d8): sta poi al genitore non 'abortire' né mandare in rovina il frutto di quel parto stabilendo cattive relazioni o allevandolo male (150e).

Dell'immagine di un Socrate dotato di capacità maieutiche, che costituisce, com'è noto, il *Leitmotiv* del dialogo (ricorre ancora in 148e, 150b-151d, 157c-d, 160e, 161e, 184b, 210-c), non si trova traccia se non, forse, in un noto passo del prologo delle stesse *Nuvole* di Aristofane, dove il discepolo di Socrate lamenta di aver abortito, per colpa di Strepsiade, che ha bussato con violenza alla porta del Pensatoio, «il pensiero appena concepito» (φροντίδ' ἐξήμβλωκας ἐξηυρεμένην, v. 137). Malgrado lo scetticismo di Dover e di altri,³⁴ è difficile resistere alla tentazione di riconoscere qui un'allusione alla capacità di far partorire gli spiriti di cui, come

³³ Per l'immagine, dalle chiare venature comiche, del pretendente indegno che, simile a un fabbro calvo e di bassa statura da poco arricchitosi ed emancipatosi, corre a lavarsi ai bagni pubblici e si veste a nuovo per andare a maritarsi con la figlia del suo padrone (495e4-8), e più in generale, per una rassegna dettagliata del ricco repertorio metaforico basato sulla personificazione ed erotizzazione dell'attività filosofica e intellettuale *tout-court* in Platone, vd. Louis 1945, 36-41.

³⁴ Ad esempio Tarrant 1988.

ci attesta il *Teeteto*, Socrate menava vanto:³⁵ come del resto parrebbe suggerire, in *Teeteto* 150e5, l'espressione ἐξήμβλωσαν διὰ πονηρὰν συνουσίαν, ossia il riferimento a quell'atto abortivo causato dalle cattive frequentazioni in quanti si allontanano da Socrate e dalla sua maieutica prima del tempo, ossia prima di aver 'partorito', ovvero in quanti, avendo partorito, allevino poi male (κακῶς τρέφοντες ἀπώλεσαν), deturpandolo, il frutto del loro parto.

Analogamente, per tornare ad Aristofane, il poeta si attribuisce il vanto, tra l'altro, di aver affidato il frutto del suo primo parto spirituale, i *Banchettanti*, a un pubblico «che è già solo un piacere nominare» (v. 528) e che lo ha «allevato nobilmente» (v. 532): l'auspicio è che ora quello stesso pubblico, definito peraltro poco prima di colti e raffinati intenditori (definiti due volte σοφοί, ai vv. 526 e 535, e due volte δεξιοί, ai vv. 521 e 527), riconosca alla nuova commedia – figlia del medesimo, ora più maturo, poeta e ulteriormente riveduta alla luce del precedente insuccesso – un valore almeno pari, se non anche superiore.

Può dunque considerarsi merito di Aristofane (o demerito, si potrebbe dire, in una prospettiva 'veterofemminista') aver portato a emersione nella parabasi delle *Nuvole* quell'immagine del parto intellettuale che sarà sviluppata sino alle sue estreme conseguenze da Platone nel *Simposio*, e di averlo fatto proprio nella commedia socratica (o antisocratica) per antonomasia, dedicata al 'padre' – è proprio il caso di dire – della maieutica.

Per venire poi alla singolare circostanza per cui la personificazione della commedia passa attraverso la sua identificazione con un personaggio tragico (ossia alla seconda delle due peculiarità precedentemente individuate nell'articolata immagine elaborata da Aristofane in *Nub.* 534), sarà opportuno richiamare il *dictum* aneddotico secondo cui Virgilio paragonava la lunga opera di *labor limae* sulle sue *Georgiche* alle cure con cui l'orsa plasma i suoi cuccioli, nati non formati, leccandoli amorevolmente: «l'evocazione del 'travaglio poetico' configura [...] una costante attenzione al rapporto affettivo che lega lo scrittore a qualcosa di 'suo', che nasce da sé».³⁶ Da questo punto di vista, Aristofane sembra introdurre, con la similitudine *Nuvole*-Elettra, un'ulteriore idea: quella delle opere letterarie come 'figli', più precisamente figli legittimi,

³⁵ Lo riconosce, ad esempio, Taillardat 1965, 446: «De tout évidence, Aristophane fait allusion à la prétention de Socrate d'accoucher les esprits».

³⁶ Degl'Innocenti Pierini 2008, 24s.

del proprio (vero) autore. Un'immagine riconoscibile *in nuce* già nell'impiego che nell'*Epinicio* IX Bacchilide fa dell'attributo γνήσιος in riferimento ai propri inni, al fine di rivendicarne il rapporto con la veridicità (ἀλάθεια): condizione indispensabile per l'immortalità tanto della propria produzione letteraria quanto della memoria del *laudandus* (vv. 83-87). Ma l'immagine – che diverrà poi, almeno a partire dai *Pinakes* di Callimaco, assai diffusa nei testi eruditi dell'esegesi antica, laddove sarà discussa l'autenticità di un'opera³⁷ – trova, com'è stato notato,³⁸ compiuta elaborazione proprio in Platone, il quale a più riprese impiega metafore parentali per illustrare i processi di produzione intellettuale o di creazione letteraria: oltre che, come si è visto, nella *Repubblica*,³⁹ anche e soprattutto nella sezione finale del *Fedro* (275d3-276a8), laddove Socrate elabora la metafora del discorso scritto come figlio, che non è in grado di parlare e che per difendersi ha dunque bisogno del padre (*scil.* del suo autore), e il cui ἀδελφὸς γνήσιος, 'fratello legittimo', è il discorso orale (276a1-2), che, in quanto 'vivente', può invece all'occorrenza replicare e difendersi (276a6) ed è perciò in grado di rimanere fedele al padre-autore e di trasmettere nella ψυχή del destinatario una conoscenza vera, in un rapporto di discendenza e di fratellanza (cfr. 278a2-b4); nonché nel libro VII delle *Leggi*, laddove, interrogandosi sul tipo di produzione letteraria da impiegare a fini educativi (811b6-812a3), Platone afferma che bisogna esortare i maestri a insegnare ai giovani *logoi* «ormai familiari e riuniti assieme (λόγους οἰκεῖους οἷον ἀθρόους, 811d1)», analoghi a quelli che l'Ateniese, Clinia e Megillo, i tre personaggi coinvolti nella discussione, hanno sino a quel momento passato in rassegna, e altri, simili, in prosa o in poesia, che possono considerarsi «fratelli di questi discorsi» (ἀδελφὰ που τούτων τῶν λόγων, 811e 4-5), da recepire e fissare su libri perché non se ne perda la memoria: un'immagine con cui evidentemente «Platone indica lo stesso rapporto che lega la sua produzione ai dialoghi vivi di Socrate», e nella quale lascia percepire «persino un'embrionale concezione della sua produzione quale *corpus*, un insieme di

³⁷ Vd. Pfeiffer 1973 [1968], 215 n. 35. Un contributo specifico alla genesi di questa metafora è dedicato da Regali 2005.

³⁸ Ancora da Regali 2005.

³⁹ In particolare nel passo già menzionato (cfr. *supra*) del VI libro (487e-497a) dove viene delineata l'immagine dei figli 'bastardi' nati dal matrimonio tra la filosofia e i suoi 'pretendenti' di rango inferiore (e cfr. le argomentazioni sviluppate in VII 535c6-9 e 536a2-7).

dialoghi fra loro palesemente organici perché uniti da un'origine, una natura, un genere comune».⁴⁰

Ebbene, un significativo precedente nella storia di questa metafora parentale credo si possa ravvisare proprio nel nostro passo aristofaneo,⁴¹ ove si riconosca che qui, perfezionando il processo di personificazione poetica mediante una duplice identificazione (delle *Nuvole* col personaggio di Elettra e dei *Banchettanti* con quello di Oreste, ossia con i due fratelli protagonisti del celeberrimo *anagnorismos* tragico), il poeta avrà voluto sottolineare il senso di 'fratellanza' prodotto non solo dalla comune, appena denunciata, *Autorshaft* delle due commedie, ma anche dall'affinità tematica tra di esse generalmente riconosciuta,⁴² e dal conseguente riconoscimento del pari valore dei due prodotti poetici, cui – almeno così egli si augura – verrà garantito dallo stesso tipo di pubblico 'intelligente' il medesimo tipo di apprezzamento.

Questa l'interpretazione che del passo delle *Nuvole* è possibile avanzare già sulla base di buona parte dell'esegesi antica: in particolare, a partire da due *scholia vetera* tramandati dal Veneto,⁴³ è lecito supporre che la similitudine aristofanea implichi una comparazione tra le due commedie, *Banchettanti* e *Nuvole*.⁴⁴ Questa è

⁴⁰ Regali 2005, 94.

⁴¹ Una circostanza rilevata anche da Regali 2005, 87s. e n. 11.

⁴² In virtù della ipotetica drammatizzazione, presumibile da alcuni frammenti dei *Banchettanti* (cfr. in particolare i fr. 205 e 233 Kassel-Austin), di una qualche forma di dibattito agonale tra opposti modelli educativi – probabilmente analogo a quella presente nelle *Nuvole* tra Discorso Migliore e Discorso Peggior: vd. *supra*, n. 23.

⁴³ Schol. 534d Holwerda (αὐτή, φησὶν, ἡ κωμῳδία ἀδελφὴ οὖσα τῆς πρώτης, ὡς ἐν τοῖς Χοηφόροις Αἰσχύλου Ἠλέκτρα ἀπὸ τοῦ πλοκάμου ἐπιγνοῦσα τὸν ἀδελφὸν καὶ παραγενομένη πρὸς τὸν τάφον, ὅπως αὐτὸν γνωρίσῃ, ἤλθεν); schol. 536a Holwerda (γνώσεται γὰρ, ἥνπερ ἴδη: γνώσεται γὰρ ἡ κωμῳδία αὕτη τοὺς θεατὰς ἐκείνης τῆς κωμῳδίας ἀδελφὴ αὕτης οὖσα). Lo scolio del Ravennate ([vet] 534c Holwerda), invece, si limita a spiegare che, analogamente all'Elettra eschilea, che riconosce dal ricciolo la presenza di Oreste, οὕτω καὶ ἡ κωμῳδία εἰς ζήτησιν ἤλθε νῦν τῶν θεατῶν τῶν τότε ἐπιγνώσεται γὰρ, ἐὰν τι σύμβολον ἴδῃ ἐκείνων.

⁴⁴ Un'interpretazione riproposta poi negli *scholia recentiora* (λέγει οὖν Ἀριστοφάνης [...] ὅτι ὑμεῖς ἐστὲ οἱ καὶ τὴν πάλαι αὐτῆς ἀδελφὴν ἐπαινέσαντες: [Th^{1/2}Tr^{1/2}] 534 Koster; cfr. [anon. rec] 534a Koster), e nel commentario di Giovanni Tzetze (καὶ Ἀριστοφάνης δὲ νῦν λέγει πρὸς τοὺς ἐπαινέσαντας θεατὰς τὸ δράμα τῶν Δαιταλέων· οἱ Δαιταλεῖς καὶ αἱ Νεφέλαι τὰ δράματα ἀμφότερά τέκνα ἐμὰ εἰσιν, ἀλλ' οἱ μὲν Δαιταλεῖς εὐόκασι τῷ Ὀρέστῃ τῷ ψευδῶς φημισθέντι θανεῖν, ἡ δὲ τῶν Νεφελῶν αὕτη κω-

anche l'interpretazione solitamente invalsa in buona parte dell'esegesi moderna: tra altri,⁴⁵ soprattutto Kock⁴⁶ ravvisa: a) la radice della familiarità, e dunque del rapporto di parentela che il poeta sembra qui instaurare tra le due commedie, nella loro affinità tematica («Die Familienähnlichkeit ist die Verwandtschaft des Inhalts: beide behandelten in einen Haupttheile den Gegensatz der alten und der modernen Erziehung»); una familiarità che spiegherebbe dunque anche perché Aristofane abbia qui scelto quale termine di comparazione non i più illustri precedenti degli *Acarnesi* e dei *Cavalieri*, che avevano ottenuto il primo premio, ma i *Banchettanti*, che si erano invece piazzati (solo) al secondo posto; b) la ragione di questo peculiare percorso di identificazione tra Oreste e i *Banchettanti*, commedia 'esposta' e affidata, non appena 'partorita' dal poeta, a un'altra 'ragazza', ossia a un regista, e poi «nobilmente» 'allevata' dagli spettatori, nella condizione di Oreste quale bambino allontanato dalla casa reale e allevato in terra straniera («Die Δαιταλῆς waren das wie Orest in der Fremde erzogene Kind des Dichters»). Una siffatta decodificazione della complessa metafora aristofanea ha suscitato tuttavia, come rilevava già Starkie, qualche perplessità, in particolare per la sua natura di doppia comparazione (quella tra due commedie tematicamente affini e quella tra gli spettatori dell'una e dell'altra commedia).⁴⁷ In una siffatta comparazione il βόστροχος rappresenterebbe peraltro,

μωδία Ἠλέκτρα. νῦν οὖν ἦλθε καὶ αὐτὴ ἐν τῷ θεάτρῳ κατ' ἐκείνην τὴν Ἀγαμέμνονος Ἠλέκτραν. καὶ ὡς ἐκείνη ἐν τῷ τάφῳ Ἀγαμέμνονος Ὀρέστου τοῦ ἀδελφοῦ ἐγνώρισε τὸν πλόκαμον, οὕτω καὶ ἡ ἐμὴ Ἠλέκτρα, αἱ Νεφέλαι, ἦλθεν ἐν τῷ θεάτρῳ ζητοῦσα ἐφευρεῖν θεατὰς σοφοὺς, οἵτινες πλόκαμος καὶ κόσμος ἦσαν καὶ ἐπαινέται τοῦ τῶν Δαιταλέων δράματος, ὁ δρᾶμα Δαιταλέων Ὀρέστης ἦν αὐτῆς ἀδελφός. γινώσκεται δὲ ῥαδίως, εἰ ἴδοι τὸν βόστροχον καὶ τοὺς ἐπαινέτας τοῦ ἀδελφοῦ: [Tz] 534a Holwerda).

⁴⁵ Vd. ad es. Blaydes 1890, 369: «In hac autem comparatione Electra est praesens comoedia, ut ipse dicit comicus; per fratrem autem Electrae s. per Orestem debet intelligi altera illa comoedia quam a cordatis spectatoribus laudatam esse dixit; per comam autem fortuna alterius comoediae sive plausus quem meruerat».

⁴⁶ Kock 1894, 36: «Die beiden mit Orest und Elektra verglichenen Geschwister sind die beiden Komödien 'Schmausbrüder' und 'die neuen Wolken'».

⁴⁷ «... first that made by the spectators between the Agon of the *Daetalēs* and the discussion of the 'Reasons', which was added in the present edition of the play [...]; and, secondly, that made by the poet between the spectators of the present play and those of the *Daetalēs*»: Starkie 1911, 132.

come deduceva Hackforth, al contempo a) l'applauso degli spettatori intelligenti; b) qualche scena dei *Banchettanti*.⁴⁸ per ovviare a questa difficoltà, lo studioso ipotizzava che in questa similitudine Oreste non rappresentasse la personificazione dei *Banchettanti*, ma incarnasse piuttosto gli spettatori intelligenti cui è destinata la nuova redazione delle *Nuvole*.⁴⁹ E anche a parere di Newiger, «Die Daetales spielen in dem Vergleich keine Rolle»: l'unica ragione per cui i *Banchettanti* verrebbero qui evocati risiederebbe nella volontà di creare, nell'ambito di questa *captatio benevolentiae*, una *zeitliche Abgrenzung*.

A me pare invece che, proprio in ossequio al modello tragico eschileo – pure, si è visto, evocato qui in maniera forse volutamente imprecisa⁵⁰ – Aristofane intenda qui far scaturire *naturaliter* dalla identificazione di Elettra con le *Nuvole seconde* quella tra Oreste e i *Banchettanti*.⁵¹ Nell'ambito di questa duplice personificazione, il ricciolo, segno di riconoscimento tra fratello e sorella, rappresenta più semplicemente, in entrambe le occasioni, l'analogo consenso degli spettatori: quel consenso già ottenuto per la prima commedia, ora auspicato per la nuova versione della commedia attuale. Un siffatto parallelismo gli consente di presentare due delle sue *pièces* come propri legittimi 'figli', tra loro 'affratellati' da una consonanza tematica e, per così dire, 'ideologica', oltre che dal pari pregio della loro fattura poetica: se così è, non sarà forse azzardato scorgere nelle parole del commediografo l'inten-

⁴⁸ Hackforth 1938, 6 definisce «incredible» una siffatta «double comparison».

⁴⁹ Il fratello in questo contesto sarebbe dunque, come nelle eschilee *Coefore* qui evocate, «a strong helper who will redress the wrong done (by the defeat of the play at its original production). Each θεατῆς σοφός is the play's brother in that sense» (Hackforth 1938, 6): in definitiva, la relazione tra Oreste ed Elettra simboleggerebbe non «the relation of *Clouds* to *Banqueters*, but of *Clouds* to supporters of the playwright» (*ibid.*).

⁵⁰ Vd. *supra* n. 25.

⁵¹ Emblematico mi pare, in tal senso, il *lapsus* di Cassio 1977, 30 n. 1, laddove precisa, pure in linea con l'interpretazione proposta da Newiger, che «il punto fondamentale dell'immagine di Elettra/*Nuvole* e Oreste/Δαιταλῆς è la ciocca di capelli/favore degli spettatori». Anche Böhme 1938, 207s. trovava insoddisfacente l'interpretazione di Kock, ma si spingeva a ipotizzare che il βόστρυχος fosse addirittura l'unico τεκμήριον nella scena delle *Coefore*, e che appunto su questa circostanza Aristofane ironizzasse in questo passo: ma l'insostenibilità di questa ipotesi è stata segnalata, già prima di Newiger, da Dover 1957, 82.

zione di caratterizzare la propria attività poetica come una brillante carriera teatrale caratterizzata, oltre che dalla ricerca dell'immediato riscontro di successi molteplici presso pubblico e giudici, dalla consapevolezza autoriale del carattere non transeunte della propria produzione comica, destinata a sopravvivergli e a garantirgli fama imperitura.

Bibliografia

- Andò 2005
V. Andò, *L'ape che tesse. Saperi femminili nella Grecia antica*, Roma 2005.
- Bain 1977
D. Bain, *Electra 518-544*, «BICS», 24 (1977), pp. 104-116.
- Bakola 2010
E. Bakola, *Cratinus and the Art of Comedy*, Oxford 2010.
- Beta, De Carli, Zanetto 1997
S. Beta, E. De Carli, G. Zanetto (eds.), *Lessico dei romanzieri greci*, IV, Hildesheim 1997.
- Biles 2011
Z.P. Biles, *Aristophanes and the poetic of competition*, Cambridge 2011.
- Blaydes 1890
F.H.M. Blydes (ed.), *Aristophanis Comoediae*, IX: *Nubes*, Halis Saxonum 1890.
- Böhme 1938
R. Böhme, *Aischylos und der Anagnorismos*, «Hermes», 73 (1938), pp. 195-212.
- Bremer 1993
J.M. Bremer, *Aristophanes on his own poetry*, in J.M. Bremer, E.W. Handley (eds.), *Aristophane. Sept exposés suivis de discussions* (Vandœuvres-Genève 19-24 août 1991), Genève 1993, pp. 125-172.
- Brillante 2009
C. Brillante, *Il cantore e la Musa. Poesia e modelli culturali nella Grecia arcaica*, Pisa 2009.
- Cassio 1977
A.C. Cassio (ed.), *Aristofane. Banchettanti*, Pisa 1977.
- Cerri 1999
G. Cerri (ed.), *Parmenide. Poema sulla natura*, Milano 1999.
- Chirico 1990
M.L. Chirico, *Per una poetica di Aristofane*, «PP», 45 (1990), pp. 95-115.

- Coxon 2009 [1986]
A.H. Coxon (ed.), *The fragments of Parmenides. A critical text with introduction and translation the ancient testimonia and a commentary* [Assen-Maastricht 1986]. Rev. and exp. edition ed. with new translations by R. McKirahan and a new preface by M. Schofield, Las Vegas 2009.
- Curtius 1992 [1948]
E.R. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, Firenze 1992 (ed. or. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1948).
- Degl'Innocenti Pierini 2008
R. Degl'Innocenti Pierini, *Il parto dell'orsa. Studi su Virgilio, Ovidio e Seneca*, Bologna 2008.
- Di Marco 2009
M. Di Marco, *La Musa di Euripide: sulla parodia dell'Ipsipile euripidea nelle Rane di Aristofane*, in M. Di Marco, E. Tagliaferro (eds.), *Studi di letteratura greca offerti ad Agostino Masaracchia*, Roma 2009, pp. 119-141.
- Dover 1957
K. Dover, *Aristophanes 1938-1955*, «Lustrum», 2 (1957), pp. 52-112.
- Dübner 1842
Fr. Dübner (ed.), *Scholia Graeca in Aristophanem*, Parisiis 1842.
- Dunbar 1995
N. Dunbar (ed.), *Aristophanes. Birds*, Oxford 1995.
- Fraenkel 1962
E. Fraenkel, *Beobachtungen zu Aristophanes*, Roma 1962 (rist. in H.-J. Newiger [hrsg.], *Aristophanes und die alte Komödie*, Darmstadt 1975).
- Geissler 1925
P. Geissler, *Chronologie der altattischen Komödie*, Berlin 1925 (con *Addenda*, Dublin-Zürich 1969²).
- Giuliano 1997
F.M. Giuliano, *L'enthousiasmos del poeta filosofo tra Parmenide e Platone*, «SCO», 46, 2 (1997), pp. 515-557 (= Id., *Studi di letteratura greca*, Pisa 2004, pp. 137-179).
- Hackforth 1938
R. Hackforth, *Aristophanes, Clouds 536*, «CR», 52 (1938), pp. 5-7.
- Hall 2000
E. Hall, *Female Figures and Metapoetry in Old Comedy*, in D. Harvey, J. Wilkins (eds.), *The Rivals of Aristophanes. Studies in Athenian Old Comedy*, with a foreword by K.J. Dover, Swansea 2000, pp. 407-418.
- Harriott 1969
R.M. Harriott, *Poetry and criticism before Plato*, London 1969.
- Henderson 1991
J. Henderson, *The Maculate Muse. Obscene Language in Attic Comedy*, New York-Oxford 1991².
- Hoffmann 1952
H. Hoffmann, *Chronologie der attischen Tragödie*, Diss. Hamburg 1952.
- Imperio 1996
O. Imperio, rec. a Newiger, *Drama und Theater (Stuttgart 1996)*, «Eikasmos», 7 (1996), pp. 384-393.

Imperio 1998

O. Imperio, *La figura dell'intellettuale nella commedia greca*, in A.M. Belardinelli, O. Imperio, G. Mastromarco, M. Pellegrino, P. Totaro (eds.), *Tessere. Studi e commenti sulla commedia greca*, Bari 1998, pp. 43-130.

Imperio 2004

O. Imperio, *Parabasi di Aristofane. Acarnesi Cavalieri Vespe Uccelli*, Bari 2004.

Kassel, Austin 1983/1989

R. Kassel, C. Austin (eds.), *Poetae Comici Graeci*, IV (1983), VII (1989), Berolini-Novae Eboraci.

Kock 1880

Th. Kock (ed.), *Comicorum Atticorum Fragmenta*, I, Lipsiae 1880.

Kock 1894

Th. Kock (hrsg.), *Ausgewählte Komödien des Aristophanes*, I: *Die Wolken*, Berlin 1894⁴.

Körte 1911

A. Körte, *Bericht über die Literatur zur griechischen Komödie aus den Jahren 1902-1909*, «Bursians Jahresb.», 152 (1911), pp. 218-312.

Lloyd-Jones 1981

H. Lloyd-Jones, *Notes on P. Turner 4 (Aristophanes Πούρισις)*, «ZPE», 42 (1981), pp. 23-25.

Lloyd-Jones 1990

H. Lloyd-Jones, *Greek Epic, Lyric and Tragedy*, Oxford 1990.

Louis 1945

P. Louis, *Les métaphores de Platon*, Diss. Rennes 1945.

Miralles 1993

C. Miralles, *Le spouse di Zeus e l'ordine del mondo nella «Teogonia» di Esiodo*, in M. Bettini (ed.), *Maschile/Femminile. Genere e ruoli nelle culture antiche*, Roma-Bari 1993.

Murray 1981

P. Murray, *Poetic Inspiration in Early Greece*, «JHS», 101 (1981), pp. 87-100.

Murray 2005

P. Murray, *The Muses: creativity personified?*, in E. Stafford, J. Herrin (eds.), *Personification in the Greek World. From Antiquity to Byzantium*, Aldershot 2005, pp. 147-159.

Newiger 1961

H.-J. Newiger, *Elektra in Aristophanes' Wolken*, «Hermes», 89 (1961), pp. 422-430 (= Id., *Drama und Theater. Ausgewählte Schriften zum griechischen Drama*, Stuttgart 1996, pp. 109-116).

Pender 1992

E.E. Pender, *Spiritual pregnancy in Plato's Symposium*, «CQ», 42 (1992), pp. 72-86.

Pfeiffer 1973

R. Pfeiffer, *Storia della filologia classica: dalle origini alla fine dell'età ellenistica*, Napoli 1973 (ed. or. *History of Classical Scholarship*, Oxford 1968).

Regali 2005

M. Regali, *Una metafora fra filosofia e filologia: γνήσιος e νόθος*, «WJA», 29 (2005), pp. 83-97.

Rigotti 2010

F. Rigotti, *Partorire con il corpo e con la mente. Creatività, filosofia, maternità*, Torino 2010.

Sommerstein 1982

A.H. Sommerstein (ed.), *The Comedies of Aristophanes*, III: *Clouds*, Warminster 1982.

Sommerstein 2005

A.H. Sommerstein, *A lover of his art: the art-form as wife and mistress in Greek poetic imagery*, in E. Stafford, J. Herrin (eds.), *Personification in the Greek World. From Antiquity to Byzantium*, Aldershot 2005, pp. 161-171.

Stafford 1998

E.J. Stafford, *Masculine values, feminine forms: on the gender of personified abstractions*, in L. Foxhall, J. Salmon (eds.), *Thinking Men. Masculinity and its Self-Representation in the Classical Tradition*, London-New York 1998, pp. 45-56.

Starkie 1911

W.J.M. Starkie (ed.), *The Clouds of Aristophanes*, London 1911.

Taillardat 1965

J. Taillardat, *Les images d'Aristophane. Études de langue et de style*, Paris 1965².

Tarrant 1988

H. Tarrant, *Midwifery and the Clouds*, «CQ», 38 (1988), pp. 116-122.

West 1980

M.L. West, *Tragica, IV*, «BICS», 27 (1980), pp. 9-22.

Willink 1986

C.W. Willink (ed.), *Euripides. Orestes*, Oxford 1986.

GABRIELLA MORETTI

ALLEGORIE DELLA LEGGE.

PROSOPOPEA DELLE LEGGI E APPELLO ALLE LEGGI PERSONIFICATE:
UN *TOPOS* RETORICO (E LE SUE TRASFORMAZIONI)
DAL *CRITONE* PLATONICO ALLA TRADIZIONE DECLAMATORIA *

1. *Appunti sulla personificazione della Legge nella
tradizione greca*

1. 1. *Dike* figlia di *Themis*

1. 1. 1. La riflessione sulla giustizia e sulla legge ha nel mondo greco radici antichissime e si è andata sviluppando nel tempo attraverso un ampio ventaglio di testi poetici, letterari e filosofici, secondo le forme di una complessa evoluzione teoretica¹ che esula di gran lunga dagli scopi della mia indagine. Il mio specifico interesse si appunterà invece sul formarsi di una vera e propria personificazione della Legge, sulle sue trasformazioni e sulle diverse tecniche che nel tempo contribuirono a materiarla. Mi concentrerò infine sul mutamento di segno che la personificazione delle leggi conoscerà nella tradizione declamatoria latina di età imperiale, dove un gruppo piuttosto compatto di testi ne fa un uso polemico che si colloca in piena opposizione alle solenni allegorie delle

* Ringrazio per una serie di preziosi suggerimenti gli amici Luigi Belloni, Alice Bonandini, Alberto Cavarzere, Paola Dalsasso e Rita Degl'Innocenti Pierini.

¹ Fra la vastissima bibliografia in proposito cfr. almeno Hirzel 1907; Harrison 1927; Kaufmann-Bühler 1955; Gigante 1956; Ostwald 1969; Lloyd-Jones 1971; Havelock 1978; Cartledge, Millett, Todd 1990; Yatromanolaki 1997; Jellamo 2005; Dionigi 2006; Ramelli 2006.

Leggi proprie della tradizione precedente e soprattutto – ma non esclusivamente – della tradizione platonica.

Il quadro che tratterò qui sarà dunque incentrato non tanto sulla riflessione greca intorno alla giustizia e alla legge quanto, sul piano di mio più diretto interesse, sulle tradizioni e sui testi nei quali questi concetti hanno preso la forma specifica di personificazioni allegoriche. Mi soffermerò quindi brevemente solo su una parte, sia pure consistente e paradigmatica, del grande numero di testi in cui si incontrano vere e proprie personificazioni della giustizia o della legge nella tradizione letteraria greca: con una selezione che cercherà di far emergere i passi più significativi vuoi per la loro influenza sulla storia successiva di queste personificazioni, vuoi per il loro carattere rappresentativo di differenti tipologie e strategie retoriche di personificazione, vuoi infine per la loro funzione di modello (o, sarebbe il caso di dire, di anti-modello) rispetto ai testi latini di cui mi andrò occupando nella seconda e soprattutto nella terza parte del mio lavoro.

D'altra parte il tema della personificazione della Giustizia e della Legge nella tradizione letteraria greca, che io sono in grado di tratteggiare qui ovviamente solo a grandissime linee, è già stato oggetto di numerose trattazioni parziali cui non posso qui che rimandare.² Mi pare tuttavia che manchi ancora uno studio complessivo focalizzato propriamente sulle personificazioni della Giustizia e della Legge nella cultura e in particolare nella letteratura greca, dato che da una parte i numerosi e spesso fondamentali studi sull'evoluzione del pensiero politico e giuridico greco non si occupano per solito specificamente delle personificazioni di tali concetti, e della tecnica e delle tradizioni letterarie che esse sostengono, mentre di contro i lavori concentrati sulle personificazioni

² Cfr. in particolare Brunn 1865, 383-387; Waser 1903, coll. 574-578; Petersen 1939, 19-20; Papadakis-Angelidou 1960, 67-71; Rocchetti 1960, 98; Frel 1963, 95-98; Hamdorf 1964, 50-53; il classico volume di Havelock 1978 dedica nel corso della sua indagine molte pagine estremamente interessanti, a cui rimando senz'altro (cfr. in particolare 193ss.; 258-259; 266ss. e 290-291), all'allegoria di *Dike*, senza però occuparsi del concetto e della personificazione di *Nomos* né scendere nel tempo più avanti di Platone; una trattazione della personificazione di *Dike* in LIMC III 1, 1986, 388-391; vedi anche Shapiro 1993, dove la personificazione di *Dike* è riassuntivamente trattata a 39-44 e quella di *Themis*, più estesamente, a 216-226 e Manoledakes 2005; in generale su questo tipo di personificazioni si vedano ora Stafford 2000; Borg 2002; Stafford, Herrin 2005.

sono per la maggior parte focalizzati sulla relativa tradizione iconografica. Questa mancanza è poi particolarmente avvertibile nel caso della personificazione che più ci interessa, quella di *Nomos*, la cui dimensione allegorica ha suscitato minore attenzione non avendo avuto, al contrario di figure divine come quelle di *Themis* e di *Dike* – come vedremo meglio più avanti – una specifica tradizione iconografica nella storia dell'arte antica.

1. 1. 2. Come è noto, i termini cui i primi testi letterari greci affidano la loro visione della giustizia e della legge sono soprattutto tre: *themis*, *dike* e *nomos*.

Il termine *θέμις* appartiene alla radice indeuropea *dhe-* (da cui il greco *τίθημι* e il latino *facio*), che significa 'stabilire', 'dare un fondamento' (in greco il sostantivo *θέμεθλα* appartiene al linguaggio delle costruzioni, e indica le 'fondamenta', i 'basamenti'): *θέμις* quindi alla lettera significa la regola stabilita; in Omero il significato varia fra ciò che è stabilito dalle usanze, il costume o l'abitudine personale, la regola stabilita dagli dèi, o la prescrizione che 'fissa' i diritti e i doveri di ognuno sotto l'autorità del capo del *genos*.³

Per quanto riguarda il suo utilizzo allegorico, *Themis* risulta già personificata in Omero, dove svolge un ruolo che è stato definito 'bouleutico',⁴ nel senso che è lei a chiamare a raccolta le assemblee degli dèi su invito di Zeus⁵ o di Hera,⁶ così come raduna i mortali in consiglio.⁷ È la compagna di Zeus,⁸ che dona consigli al padre degli dèi e ascolta le sue sagge parole: nelle *Ciprie* si narrava come proprio con l'assistenza di *Themis* Zeus pianificò la guerra di Troia come soluzione per la sovrappopolazione della terra. Fu ancora *Themis* che avvertì Zeus e Poseidone del fatto che Teti, che entrambi desideravano, era destinata a generare un figlio più forte di suo padre: per questo ebbe l'appellativo di *euboulos*⁹ o di *ortho-*

³ Benveniste 1969, 357ss.; cfr. anche Frisk 1960, vol. I, 660 s.; Chantraine 2009, 411s.

⁴ Cfr. Shapiro 1993, 216.

⁵ *Il.* 20, 4

⁶ *Il.* 15, 95

⁷ *Od.* 2, 68-69.

⁸ Πάρεδρος Διὸς; Pind. *Ol.* 8, 22.

⁹ Pind. *Isthm.* 8, 32; *Ol.* 13, 8.

boulos,¹⁰ ‘buona consigliera’. *Themis* era anche una dea profetica, strettamente legata ai più antichi oracoli, inclusa Delfi: come dea che rappresenta la legge divina, si pensava che manifestasse agli uomini i suoi editti proprio tramite gli oracoli.¹¹ Da Esiodo¹² apprendiamo che *Themis* appartiene ad una generazione più antica di quella di Zeus, quella dei Titani, e fa parte dei figli di *Ge* e di *Ouranos*; secondo una tradizione tramandataci attraverso Museo,¹³ fu addirittura lei ad allevare Zeus. Esiodo narra invece nella *Teogonia* che *Themis* di Zeus divenne la sposa, condividendone lo statuto di regalità: fra le rappresentazioni figurative non mancano infatti quelle che la vedono contraddistinta dallo scettro regale,¹⁴ simbolo del suo potere e della sua sovranità (vedi fig. 1).

1. 1. 3. Il termine δίκη appartiene invece alla radice indeuropea *deik-*, che significa ‘indicare’: da cui il gr. δείκνυμι, ‘mostrare, indicare’, e il lat. *dico*, verbo della lingua dei tribunali, che mostra con autorità di parola ciò che deve essere.¹⁵

In Omero, *dike* non è sentita come divinità o personificazione, ma a seconda dei casi ha il valore di ‘costume’, ‘ordine’, ‘diritto’, ‘giudizio’: un significato, quest’ultimo, di ‘sentenza’ in una contesa, che si ritroverà poi spesso in Esiodo.

Nella *Teogonia* esiodea troviamo insieme proprio *Themis* e *Dike*: dove quest’ultima, che da Omero – come abbiamo detto – ancora non era sentita come divinità, compie il suo passaggio da concetto astratto a divinità personificata.¹⁶

Dike vi è detta avere come padre Zeus, e come madre la sua sposa *Themis*:

δεύτερον ἡγάγετο λιπαρὴν Θέμιν, ἣ τέκεν Ὀρας,
Εὐνουμένην τε Δίκην τε καὶ Εἰρήνην τε θαλυσίαν.¹⁷

¹⁰ Aesch. *Prom.* 18.

¹¹ Cfr. e.g. Diod. Sic. 5, 67, 3.

¹² Hes. *theog.* 132 ss.

¹³ Cfr. Ps. Hyg. *astr.* 2, 13.

¹⁴ *Ibidem*, 217-218, fig. 141.

¹⁵ Benveniste 1969, 363ss.; cfr. inoltre Frisk 1960, vol. I, 393s.; Chantraine 2009, 271s. e Loenen 1948.

¹⁶ Per *Dike* personificata vedi anche Hes. *theog.* 902; 966, Aesch. *Th.* 662, *Ag.* 383, *Eum.* 539, Pind. *Pyth.* 8, 71.

¹⁷ Hes. *theog.* 901-902.

(Zeus) poi sposò la splendida *Themis*, che fu madre delle *Ore*, di *Eunomia*, di *Dike* e di *Eirene* fiorente.

Come accade spesso in Esiodo siamo in difficoltà, in questo passo, nel distinguere con esattezza fra divinità e personificazione allegorica di un concetto astratto, ottenuta qui attraverso poco più che l'indicazione di una genealogia. Più chiaro appare invece il rapporto fra i due concetti, con *Themis* come regola stabilita dell'ordine universale, che genera le Ore (il tempo regolato): e cioè *Eunomia* (le leggi ben regolate), la Pace (la società ben regolata) e *Dike*, la giustizia (i giudizi ben regolati).

Questa genealogia di *Dike* da *Themis* verrà seguita anche da Pind. *Ol.* 13, 6-8,¹⁸ dove sono ricordate anche le sue due sorelle *Eunomia* ed *Eirene*; ma si noti che saranno possibili anche genealogie alternative, dato che, se in Esiodo *Dike* risulta essere figlia di *Themis*, Platone affermerà invece che *Dike* è figlia di *Aidos*:

παρθένος γὰρ Αἰδοῦς Δίκη λέγεται τε καὶ ὄντως εἴρηται, ψεῦδος δὲ Αἰδοῖ καὶ Δίκη νεμεσητὸν κατὰ φύσιν.¹⁹

Perché *Dike* è, ed è stata giustamente soprannominata, la figlia di *Aidos*, e la falsità e l'ingiustizia sono naturalmente detestate da *Aidos* e *Dike*.

Troviamo qui un'associazione fra Giustizia e Pudore che come vedremo ci sarà utile ricordare.

In Hes. *erg.* 219-224 *Dike* è maltrattata da giudici corrotti (la scena è descritta come un atto di violenza e forse proprio uno stupro²⁰), ed entra poi in città di nascosto, avvolta da nebbia, e piangendo, portando mali a coloro che l'hanno scacciata: appare qui il nucleo del mito relativo a *Dike* esiliata dalla terra dopo l'età dell'oro, e che verrà a coincidere con la vergine Astrea.²¹ In Hes. *erg.* 256ss. *Dike* viene detta παρθένος, figlia di Zeus onorata dagli dèi dell'Olimpo (in Pind. *Pyth.* 8, 1 ha invece una figlia, *He-*

¹⁸ Vedi in proposito anche Diod. 5, 72, 5 e Apollod. *bibl.* 1 (13) 3, 1.

¹⁹ Plat. *leg.* 943 d.

²⁰ Apollonio di Tiana, nella *Vita* filostratea (6, 21), commenterà ironicamente che *Dike* appare una figura messa in una luce ridicola, dato che, essendo stata incaricata da Zeus e dalle Moire di fare in modo che gli uomini non commettano ingiustizia gli uni verso gli altri, non è in realtà in grado neppure di difendere se stessa dall'ingiustizia.

²¹ Cfr. in proposito Landolfi 1996.

*sychia*²²): quando viene offesa va a sedersi accanto a suo padre che punisce gli uomini in sua vece²³ e si lamenta quando un giudice viola la giustizia²⁴.

Ancora Pindaro parlerà di «quell'incontaminata fontana *Dike*»,²⁵ riproponendo dunque in altra forma, rispetto all'immagine della verginità, il tema della purezza incorrotta della Giustizia. *Dike* è infatti nemica di ogni falsità, e sovrintendeva alla saggia amministrazione della giustizia;²⁶ di frequente è definita assistente di Zeus.²⁷

Una celebre personificazione di *Dike* si trova anche nelle elegie di Solone,²⁸ dove si parla dei suoi sacri *themethla*, i suoi sacri fondamenti (non a caso qui Solone fa uso di un raro termine epico corradicale del sostantivo *themis*), e del fatto che ella osserva in silenzio tutte le azioni umane preparandone presto o tardi la punizione. La personificazione di *Dike* assume poi una dimensione cosmica nei Presocratici: Eraclito²⁹ dirà che il Sole non può deviare dal suo corso stabilito, perché altrimenti lo inseguirebbero le Furie, assistenti della Giustizia; un uso simile si ritrova in Parmenide, dove *Dike* è detta possedere le chiavi alternate della notte e del giorno.³⁰

È soprattutto nel teatro attico, però, che la personificazione di *Dike* assume un'importanza assolutamente nevralgica: a cominciare ovviamente da Eschilo, data la centralità del problema della giustizia nelle sue tragedie. Dato che sul tema, a partire almeno dal saggio di Kaufmann-Bühler,³¹ esiste già un'ampia messe di studi, mi limiterò a ricordare solo che in Eschilo è di frequente chiamata figlia di Zeus³² ed è una dea onorata con altari, talvolta assaliti dagli ingiusti,³³ che ella punisce al momento dovuto,³⁴ vibrando colpi

²² Cfr. Apollod. 1, 3, 1; Hygin. *fab.* 183; Diod. 5, 72.

²³ Vedi anche Hes. *erg.* 279ss.

²⁴ Hes. *erg.* 239ss.

²⁵ Pind. *Ol.* 13, 6.

²⁶ Cfr. *Orph. hymn.* 42, 61.

²⁷ Cfr. Soph. *Oed. Col.* 1377; Plut. *Alex.* 52; Arrian. *anab.* 4, 9; *Orph. hymn.* 61, 2.

²⁸ Sol. 3, 14-16.

²⁹ Heracl. frg. 94.

³⁰ Parm. 1, 11-14; per altre personificazioni di *Dike* cfr. 8, 12-14; 1, 26-28.

³¹ Cfr. già Kaufmann-Bühler 1955.

³² Come in Aesch. *Sept.* 662; *Choeph.* 949; *Suppl.* 144-150 (vedi per la personificazione di *Dike* anche *Ag.* 383).

³³ Aesch. *Ag.* 374ss.; *Eum.* 539.

³⁴ Aesch. *Choeph.* 55ss.

con le sue potenti armi³⁵ (o attraverso il suo stretto legame con le Erinni³⁶).

Di particolare interesse per noi è il frammento di un dramma satiresco eschileo ritrovato in un papiro di Ossirinco,³⁷ che ci mostra come Eschilo avesse addirittura fatto comparire *Dike* di persona sulla scena, rendendo così definitiva la sua personificazione con il trasformarla in un vero e proprio personaggio teatrale. Nel frammento *Dike*, parlando con il Coro, proclama di avere il suo posto accanto al trono di Zeus: egli la manda in missione come sua emissaria, ed è lei a tenere il registro dove annota le colpe degli uomini, una lista che ella srotola al momento della punizione.

Sofocle ed Euripide porteranno a ulteriori sviluppi la personificazione di *Dike* e il suo rapporto con Zeus; molti altri autori antichi parlano poi della sede di *Dike* accanto al trono di Zeus (come vedremo, i concetti di giustizia e di legge hanno sempre una strettissima associazione con la regalità), come Anassarco,³⁸ che ne attribuisce l'idea ad antichi sapienti.³⁹

La stessa cosa accade nello Pseudo Demostene dell'orazione *Contro Aristogitone* (25, 11), che attribuisce ad Orfeo il medesimo concetto della vicinanza di *Dike* al trono di Zeus, e si sofferma ad ammonire i giurati riguardo all'onniscienza della dea che tutto vede e tutto osserva: una metafora almeno in parte connessa con quella, impiegata come vedremo fra poco da Sofocle nell'*Edipo Re*, dei *Nomoi* «che mai l'oblio addormenta». ⁴⁰ Il passo pseudodemostenico è fra l'altro particolarmente importante per noi (che ci occuperemo di uno speciale caso di personificazione della legge nella tradizione dell'oratoria e della declamazione latina), dato che introduce l'allegoria della Giustizia in un genere – l'oratoria, e soprattutto l'oratoria giudiziaria – che è ovviamente per sua stessa natura strettamente connesso con il diritto e con la legge. Non a caso è proprio nelle *Leggi* (715 e; 716 c) che anche Platone introduce la personificazione di *Dike*, seguita dai giusti e abbandonata dai superbi, che ella spinge quindi alla rovina; attraverso la sua

³⁵ L'arma è una spada in Aesch. *Choeph.* 639ss.

³⁶ Aesch. *Eum.* 510.

³⁷ Fr. 530, 9 a, 10-11, 21 Mette.

³⁸ Fr. 72 A 5 Diels.

³⁹ Si veda in proposito anche Plat. *leg.* 715e-716b.

⁴⁰ L'immagine verrà ripresa in forma pregnante all'inizio dell'*Inno* orfico a *Dike* (62,1), dove si parla dell'occhio penetrante della dea; cfr. ancora Val. Flacc. 1, 730ss.

messaggera *Nemesis*, inoltre, *Dike* punisce i figli che non mostrano reverenza nei riguardi dei genitori.

Arma di *Dike* è talvolta il ῥάβδος, cioè una sorta di mazza a forma di grosso martello⁴¹ che incontriamo spesso nelle testimonianze iconografiche, talvolta invece la spada.⁴² Già in Esiodo *Dike* era impegnata nella lotta per la giustizia, e aveva come avversaria *Hybris*,⁴³ impegnata con lei in una lotta mortale. L'iconografia ci testimonia una tradizione leggermente diversa, in cui l'avversaria di *Dike* è invece denominata *Adikia*: anche se di fatto negli *Erga* i due concetti di *hybris* e *adikia* sostanzialmente coincidono. Non vi sono tuttavia testimonianze letterarie esplicite del motivo, ricorrente appunto nell'iconografia, del duello di *Dike* con *Adikia*, benché gli accenni frequenti alla pesante punizione che *Dike* riserva ai violenti e agli ingiusti sembrano evocare proprio quest'immagine simbolica. L'unica testimonianza in tal senso è infatti quella di Pausania (5, 18, 2), che però descrive appunto una rappresentazione iconografica, cioè la raffigurazione di *Dike* sull'Arca di Cipselo mentre con una mano strozza *Adikia* e con l'altra la colpisce con un bastone. Per un'antica quanto paradigmatica iconografia del duello fra *Dike* e *Adikia* si veda alla **fig. 2** un'anfora di Vienna proveniente da Cerveteri⁴⁴ e attribuita al pittore Pamphaios, dove *Dike* assale *Adikia* brandendo il ῥάβδος e afferrandola per il collo, mentre questa cade a terra implorando.⁴⁵ Si tratta (è interessante notarlo nell'ottica di una storia delle personificazioni allegoriche che avrà uno dei suoi punti d'arrivo nella *Psychomachia* di Prudenzio) della più antica attestazione di un duello fra Vizio e Virtù nella cultura occidentale.

⁴¹ Così va interpretato probabilmente anche il ῥόπτρον di *Dike* ad Eur. *Hipp.* 1172: cfr. Bushala 1969, 437-443; il medesimo termine in altri casi indicava a quanto pare quel peso che in una trappola 'a schiacciamento' cadeva, se si sfiorava il pezzo che lo reggeva, schiacciando la vittima: per una interpretazione in questo senso del passo euripideo, che non tiene però conto delle testimonianze iconografiche, cfr. Barrett 1964, *ad loc.*

⁴² Cfr. Aesch. *Choeph.* 639ss.

⁴³ Hes. *erg.* 213-218

⁴⁴ Kunsth. Mus. IV 3722 [319]: vedi LIMC III 1, p. 389 e III, 2, p. 280: *Dike* 3.

⁴⁵ *Dike* colpisce *Adikia* con il ῥάβδος anche nel frammento di una coppa conservata a Basilea (Cahn Coll. HC 826), del 520-510 A.C., dove brandisce il martello probabilmente appunto per colpire la sua avversaria, di cui rimangono però solo parte di una gamba e un piede: cfr. LIMC III 1, 389.

Fu invece a quanto pare Bacchilide uno dei primi ad associare esplicitamente a *Dike* la bilancia (in Omero apparteneva a Zeus, che vi pesava anch'egli il destino: cfr. *Il.* 8, 69; 16, 658; 22, 209), un accessorio simbolico molto importante per il futuro della sua personificazione:⁴⁶

Ὅτι μ[έ]ν ἐκ θεῶν Μοῖρα παγ-
κρατῆς ἄμμι κατένευσε καὶ Δίκας
ῥέπει τάλαντον, πεπρωμέν[α]ν
ασαν [έ]κπλήσομεν, ὅτ[α]ν
ἔλθῃ· [σ]ὺ δὲ βαρεῖαν κάτεχε
μῆτιν [...].⁴⁷

Ciò che l'onnipotente Moira voluta dagli dei
per noi abbia disposto e di **Dike**
sancisca la bilancia, noi lo adempiremo
come sorte destinata, allorché
giunga: ma tu frena il grave
proposito...

Come abbiamo accennato nel caso dell'Arca di Cipselo, esistono testimonianze letterarie che ci parlano di raffigurazioni iconografiche di *Dike*: si tratta talvolta di testimonianze relative ad iconografie autentiche, ma talvolta il rimando sembra ad opere di fantasia. In Aeschyl. *Sept.* 642ss. *Dike* è raffigurata sullo scudo di Polinice mentre fa da guida a un guerriero (quest'iconografia propagandistica delle ragioni di Polinice verrà discussa da Eteocle ai vv. 659ss.); il motivo verrà ripreso da un passo di Quinto Smirneo (5, 46), dove si dice che *Dike* campeggia sullo scudo di Achille e sorveglia le città pacifiche. Lo scolarca stoico Crisippo⁴⁸ afferma che i pittori la rappresentano di aspetto giovanile e con sguardo acuto e cupo.⁴⁹

Va notato inoltre come *Dike* compaia in molti vasi che rappresentano l'Oltretomba:⁵⁰ un'associazione con l'Ade che si ritrova per esempio in Soph. *Ant.* 450ss., e risulta assai simile a quella che troveremo in Platone a proposito dei *Nomoi* personificati, che

⁴⁶ Cfr. e.g. Bacchyl. 17, 24-29: si veda, in forma meno esplicita, un concetto simile a proposito invece di *Themis* in Pind. *Ol.* 8, 23.

⁴⁷ Bacchyl. 17, 24-29; 4, 12; si veda e. g. anche Aesch. *Choeph.* 55ss.

⁴⁸ Cfr. Gell. 14, 4 = SVF III 197-198, fr. 1.

⁴⁹ Vedi anche Damasc. *vita Isid.* 138, in Phot. *bibl.* p. 345 Bkk; anche *Orph. hymn.* 62, 1 parla dello sguardo penetrante della Giustizia.

⁵⁰ Cfr. LIMC III 1, 389-390.

hanno i loro *Nomoi* fratelli appunto nell'Ade. In queste rappresentazioni nell'Oltretomba molto spesso *Dike* ha una spada nella mano destra:⁵¹ un accessorio simbolico destinato a sostituire il più arcaico ῥάβδος e a permanere a lungo, insieme alla bilancia di cui parlavano Bacchilide e altri autori successivi, nella storia della personificazione.

Abbiamo esaminato fino ad ora, con *Themis* e *Dike*, delle divinità che coincidono con personificazioni di concetti astratti: e va qui brevemente notato (anche se il problema richiederebbe naturalmente un esame assai più complesso) che, seguendo il genere dei sostantivi corrispondenti, queste personificazioni sono più spesso femminili, come avviene con notevole prevalenza statistica tanto nella letteratura greca quanto in quella latina.

In entrambe le lingue infatti i termini astratti e dunque le connesse personificazioni sono in maggioranza femminili (la lingua segue qui probabilmente le convenzioni sociali, per cui il femminile è visto come slegato dall'azione concreta: e quindi per esempio δικαστής sarà il concreto individuo di sesso maschile incaricato di amministrare la giustizia, mentre il femminile δίκη indicherà il concetto astratto di giustizia).

Si noti inoltre come questa prevalenza di personificazioni femminili si intensifichi nel passaggio dalla cultura greca a quella latina, e nel passaggio in generale dalla letteratura alle arti figurative, dove la prevalenza di personificazioni femminili si fa ancora più notevole. Vedremo fra poco come, mentre nelle arti figurative risultano frequenti – lo abbiamo constatato – le personificazioni di *Themis* e di *Dike*, sembrano invece almeno a mia notizia mancare esempi antichi di una raffigurazione iconografica di *Nomos* personificato.

⁵¹ Nel rilievo con Licurgo del Sarcofago Borghese è invece ritratta con la spada nella sinistra e il ῥάβδος nella destra: vedi Rocchetti 1960, 98.

1. 2. La legge sovrana

1. 2. 1. Il terzo termine relativo al concetto di legge e di giustizia è appunto il vocabolo *nomos*,⁵² della cui personificazione, come anticipato sopra, non esiste a mia notizia, a fronte di moltissime testimonianze letterarie, alcuna rappresentazione iconografica, al contrario di quanto accade come si è visto per *Themis* e *Dike*: tanto che il termine *nomos* (come peraltro il latino *lex*) non risulta, in questo significato,⁵³ neppure schedato nel LIMC.

La più antica personificazione letteraria di *Nomos* risulta peraltro essere successiva rispetto a quella già omerica di *Themis* e anche a quella esiodea di *Dike*. Si tratta infatti di un celebre frammento di Pindaro che, come vedremo, sarà citato in un altrettanto noto passo di Erodoto e poi molte volte altrove, e in particolare in Platone:

Νόμος ὁ πάντων βασιλεύς
 θνατῶν τε καὶ ἀθανάτων
 ἄγει δικαίων τὸ βιαιότατον
 ὑπερτάτᾳ χειρὶ.⁵⁴

**Nomos, che di tutti è Re,
 dei mortali e degli immortali,
 guida rendendo giusta la cosa più violenta,
 con mano che tutto sovrasta.**

L'esegesi di questo passo frammentario risulta non facile ed anzi controversa per quanto riguarda il terzo verso, ἄγει δικαίων τὸ βιαιότατον: e non ci addentreremo qui nelle problematiche su-

⁵² Sulla cui etimologia da νέμω cfr. Frisk 1960, vol II, 303; Chantraine 2009, 714-716.

⁵³ In età ellenistico-imperiale si troverà invece come iconografia monetale la personificazione (completamente indipendente ed estranea al campo semantico della giustizia da noi preso in considerazione) dei *nomoi* egiziani, nell'accezione specifica che *nomos* prende – in Egitto – di suddivisione territoriale: si noti tuttavia come anche in questo caso alle raffigurazioni dei *nomoi* come figure maschili si vadano spesso sostituendo delle figure femminili, dato che il *nomos* viene fatto coincidere con la personificazione della relativa regione o città.

⁵⁴ Pind. fr. 169 Snell.

scitate da questo sintagma⁵⁵ la cui esegesi risulta difficile sia per la mancanza di un contesto preciso, vista la natura frammentaria del passo, sia perché le frequenti citazioni successive di questi versi appaiono riferimenti interessati a orientare ciascuno per suo conto, e con fini diversi, il celebre passo pindarico (vedi in particolare la citazione, forse deformata anche sul piano testuale qualora si dia credito alla lezione tramandata dai manoscritti, di Plat. *Gorg.* 484 b).⁵⁶

Quello che ci interessa qui mettere in rilievo nel frammento di Pindaro è in primo luogo la stretta associazione della legge con la sovranità (un elemento che *Nomos* ha per un verso in comune con le personificazioni di *Themis* e di *Dike*, ma che da un altro punto di vista sarà una delle principali direttrici proprio della specifica storia della personificazione del *nomos*, o meglio della sua identificazione con la persona del βασιλεύς). In secondo luogo va rilevato il fatto che a questa prima personificazione di *Nomos*, a differenza di quanto accadrà in Platone, non è estraneo un elemento di *Verkörperung* allegorica, con l'attribuzione a *Nomos* di una potentissima mano.

1. 2. 2. Che il frammento di Pindaro che abbiamo brevemente esaminato abbia avuto un ruolo nevralgico nella storia della riflessione antica intorno alla legge è evidenziato dal fatto che fu spesso oggetto di riprese e di citazioni. Il caso più celebre è quello di Erodoto, che cita il passo pindarico a supporto delle proprie convinzioni circa il relativismo degli usi e delle leggi delle diverse popolazioni umane:

εἰ γάρ τις προθείη πᾶσι ἀνθρώποισι ἐκλέξασθαι κελεύων νόμους τοὺς καλλίστους ἐκ τῶν πάντων νόμων, διασκεψάμενοι ἂν ἐλοίατο ἕκαστοι τοὺς ἑωυτῶν: οὕτω νομίζουσι πολλόν τι καλλίστους τοὺς ἑωυτῶν νόμους ἕκαστοι εἶναι. ... οὕτω μὲν νυν ταῦτα νενόμισται, καὶ ὀρθῶς μοι δοκεῖ Πίνδαρος ποιῆσαι νόμον πάντων βασιλέα φήσας εἶναι.⁵⁷

Se si proponesse a tutti gli uomini di fare una scelta tra tutti i costumi e si ingiungesse loro di scegliere i più belli, ciascuno, dopo un attento esame, sceglierebbe quelli del suo paese. [...] Questa è la forza della consuetudine; e, a

⁵⁵ Sul frammento cfr. Castagna 1971, 182; vedi ora anche Ramelli 2006, 15-16, n. 9 e 20, n. 17.

⁵⁶ Cfr. *ibidem.*, 20, n. 17 e Alderisio 1960, 22-46.

⁵⁷ Hdt. 3, 38, 1-4.

mio parere, rettamente ha poetato Pindaro, quando affermò che «**Nomos di tutti è Re**».

Qui Erodoto, con ogni probabilità deformando il senso originario del frammento pindarico, interpreta il termine *nomos* nell'accezione di 'usanza', 'costume': riconducendo la citazione alle proprie convinzioni relativistiche, per cui non esiste un *nomos* unico, e neppure un *nomos* migliore degli altri, ma solo *nomoi* che l'uso e l'abitudine ci inducono a ritenere migliori.

Pindaro, parlando di un *Nomos* signore non solo degli uomini, ma anche degli dèi, doveva invece probabilmente attribuire al termine un valore non solo maggiore ma universale, in una coincidenza fra legge umana e legge divina che ritroviamo espressa in forma diversa – quella di una derivazione dei plurali *nomoi* umani da un'unica legge divina – in un frammento di Eraclito:

τρέφονται γὰρ πάντες οἱ ἀνθρώπειοι νόμοι ὑπὸ ἐνὸς τοῦ θεοῦ
κρατεῖ γὰρ τοσούτον ὁκόσον ἐθέλει καὶ ἐξαρκεῖ πᾶσι καὶ περιγίνεται.⁵⁸

Tutte le leggi umane vengono nutrite da una sola legge, quella divina: essa **domina**, infatti, **tanto quanto vuole**, e basta a tutto e sopravanza.

1. 2. 3. Se Eraclito vede le leggi umane come una diretta filiazione dall'onnipotente e sovrana legge divina, la riflessione erodotea sul *nomos* non fa invece che anticipare quel dibattito sofisticato, incentrato sulla convenzionalità delle leggi umane e la loro differenza ed anzi opposizione rispetto alle leggi della natura, su cui ci soffermeremo fra poco.

La reazione antisofistica si esprimerà allora in Sofocle attraverso il ricorso all'antichissima immagine della sovranità divina di *Dike*:

εἵ μοι ξυνείη φέροντι μοῖρα τὰν
εὖσεπτον ἀγνείαν λόγων
ἔργων τε πάντων, ὧν νόμοι πρόκεινται
ὑψίποδες, τοῦρανίαν
δι' αἰθέρατ' τεκνωθέντες, ὧν Ὀλυμπος
πατήρ μόνος, οὐδέ νιν
θνατὰ φύσις ἀνέρων
ἔτικτεν, οὐδέ μῆποτε λάθρα κατακοιμάσθαι:

⁵⁸ Heracl. fr. 114b DK.

μέγας ἐν τούτοις θεός, οὐδὲ γηράσκει.⁵⁹

Mi assista la dea del destino, la Moira,
purezza e santità di atti
e parole io sappia riportare, **cui leggi presiedono**
dal piede sublime, generate
dall'etere uranio; soltanto l'Olimpo
è loro padre, né natura
mortale di uomini
le generò, né potrà assopirle l'oblio:
un grande dio è in esse, e non conosce vecchiaia.

Le Leggi sono qui non creazione di uomini ma entità divine⁶⁰ generate a loro volta da divinità, dal padre Olimpo e – sembra di poter congetturare con ogni probabilità al di là delle difficoltà testuali – dalla madre etere (se come pare etere è qui femminile – rimandando al femminile la sua concavità – come accade sempre in Omero e più volte in Euripide).

Dal punto di vista dei particolari della loro personificazione si noti qui l'attributo ὑψίποδες (in Pindaro avevamo incontrato l'analogo ὑπερτάτα χειρί, che parlando della 'mano' del *Nomos* trasmetteva però, oltre all'idea della sua sublimità, anche quella della sua potenza).

Estremamente interessante per la storia della personificazione della Legge è invece il successivo sintagma οὐδὲ μήποτε λάθα κατακοιμάση, «non potrà mai assopirle l'oblio»: come vedremo più oltre, il tema del sonno delle Leggi sarà in seguito un motivo metaforicamente e allegoricamente nevralgico.

1. 2. 4. Una Legge divina, ed anzi superiore anche agli stessi dèi, è quella che incontriamo nell'*Ecuba* euripidea:

ἡμεῖς μὲν οὖν δοῦλοί τε κάσθενεῖς ἴσως:
ἀλλ' οἱ θεοὶ σθένουσι χῶ κείνων κρατῶν
Νόμος: νόμῳ γὰρ τοὺς θεοὺς ἡγούμεθα
καὶ ζῶμεν ἄδικα καὶ δίκαι' ὠρισμένοι.⁶¹

Io sono certo una schiava ed anche debole:
ma gli dèi sono forti, e più potente ancora

⁵⁹ Soph. *Oed. tyr.* 863 – 871.

⁶⁰ Sul pensiero di Sofocle qui come antisofistico vedi Bollack 1990, 548ss.

⁶¹ Eur. *Hec.* 798-801.

la Legge: è **per legge** infatti che crediamo in loro e viviamo distinguendo fra ciò che è ingiusto o giusto.

In questo passo euripideo tale Legge metafisica superiore agli dèi stessi non è, o non è soltanto – come accade più di frequente in passi paralleli a questo nella tragedia attica – la Legge del Fato: questa Legge primigenia si identifica con l'ordine morale che deve governare l'universo e la vita degli uomini.

1. 3. La Legge da *despotes* a *tyrannos*

1. 3. 1. Abbiamo già avuto occasione di vedere sopra come la concezione erodotea della legge avesse invece una dimensione assai più laica. Erodoto interpreta infatti la formula pindarica del *Nomos basileus* in un senso del tutto antimetafisico e anzi rivoluzionariamente relativistico; allo stesso modo, coinvolge esclusivamente il livello umano la formula assai simile da lui introdotta nel VII libro, quella del *Despotes nomos*, la 'legge sovrana' che distingue i Greci dai barbari.

Così infatti Demarato, uno dei re di Sparta che ha disertato ed è passato dalla parte di Serse, descrive all'imperatore dei Persiani i soldati spartani che si preparano alla battaglia delle Termopili:

ὥς δὲ καὶ Λακεδαιμόνιοι κατὰ μὲν ἓνα μαχόμενοι οὐδαμῶν εἰσι κακίονες ἀνδρῶν, ἀλέες δὲ ἄριστοι ἀνδρῶν ἀπάντων. ἐλεύθεροι γὰρ ἐόντες οὐ πάντα ἐλεύθεροι εἰσὶ: ἔπεστι γὰρ σφί δεσπότης νόμος, τὸν ὑποδειμαίνουσι πολλῶ ἔτι μᾶλλον ἢ οἱ σοὶ σέ. ποιέῃσι γὰρ τὰ ἄν ἐκεῖνος ἀνώγει: ἀνώγει δὲ τῷτ' αἰεὶ, οὐκ ἔων φεύγειν οὐδὲν πλῆθος ἀνθρώπων ἐκ μάχης, ἀλλὰ μένοντας ἐν τῇ τάξει ἐπικρατέειν ἢ ἀπόλλυσθαι.⁶²

In duello, gli Spartani non sono inferiori a nessuno; riuniti, sono i migliori di tutti gli uomini. Infatti, pur essendo liberi, non sono liberi del tutto: **li sovrasta, sovrana, la legge**, che essi temono più di quanto i tuoi soldati temano te; eseguono infatti ciò che essa impone; ed impone sempre la stessa cosa, non permettendo di fuggire dalla battaglia di fronte ad alcuna quantità di nemici, ma, rimanendo al proprio posto, debbono o vincere o morire.

Si noti come in questo passo Erodoto opponga ai Persiani, governati da un *basileus*, gli Spartani sottomessi solo alla sovranità ancora più potente della legge: sarà interessante allora vedere più

⁶² Hdt. 7, 104.

avanti come quella che per Erodoto è un'opposizione diametricale *basileus/nomos* divenga in età ellenistica e imperiale, invece, una consustanziale coincidenza nella formula del *basileus* come *nomos empsychos*.

1. 3. 2. Abbiamo già accennato a come il dibattito sul *nomos* sia stato acceso in ambiente sofistico, quando venne messo in discussione lo statuto 'naturale' e il fondamento metafisico delle leggi della *polis*, cui si oppone la più universale sovranità della natura.

Un eloquente esempio di tale dibattito ci è offerto da Platone nel *Protagora*, attraverso le parole del sofista Ippia:

ὦ ἄνδρες, ἔφη, οἱ παρόντες, ἡγοῦμαι ἐγὼ ὑμᾶς συγγενεῖς τε καὶ οἰκείους καὶ πολίτας ἅπαντας εἶναι φύσει, οὐ νόμῳ· τὸ γὰρ ὅμοιον τῷ ὁμοίῳ φύσει συγγενές ἐστιν, ὁ δὲ νόμος, τύραννος ὢν τῶν ἀνθρώπων, πολλὰ παρὰ τὴν φύσιν βιάζεται.⁶³

Amici qui presenti, io credo che voi siate tutti quanti parenti, familiari, cittadini **per natura, non per legge**: infatti il simile è parente del simile per natura, non per legge; **la legge, essendo tiranno degli uomini, compie molte violenze contro la natura.**

Una celebre eco di tali discussioni intorno alla legge si incontra nell'*Antigone* di Sofocle, dove viene messa in scena l'opposizione fra il *nomos* umano imposto dal tiranno Creonte e le leggi non scritte degli dèi (in questo caso le leggi più naturali fra tutte, quelle della parentela e del *genos*) su cui regna la personificazione divina di *Dike*.

Genos e *polis* si affrontano: se Creonte motiva il suo *kerygma* come ossequio ai *nomoi* sovrani della città, alla ragion di stato,⁶⁴

⁶³ Plat. *Prot.* 337 c-d.

⁶⁴ Soph. *Ant.* 175-191: ἀμήχανον δὲ παντὸς ἀνδρὸς ἐκμαθεῖν / ψυχὴν τε καὶ φρόνημα καὶ γνῶμην, πρὶν ἂν / ἀρχαῖς τε καὶ νόμοισιν ἐντριβῆς φανῇ. / ἐμοὶ γὰρ ὅστις πᾶσαν εὐθύνων πόλιν / μὴ τῶν ἀρίστων ἄπτεται βουλευμάτων ἀλλ' ἐκ φόβου του γλῶσσαν ἐγκλήσας ἔχει / κάκιστος εἶναι νῦν τε καὶ πάλαι δοκεῖ: / καὶ μείζον ὅστις ἀντὶ τῆς αὐτοῦ πατρὸς / φίλον νομίζει, τοῦτον οὐδαμοῦ λέγω. / ἐγὼ γάρ, ἴστω Ζεὺς ὁ πάνθ' ὀρών ἀεὶ, / οὐτ' ἂν σιωπήσαιο τὴν ἄτην ὀρών / στείχουσας ἀστοῖς ἀντὶ τῆς σωτηρίας, / οὐτ' ἂν φίλον ποτ' ἄνδρα δυσμενῇ χθονὸς / θείμην ἐμαυτῷ, τοῦτο γινώσκων ὅτι / ἥδ' ἐστὶν ἡ σφύζουσα καὶ ταύτης ἔπι / πλέοντες ὀρθῆς τοὺς φίλους ποιοῦμεθα. / τοιοῖσδ' ἐγὼ νόμοισι τήνδ' αὖξω πόλιν («È impossibile capire l'animo, il pensiero, i principi di un uomo, prima che egli si

ecco che le parole di Antigone, quando risponde a Creonte che le domanda come mai abbia osato infrangere il suo editto, espongono l'opposizione fra leggi umane (non a caso indicate come meri κηρύγματα) e leggi divine:

οὐ γάρ τί μοι Ζεὺς ἦν ὁ κηρύξας τάδε,
οὐδ' ἡ ξύνοικος τῶν κάτω θεῶν Δίκη
τοιούσδ' ἐν ἀνθρώποισιν ὥρισεν νόμους.
οὐδὲ σθένειν τοσοῦτον ὥοιμην τὰ σὰ
κηρύγμαθ', ὥστ' ἄγραπτα κασφαλῇ θεῶν
νόμιμα δύνασθαι θνητὸν ὄνθ' ὑπερδραμεῖν.
οὐ γάρ τι νῦν γε κἀχθές, ἀλλ' αἰεί ποτε
ζῇ ταῦτα, κούδεις οἶδεν ἐξ ὅτου 'φάνη.⁶⁵

Sì, perché non fu Zeus a impormelo,
né **Dike**, che siede laggiù fra gli dèi inferi,
ha definito queste **leggi** per gli uomini.
Io non credevo che avessero tanto potere i tuoi **bandi**,
da far sì che **le leggi non scritte, incrollabili, degli dei**,
fosse permesso a un mortale trasgredirle.
Non da ora, non da ieri, ma da sempre
vivono: e nessuno sa da quando apparvero.

In questo celebre passaggio sofocleo ricompare la personificazione di *Dike*, di cui notiamo ancora una volta l'interessante posizionamento agli Inferi (dove funziona come è noto un tribunale ol-tremondano presieduto da celebri figure di giudici infernali – personificazioni essi stessi della giustizia – come Minosse, Eaco, Radamanto), ma non la personificazione del *nomos*: questa tuttavia entrerà irresistibilmente nel dibattito filosofico con Platone.⁶⁶ Noto

sia occupato nell'esercizio del potere e nelle **leggi**. Chi governa intera una **città** e non si attiene ai saggi consigli, ma frena la lingua per timore, costui a me pare da sempre un miserabile. Chi poi mette **l'amico** al di sopra della sua **patria**, costui io dico che è un uomo da nulla. Ma io – oda questo Zeus sempre onniveggente – non tacerei, se vedessi la rovina sovrastare sui **cittadini**, in luogo della salvezza; né riterrei mai mio **amico** un uomo nemico della sua **terra**, perché **nella patria risiede la salvezza**, e quando essa sta bene a galla, è cosa facile procurarsi degli **amici**. **Con queste leggi io farò crescere questa città**»). Cfr. Ostwald 1969, 20-54; Cerri 1979, 17-105; De Romilly 2005, 27ss.; Moor 2005, 99-118; Ugolini 2011, 187-212.

⁶⁵ Soph. *Ant.* 450- 457.

⁶⁶ Una personificazione delle leggi sarebbe rinvenibile forse già in un passo difficile e corrotto dei *Persiani* di Eschilo: dove al v. 860 potrebbe celarsi l'espressione ἡδὲ νομίσματα πύργινα πάντ' ἐπηύθυνον, «le leggi, solide

qui solo di passaggio come l'*Antigone* sofoclea e il *Critone* platonico rappresentino due testi che possono venire letti come una straordinaria coppia antifrastica: con Antigone martire della *disobbedienza* alle leggi della città, e Socrate, all'opposto, come martire dell'*obbedienza* alle leggi della città. Ma naturalmente la situazione dei rapporti fra i due testi è assai più complessa di così, e i parallelismi sono tanti almeno quanto le antitesi.

1. 4. La prosopopea platonica delle Leggi

1. 4. 1. L'allegoria delle leggi nel *Critone* è uno dei passi più celebri dei dialoghi platonici, su cui si è accumulata una vasta bibliografia che tuttavia si è concentrata in forma eminente sugli aspetti ideologici e teoretici del passo⁶⁷. Mi propongo invece qui di analizzare, anche se con inevitabile rapidità, alcuni specifici aspetti retorico-letterari della costruzione della personificazione allegorica dei *Nomoi*, affidata completamente alla figura retorica della prosopopea: una figura che da una parte, come abbiamo visto, si inserisce in una già lunga tradizione letteraria di personificazione del *Nomos*, e che dall'altra, guardando al futuro, avrà anche insospettite conseguenze letterarie su di un genere di divulgazione e polemica filosofica come quello della satira menippea, e influirà inoltre in modo sostanziale sulla dottrina e la pratica stessa della prosopopea anche in ambiente culturale e retorico latino.

La personificazione dei *nomoi* – oltre a fare occasionalmente importanti apparizioni anche in altri dialoghi platonici – occupa infatti tutta la parte finale del *Critone*. Si tratta dell'unico 'mito' platonico, se così vogliamo forse un po' impropriamente chiamarlo, affidato completamente a una personificazione allegorica attraverso la figura retorica della prosopopea: e la straordinaria importanza, lunghezza e compattezza di questa sezione del *Critone* ne fece fra l'altro uno dei più classici modelli letterari per tante successive prosopopee di concetti astratti, e in particolare di concetti relativi alla politica, come la celebre prosopopea della Patria messa

come torri, governavano tutto», in cui secondo l'ipotesi di Coxon 1958, 50 le leggi sarebbero energicamente personificate (vedi Garvie 2009, 329); per l'immagine cfr. Heracl. fr. 44 e 114.

⁶⁷ Rimando per questo al recente commento di Emlyn-Jones 1999, e alla bibliografia ivi citata.

in campo da Cicerone nelle *Catilinarie*. È molto probabile fra l'altro che qui Platone sia stato a sua volta influenzato dalla forma letteraria del σύγγραμμα di Prodico di Ceo, il cosiddetto *Apologo di Eracle al Bivio*. Proprio come due *suasoriae* contrapposte erano le due prosopopee rispettivamente di *Arete* e di *Kakia* in Prodico di Ceo, così, nel nostro dialogo platonico, al tentativo di persuasione messo in opera nella prima parte del dialogo da Critone (le parole di Critone vengono non a caso introdotte – e chiuse alla fine della sezione e del dialogo – proprio con un preciso riferimento alla loro volontà persuasiva), si contrappongono nella seconda parte le parole che i *Nomoi* rivolgono a Socrate, con quella che è anch'essa almeno in parte una *suasoria*. L'apologo di Prodico e il discorso delle Leggi nel Critone saranno in ogni caso entrambi, per tutta la cultura antica, due testi assolutamente paradigmatici per l'uso della figura retorica della prosopopea.

1. 4. 2. Ma vediamo come Platone costruisce la personificazione dei *Nomoi*. Cominciamo dal par. 50, dove viene appunto introdotta la prosopopea delle Leggi:

Σωκράτης: ἀλλ' ὥδε σκόπει. εἰ μέλλουσιν ἡμῖν ἐνθ' ἐνδε εἶτε ἀποδιδράσκειν, εἴθ' ὅπως δεῖ ὀνομάσαι τοῦτο, ἐλθόντες οἱ νόμοι καὶ τὸ κοινὸν τῆς πόλεως ἐπιστάντες ἔροιντο: “εἰπέ μοι, ὦ Σώκρατες, τί ἐν νῶ ἔχεις ποιεῖν; ἄλλο τι ἢ τούτῳ τῷ ἔργῳ ᾧ ἐπιχειρεῖς διανοῇ τοὺς τε νόμους ἡμᾶς ἀπολέσαι καὶ σύμπασαν τὴν πόλιν τὸ σὸν μέρος; ἢ δοκεῖ σοι οἷόν τε ἔτι ἐκείνην τὴν πόλιν εἶναι καὶ μὴ ἀνατετραφῆθαι, ἐν ἣ ἂν αἱ γενόμεναι δίκαι μὴδὲν ἰσχύωσιν ἀλλὰ ὑπὸ ἰδιωτῶν ἄκυροί τε γίνωνται καὶ διαφθείρωνται;” τί ἐροῦμεν, ὦ Κρίτων, πρὸς ταῦτα καὶ ἄλλα τοιαῦτα; πολλὰ γὰρ ἂν τις ἔχοι, ἄλλως τε καὶ ῥήτωρ, εἰπεῖν ὑπὲρ τούτου τοῦ νόμου ἀπολλυμένου ὅς τας δίκας τας δικασθείσας προστάττει κυρίας εἶναι. ἢ ἐροῦμεν πρὸς αὐτοὺς ὅτι ἡδίκηει γὰρ ἡμᾶς ἡ πόλις καὶ οὐκ ὀρθῶς τὴν δίκην ἔκρινεν;⁶⁸

Socrate: «Ma considera la cosa da questo lato. Se, mentre noi siamo sul punto di svignarcela di qui, o come altrimenti tu voglia dire, **ci venissero incontro i nomoi e la città tutta quanta, e ci si fermassero innanzi e ci domandassero: “Dimmi, Socrate, che cosa hai in mente di fare? Non mediti forse, con codesta azione a cui ti accingi, **di distruggere noi, cioè i nomoi, e con noi tutta insieme la città, per quanto sta in te?** O credi possa vivere tuttavia e non essere sovvertita da cima a fondo quella città in cui le sentenze pronunciate non hanno valore e anzi, da privati cittadini, sono fatte vane e di-**

⁶⁸ Plat. *Crit.* 50a-c.

strutte?», che cosa risponderemo noi, o Critone, a queste e ad altre simili parole? **Perché molte se ne potrebbero dire, massimamente se uno è oratore, in difesa di quella legge che noi avremmo violata**, la quale esige che le sentenze una volta pronunciate abbiano esecuzione. O forse risponderemo loro che la città commise contro noi ingiustizia e non sentenziò rettamente?»

La tecnica con cui Socrate introduce le leggi personificate è come si può notare da questo passo incipitario puramente quella della prosopopea o *conformatio*, o meglio di quello che i retori greci chiameranno διάλογος e i latini *sermocinatio*: l'allegoria delle leggi viene cioè creata semplicemente attribuendo loro il dono della parola, e non, invece, descrivendone un fittizio e simbolico aspetto fisico attraverso tecniche allegoriche (come i retori antichi ci avvertono che può avvenire invece in quella variante della prosopopea che in latino riceverà il nome di *confictio personae*). Si noti come Platone realizzi tutto ciò all'inizio di questa sezione con qualche cautela, presentando la *sermocinatio* dei *Nomoi* non come una vera e propria visione, ma piuttosto come un'ipotesi evocativa dello stesso Socrate, secondo quella tecnica che retori successivi come Quintiliano descriveranno come una forma più attenuata e prudente di prosopopea, destinata a non urtare troppo il senso di verosimiglianza del pubblico:

sed in iis quae natura non permittit hoc modo mollior fit figura: 'etenim si mecum patria mea, quae mihi vita mea multo est carior, si cuncta Italia, si omnis res publica sic loquatur: Marce Tulli, quid agis?' (Cic. Cat. 1, 27).⁶⁹

Ma in quel tipo di personificazioni che non sono permesse dalla natura **la figura assume una forma attenuata**, come in questo passo: «Pertanto se la mia patria, che mi è assai più cara della mia stessa vita, se tutta l'Italia, se la repubblica tutta mi parlasse così: Marco Tullio, che fai?» (Cic. *Cat.* 1, 27)

Come si vede dal celebre esempio ciceroniano riportato da Quintiliano, Cicerone nella prima *Catilinaria* riprende letteralmente non solo le prime parole allocutorie dei *Nomoi* a Socrate⁷⁰, ma anche la medesima tecnica 'prudente' di introduzione della prosopopea.

Che quella del *Critone* non sia una visione, ma solo una voce che trova forma nell'artificio retorico della *sermocinatio* ci verrà confermato in forma più decisa, come vedremo, nel finale del dia-

⁶⁹ Cfr. Quint. *inst.* 9, 2, 32.

⁷⁰ Cfr. Coulter 1956.

logo, dove la voce delle leggi viene descritta come una sorta di voce interiore che risuona nelle orecchie di Socrate impedendogli di dare ascolto a qualsiasi discorso contrario.

1. 4. 3. Un secondo elemento estremamente interessante relativo alla forma con cui viene presentato il discorso delle Leggi, e alle tradizioni letterarie cui può fare appello nella memoria del pubblico, emerge sia dal plurale stesso con cui le Leggi vengono evocate, sia dal singolare “dimmi” con cui nelle prime parole Socrate viene apostrofato. Molti commentatori hanno notato infatti come l’ingresso delle Leggi e il singolare con cui esse apostrofano Socrate corrispondano rispettivamente all’ingresso del Coro in un dramma e allo staccarsi da esso del coriféo che, a nome dell’intero Coro, apostrofa al singolare il personaggio suo interlocutore.

Certo, una decisiva tradizione di cori formati da personificazioni allegoriche proveniva a Platone in generale dalla commedia antica: basti pensare alle *Nuvole* di Aristofane o – per concetti astratti personificati – alla perduta commedia *I Demi*, di cui possediamo solo qualche frammento. Ma vorrei a questo proposito osservare un rapporto intertestuale che mi pare non sia stato preso in considerazione dai commentatori, e che mi sembra potenzialmente di grande rilievo: e cioè che tale somiglianza delle Leggi del *Critone* con un coro che parla per mezzo del coriféo potrebbe essere dovuta a un’influenza diretta della commedia *Nomoi* di Cratino, di cui ci rimane qualche scarso frammento.

L’influsso potrebbe essersi concretato anche solo veicolando la concezione di un ‘coro’ di Leggi: nella commedia di Cratino doveva appunto comparire un Coro di *Nomoi*, che forse prendono direttamente la parola nel fr. 134 K.-A. νῦν γὰρ δὴ σοι πάρα μὲν θεσμοὶ / τῶν ἡμετέρων, πάρα δ’ ἄλλ’ ὅ τι χρῆς. Si trattava verosimilmente delle antiche leggi ateniesi, probabilmente quelle risalenti a Solone, descritte come dei vecchi che avanzano appoggiandosi sui loro bastoni (fr. 133 K.-A. ἡ πρεσβῦται πάνυ γηραλέοι σκήπτροισιν ἄκασκα προβῶντες): e se nel commediografo, data la dimensione scenica, una tale *Verkörperung* dei *Nomoi* è inevitabile, Platone preferirà affidare la sua allegoria delle leggi alla sola prosopopea, anche se come abbiamo visto egli eredita probabilmente dal suo predecessore una sottesa dimensione ‘corale’ dei *Nomoi*.

È importante allora aggiungere a questo punto che il *Critone* rappresenta in questo senso uno snodo decisivo. La rilevanza del ruolo che vi svolge la figura della prosopopea finì infatti con ogni probabilità per favorire o comunque legittimare quella fusione fra commedia antica e dialogo platonico che porterà alla creazione del genere della satira menippea⁷¹ (ovviamente insieme al *Simposio*, per cui la connessione è ben nota invece dal punto di vista della teoria e della pratica dello *spoudaiogeloion*⁷²). Nel genere della Menippea infatti, come emerge con evidenza per esempio in Luciano, la coesistenza di personaggi umani e di personificazioni, e in particolare di personificazioni allegoriche di concetti astratti, diverrà quasi statutaria, ponendosi come una delle caratteristiche più rilevanti di quel genere letterario.

Si noti infine in questo passo incipitario il fatto che le Leggi (al plurale maschile) vengono costantemente associate – come vedremo anche nei paragrafi che andremo successivamente esaminando – al singolare femminile della città (πόλις) o della patria (πατρίς), presentate anch'esse come potenziali vittime di un'eventuale decisione di Socrate di fuggire dal carcere dove è imprigionato: e i verbi espressivamente usati per descrivere questa violazione delle leggi della città e della patria sono ἀπόλλυμι (ammazzo), ἀνατρέπειω (stravolgo, sovverto), διαφθείρω (distruggo). Anche questo avrà una sua non trascurabile rilevanza nella storia successiva di queste personificazioni, in particolare nell'oratoria romana: e che proprio l'oratoria rappresenti il genere letterario deputato ad accogliere drammatiche personificazioni della Patria e delle Leggi lo mostra già il fatto non casuale che Platone faccia uno strategico riferimento, proprio nell'*incipit* della sezione, alla

⁷¹ Questa genealogia è come è noto dichiarata esplicitamente da Luciano nel *Bis accusatus* (33), dove il genere letterario da lui praticato, identificato allegoricamente con la figura composita e mostruosa di un ippocentauro, viene appunto dichiarato essere il risultato di un innesto della commedia sul dialogo filosofico che, complice il ritorno a Menippo, dà luogo a una κραιναίς παραδόξος.

⁷² Relihan 1993, pur tenendo conto, almeno in parte sulla linea di Bakhtin, dell'importanza della tradizione del *Simposio* nella genesi della satira menippea (vedi *ibidem*, 185), tuttavia ritiene particolarmente decisivo in questo senso il ruolo svolto dal decimo libro della *Repubblica* di Platone, con il racconto del mito di Er: «itself in most of its elements a Menippean satire» (*ibidem*, 11; vedi anche 180 ss).

potenza delle argomentazioni che un oratore può impiegare in difesa della patria e delle sue leggi violate.

Sul piano della teoria retorica l'autore della *Rhetorica ad Herennium* esemplificherà la figura della prosopopea proprio con una prosopopea della patria e di Roma,⁷³ mentre sul piano della prassi oratoria Cicerone, come abbiamo visto, si ispirerà proprio a questo passo del *Critone*, in cui come dicevamo la prosopopea delle Leggi è tanto strettamente associata a quella della Patria e della Città da fondersi e confondersi con esse, per introdurre nelle *Catilinarie* la sua memorabile prosopopea della Patria e di Roma che accusa Catilina di volerla distruggere. Qualcosa di simile farà in Lucano l'altrettanto memorabile prosopopea di Roma nel primo libro della *Pharsalia*, che deplora l'attacco – quasi un matricidio – che sta per subire da Cesare in procinto di violare le leggi varcando il Rubicone.⁷⁴

1. 4. 4. Nelle parole immediatamente successive delle Leggi personificate viene introdotta nel *Critone* l'idea, che sarà come vedremo ulteriormente elaborata nei passi seguenti, delle Leggi come genitori di Socrate:

[...] τί οὖν ἂν εἴπωσιν οἱ νόμοι: «ὦ Σώκρατες [...] οὐ πρῶτον μὲν σε ἐγεννήσαμεν ἡμεῖς, καὶ δι' ἡμῶν ἔλαβε τὴν μητέρα σου ὁ πατήρ καὶ ἐφύτευσέν σε.»⁷⁵

[...] E se le leggi dicessero: «O Socrate [...], anzi tutto, **non fummo noi che ti demmo la vita**, e per mezzo nostro tuo padre prese in moglie tua madre e ti generò?»

⁷³ *Rhet. Her.* 4, 53, 66 *Conformatio est, cum aliqua, quae non adest, persona confingitur quasi adsit, aut cum res muta aut informis fit eloquens, et forma ei et oratio adtribuitur ad dignitatem adcommodata, aut actio quaedam, hoc pacto: «Quodsi nunc haec urbs invictissima vocem mittat, non hoc pacto loquatur: "Ego illa plurimis tropeis ornata, triumphis ditata certissimis, clarissimis locupletata victoriis, nunc vestris seditionibus, o cives, vexor; quam dolis malitiosa Kartago, viribus probata Numantia, disciplinis erudita Corinthus labefactare non potuit, eam patimini nunc ab homunculis deterrumis proteri atque conculcari?"».*

⁷⁴ Cfr. in proposito Moretti 2007.

⁷⁵ Plat. *Crit.* 50 c-d.

Questa metafora della generazione si presenta nel *Critone* – avremo modo di precisarlo meglio più oltre – come particolarmente complessa.

Il concetto viene riaffermato più avanti:

[...] ἐπεὶ δὲ ἐγένου τε καὶ ἐξετράφης καὶ ἐπαιδεύθης, ἔχους ἂν εἰπεῖν πρῶτον μὲν ὡς οὐχὶ ἡμέτερος ἦσθα καὶ ἐκγονος καὶ δοῦλος, αὐτός τε καὶ οἱ σοὶ πρόγονοι;⁷⁶

[...] Ma ora che sei nato, che sei stato allevato, che sei stato educato, **potresti dire che tu non sei nostro figlio e un nostro servo**, tu e tutti quanti i tuoi progenitori?

Qui viene detto nuovamente che Socrate è figlio delle leggi, ma si afferma anche che egli è il loro schiavo (δοῦλος). Quest'immagine della assoluta sottomissione alle leggi come schiavitù viene avanzata in modo ancora più forte, ma senza l'impiego di personificazioni, da Platone nelle *Leggi*:

δεῖ δὴ πάντ' ἄνδρα διανοεῖσθαι περὶ ἀπάντων ἀνθρώπων ὡς ὁ μὴ δουλεύσας οὐδ' ἂν δεσπότης γένοιτο ἄξιος ἐπαίνου, καὶ καλλωπίζεσθαι χρὴ τῷ καλῶς δουλεύσαι μᾶλλον ἢ τῷ καλῶς ἄρξαι, πρῶτον μὲν τοῖς νόμοις, ὡς ταύτην τοῖς θεοῖς οὖσαν δουλείαν, ἔπειτ' αἰ τοῖς πρεσβυτέροις τε καὶ ἐντίμῳς βεβιωκόσι τοὺς νέους.⁷⁷

È necessario che ogni uomo abbia la convinzione, riguardo agli uomini in generale, che **chi non è un servo non potrà mai divenire un degno padrone**, e che il modo migliore per essere onorati è il ben servire piuttosto che il ben comandare: **mettendosi al servizio per prima cosa delle leggi, dato che si tratta di servizio agli dèi**, e poi che i giovani siano sempre al servizio degli anziani e di coloro che vivono vite onorevoli.

In questo passo delle *Leggi* il tema dell'essere δοῦλος dei *nomoi* viene connesso strettamente, con formulazione abilmente paradossale, alla capacità di essere δεσπότης (e abbiamo già visto come anche questo termine fosse strettamente collegato al concetto di *nomos* nella formula erodotea di δεσπότης νόμος): in questa forma, il tema del dover essere servo delle leggi conoscerà una grande fortuna nel pensiero successivo.

⁷⁶ Plat. *Crit.* 50 e.

⁷⁷ Plat. *leg.* 762e.

Nel paragrafo successivo del *Critone*, Platone si concentra quindi sul *vulnus* che l'eventuale fuga di Socrate dal carcere apporterebbe alle Leggi:

[...] καὶ σὺ δὲ ἡμᾶς τοὺς νόμους καὶ τὴν πατρίδα καθ' ὅσον δύνασαι ἐπιχειρήσεις ἀνταπολλύναι, καὶ φήσεις ταῦτα ποιῶν δίκαια πράττειν, ὁ τῇ ἀληθείᾳ τῆς ἀρετῆς ἐπιμελόμενος; ἢ οὕτως εἰ σοφὸς ὥστε λέληθέν σε ὅτι μητρός τε καὶ πατρὸς καὶ τῶν ἄλλων προγόνων ἀπάντων τιμιώτερόν ἐστιν πατρίδι καὶ σεμνότερον καὶ ἀγιώτερον καὶ ἐν μείζονι μοῖρα καὶ παρὰ θεοῖς καὶ παρ' ἀνθρώποις τοῖς νοῦν ἔχουσι, καὶ σέβεσθαι δεῖ καὶ μᾶλλον ὑπέκκειν καὶ θωπεύειν πατρίδα χαλεπαίνουσιν ἢ πατέρα [...];⁷⁸

[...] e tenterai anche tu con ogni tuo potere di mandare a morte noi che siamo **i *nomoi* e la patria**, e dirai che ciò facendo operi il giusto, tu, il vero e schietto zelatore della virtù? O sei così sapiente da avere dimenticato **che più della madre e più del padre e più degli altri progenitori presi tutti insieme è da onorare la patria**, e che ella è più di costoro venerabile e santa, e in più augusto luogo collocata da dei e uomini di senno? e che **la patria si deve rispettare, e più del padre si deve obbedire e adorare, anche nelle sue collere** [...]?

Si veda analogamente in questo passo successivo:

[...] βιάζεσθαι δὲ οὐχ ὅσιον οὔτε μητέρα οὔτε πατέρα, πολὺ δὲ τούτων ἔτι ἥττον τὴν πατρίδα;⁷⁹

[...] **ma far violenza non è cosa santa, né contro la madre né contro il padre**, e molto meno ancora contro **la patria**? [...]

Qui il tema della genitorialità delle Leggi e della Patria nei confronti di Socrate viene esplorato attraverso il confronto con l'onore e il rispetto che si debbono al padre e alla madre. L'idea è che i *Nomoi* sono padri, e più che padri, di Socrate; ma il concetto viene complicato dal fatto che il termine Patria (πατρίς) è invece femminile, e il suo rapporto con Socrate quindi assimilabile meglio a quello di una madre: ma naturalmente πατρίς, pur essendo di genere femminile, ha la medesima radice di πατήρ, e Platone lo mette in rilievo con una figura etimologica πατρίδα / πατέρα che insiste su una genitorialità paterna delle sue personificazioni. Come abbiamo già accennato, nella fortuna successiva delle prosopopee platoniche la Patria femminile tende a sostituirsi ai *Nomoi*

⁷⁸ Plat. *Crit.* 51 a-b.

⁷⁹ Plat. *Crit.* 51 c.

maschili, delineando quindi un rapporto materno con i suoi interlocutori o comunque con chi tenta di farle violenza. Questo processo, lo ripetiamo, si iscrive peraltro in una tendenza più generale al prevalere delle personificazioni femminili su quelle maschili che, già evidente nelle personificazioni letterarie, risulta ancora più accentuata in quelle iconografiche (e nel passaggio dalla cultura greca a quella latina, e dal periodo classico a quello tardoantico).⁸⁰

1. 4. 5. Nell'ultimo paragrafo del *Critone* viene introdotto il tema, che come abbiamo visto ha una sua tradizione tanto letteraria quanto iconografica nel motivo della *Dike* dell'oltretomba, dei *Nomoi* dell'Ade:

[...] ἡμεῖς τέ σοι χαλεπανοῦμεν ζῶντι, καὶ ἐκεῖ οἱ ἡμέτεροι ἀδελφοὶ οἱ ἐν Αἴδου νόμοι οὐκ εὐμενῶς σε ὑποδέχονται, εἰδότες ὅτι καὶ ἡμᾶς ἐπεχείρησας ἀπολέσαι τὸ σὸν μέρος. ἀλλὰ μὴ σε πείσῃ Κρίτων ποιεῖν ἃ λέγει μάλλον ἢ ἡμεῖς.⁸¹

[...] noi **ci adireremo** con te da vivo, e anche **laggiù i nostri fratelli, i nomoi dell'Ade**, non ti faranno buona accoglienza, sapendo che per quanto stava in te hai cercato di distruggerci.

Questo motivo pone in realtà un problema – risolto in modi diversi dai commentatori e dagli studiosi del dialogo⁸² – di coerenza rispetto alle modalità con cui le Leggi sono presentate nelle sezioni precedenti del testo, dove appaiono non come leggi di fondamento divino, ma come leggi liberamente scelte da chi decide di vivere e abitare ad Atene: tanto che chi non si trovasse d'accordo nell'accettarle e nel prestare loro obbedienza (come sarebbe potuto accadere a Socrate stesso in passato), potrebbe altrettanto legittimamente decidere di abitare in un'altra città con diverse e altrettanto legittime leggi. I *Nomoi* sono quindi presentati in apparenza come frutto di una convenzione e di un patto fra i cittadini ateniesi: ma l'accento ai loro fratelli, i *Nomoi* dell'Ade – il cui fondamento divino è evidente ad esempio nell'analogo riferimento dell'*Antigone* sofoclea alle leggi dettate dalla *Dike* infera⁸³ – fini-

⁸⁰ Sul tema del genere delle personificazioni cfr. almeno Paxson 1998, 149-179.

⁸¹ Plat. *Crit.* 54 c.

⁸² Vedi da ultimo almeno Montuori 1998, *passim*.

⁸³ Soph. *Ant.* 450-452: vedi *supra*, n. 65.

sce per conferire loro di riflesso un più profondo fondamento metafisico.

1. 4. 6. Le ultime frasi del *Critone* hanno invece la funzione evidente di chiudere la cornice aperta con il paragrafo 50 del dialogo, e che racchiude la sezione della prosopopea delle leggi, con il suo ‘dialogo nel dialogo’: e come abbiamo accennato rappresentano una sorta di commento, da parte di Platone, alla tecnica stessa della *sermocinatio* da lui così estesamente applicata:

ταῦτα, ὦ φίλε ἑταῖρε Κρίτων, εὖ ἴσθι ὅτι ἐγὼ δοκῶ ἀκούειν, ὥσπερ οἱ κορυβαντιῶντες τῶν αὐλῶν δοκοῦσιν ἀκούειν, καὶ ἐν ἐμοὶ αὕτη ἡ ἡχὴ τούτων τῶν λόγων βομβεῖ καὶ ποιεῖ μὴ δύνασθαι τῶν ἄλλων ἀκούειν.⁸⁴

Queste cose, Critone, amico mio, sappi che ho l'impressione di sentirle, proprio come i coribanti hanno l'impressione di sentire il suono dei flauti, e il suono di queste parole risuona dentro di me e fa sì che io non possa dare ascolto ad altro.

In casi simili a questo la prosopopea viene prima introdotta e poi chiusa con il riferimento a un'apparizione, a una visione: Platone invece, che ha impiegato deliberatamente in tutta la sezione la pura tecnica del *διάλογος* o *sermocinatio*, senza mai accennare a un aspetto visuale dei *Nomoi*, insiste qui in modo sintomaticamente esclusivo sul suono della voce delle Leggi.

Compare inoltre nel finale, a descrivere la voce delle Leggi che ronzia echeggiando nelle orecchie di Socrate impedendogli di ascoltare i consigli di fuga da parte di Critone, la metafora dei Coribanti, ai quali nel corso dell'estasi orgiastica sembra di udire il suono dei flauti.⁸⁵ Certo, l'immagine dei Coribanti compare più volte anche altrove in Platone:⁸⁶ penso in particolare nel *Simposio* al discorso di Alcibiade in lode di Socrate, che come un flautista avvince l'animo di chi lo ascolta immergendolo in uno stato

⁸⁴ Plat. *Crit.* 54 d.

⁸⁵ Per il *nomos aulodikòs* cfr. Plut. *mor.* 2, 1132 d.

⁸⁶ Cfr. almeno Plat. *Ion* 536 c (particolarmente simile al nostro passo dal punto di vista metaforico e dei campi semantici coinvolti; vedi anche *ibidem* 533 e-534 b); vedi inoltre *leg.* 790 d-791 b; *Phaedr.* 228 b-c (cfr. anche 234 d); *Euthyd.* 277 d-e; *Crit.* 54 d. Sui riferimenti ai Coribanti in Platone cfr. Linforth 1946, 121-162 e ora Belfiore 2012, 267s.

d'estasi simile a quello dei Coribanti.⁸⁷ Tuttavia vorrei avanzare qui un'ipotesi, in una direzione credo fino ad ora non percorsa dall'esegesi, circa la genesi della metafora dei Coribanti in questo specifico passo.

A suggerirne qui l'impiego potrebbe infatti aver cooperato *anche* la doppia accezione, legale e musicale, del termine *nomos*: legge, ma anche pezzo musicale sia per citara che per flauto. Si noti che anche altrove il legame lessicale fra *nomoi* come 'melodie' e *nomoi* come 'leggi' ha acceso la curiosità etimologica degli antichi: così Aristotele⁸⁸ (o comunque l'autore del trattato 19 sull'armonia) arrivò a porsi dubbiosamente l'interrogativo se il termine *nomos* non risalisse al fatto che prima della divulgazione della scrittura gli uomini cantavano le leggi per non dimenticarcele, come ancora avrebbe fatto ai suoi giorni la tribù scita degli Agatirsi;⁸⁹ anche lo PseudoPlutarco del *De musica*⁹⁰ afferma che i *nomoi* musicali furono chiamati così perché in essi era proibito violare la tonalità stabilita: νόμοι γὰρ προσηγορεύθησαν, ἐπειδὴ οὐκ ἔξῃν παραβῆναι καθ' ἕκαστον νενομισμένον εἶδος τῆς τάσεως. Nel finale del *Critone*, allora, come i Coribanti potevano credere di ascoltare *nomoi* aulodici, così Socrate ha l'impressione di ascoltare in continuazione il suono dei *nomoi* di Atene.⁹¹

Quest'ultima immagine – notiamolo – identifica sottesamente la voce delle Leggi con la voce interiore di Socrate: un Socrate che esercita quindi su se stesso il medesimo effetto di trascinazione estatica che esercitava sugli altri e in particolare sull'Alcibiade del *Simposio*.

La metafora dei Coribanti ci mostra infine una delle funzioni-chiave affidate alla figura retorica della personificazione dei concetti astratti. La prosopopea vi diviene infatti una tecnica di messa in scena del conflitto interiore: un teatro della coscienza cui Socrate, come si sa, ha già anche altrimenti sostanziosamente contribuito, con l'invenzione del proprio *démone*, nella storia della cultura occidentale.

⁸⁷ Plat. *symp.* 215 e (ma in genere si veda tutta la sezione 215 a-216 c, con la metafora del flauto e del flautista).

⁸⁸ Arist. *probl.* 19, 28.

⁸⁹ Cfr. Albini 1994², 171.

⁹⁰ (Pseudo)Plut. *mor.* 1133 b.

⁹¹ Cfr. sul tema Piccirilli 1981, 7-14.

1. 5. *Nomos* personificato dagli Stoici alla tradizione orfica: la Legge della natura

1. 5. 1. Esistono molti modi e molte tecniche – ritorneremo ancora su questo punto più avanti – per realizzare una personificazione: attraverso la prosopopea o *sermocinatio* (come nel *Critone* platonico); attraverso l'allegoria (come nel frammento di Pindaro sul *Nomos basileus*); e come vedremo ora anche attraverso l'allegoresi, e cioè attraverso l'interpretazione allegorica del mito.

La personificazione del *Nomos* viene declinata in questa forma soprattutto nell'ambito della scuola stoica, dato che nelle dottrine della Stoa diviene centrale un'interpretazione allegorica di Zeus come *nomos* e *logos* universale.⁹² Non ci è possibile qui ovviamente analizzare in modo dettagliato le complesse implicazioni teoretiche di questa identificazione; basti in questa sede dire molto riassuntivamente che la dottrina stoica concepisce il cosmo come un essere animato, che coincide con l'allegoresi di Zeus come monarca universale: una allegoresi di Zeus che a sua volta fonda la visione stoica della giustizia e della legge rispettivamente come giustizia di una società universale e come legge cosmica. L'universo, nel totale immanentismo panteistico stoico, è dunque concepito al contempo come divinità⁹³ e come essere razionale, *logikon*,⁹⁴ il tutto viene a coincidere nella figura allegoricamente interpretata di Zeus, che viene concepito dunque non solo come *Logos* ma anche come *Nomos* universale personificato:

(Crisippo) τῷ περὶ (Χ)αρίτων, (ἐν ᾧ τὸν Δία νόμον φησὶν εἶναι καὶ τὰς Χάριτας τὰς ἡμετέρας καταρχὰς καὶ τὰς ἀνταπ(ο)δόσεις τῶν εὐε(ργ)εσιῶν⁹⁵

(Crisippo) nel *De Gratiis* sostiene che **Zeus è la legge** e che le Grazie indicano la concessione e la restituzione dei benefici.

In questo senso Crisippo riprenderà l'immagine pindarica del *nomos basileus*:

⁹² Cfr. Ramelli 2004, cap. II, 88 ss.

⁹³ Cfr. *SVF* II 1076-1077.

⁹⁴ Cfr. *SVF* I 112-114.

⁹⁵ *SVF* II 1081.

ὁ νόμος πάντων ἐστὶ βασιλεὺς θεῶν τε καὶ ἀνθρωπίνων πραγμάτων.⁹⁶

Il **Nomos** è il **sovrano** di tutte le cose divine ed umane.

Gli esiti di questa allegoresi saranno evidenti nel celebre *Inno a Zeus* di Cleante, dove tutti questi temi si coniugano in una solenne aretologia allegorica di Zeus, e dove l'identificazione del sovrano degli dèi con la legge universale risulta tanto ideologicamente importante da essere affermata nei luoghi strutturalmente più rilevanti dell'*Inno*, ossia proprio nei primi e negli ultimi versi, quasi incastonando tutta quanta la composizione all'interno di tale identificazione allegorica Zeus-Nomos:

κύδιςτ' ἀθανάτων, πολυώνυμε παγκρατὲς αἰεὶ
Ζεῦ φύσεως ἀρχηγέ, νόμου μετὰ πάντα κυβερνῶν,
χαῖρε· σὲ γὰρ πάντεσσι θέμις θνητοῖσι προσαυδᾶν.⁹⁷

O più glorioso degli immortali, sotto mille nomi sempre onnipotente, Zeus, signore della natura, **che con la legge governi ogni cosa**, salve: perché sei tu che tutti i mortali è **norma giusta** che invochino.

ἀλλὰ Ζεῦ πάνδωρε κελαινεφὲς ἀργικέραυνε,
ἀνθρώπους ῥύου· μὲν' ἀπειροσύνης ἀπὸ λυγρῆς·
ἦν σύ, πάτερ, σκέδασον ψυχῆς ἄπο, δὸς δὲ κυρῆσαι
γνώμης, ἣ πίθυνος σὺ δίκης μετὰ πάντα κυβερνᾷς,
ὄφρ' ἂν τιμηθέντες ἀμειβώμεσθ' αὖ σε τιμῇ,
ὑμνοῦντες τὰ σὰ ἔργα διηνεκές, ὥς ἐπέουκε
θνητὸν ἑόντ', ἐπεὶ οὔτε βροτοῖς γέρας ἄλλο τι μεῖζον
οὔτε θεοῖς, ἧ κοινὸν αἰ νόμον ἐν δίκῃ ὑμνεῖν.⁹⁸

Zeus, benefattore universale, dai cupi nemi, signore della folgore, salva gli uomini dalla loro funesta ignoranza; dissipa, o padre, lungi dalle loro anime; e concedi loro di scorgere la ragione su cui ti basi **per governare tutto con giustizia**, affinché, onorati da te, ti rendiamo anche noi grande onore, cantando continuamente le tue opere, come si conviene a un mortale, poiché non c'è per gli uomini più grande privilegio né per gli dèi, che cantare⁹⁹ per sempre nella giustizia **la legge universale**.

⁹⁶ SVF III 314.

⁹⁷ SVF I 537, vv. 1-3.

⁹⁸ SVF I 537, vv. 32-39.

⁹⁹ Si noti come qui l'idea di 'cantare le leggi' provenga da quella riflessione sul legame fra *nomoi* come 'melodie' e *nomoi* come 'leggi' di cui abbiamo parlato sopra: sull'usanza di 'cantare le leggi' cfr. Piccirilli 1981, 7-14.

1. 5. 2. Dipendente probabilmente da tradizioni stoiche e ciniche di narrazione allegorica – dove l'allegoria si genera quasi sempre dall'allegoresi – è il racconto della scelta di Eracle fra la Tirannia e la Regalità, presentatoci da Dione Crisostomo al termine della sua prima orazione *Sulla regalità*: che si pensa sia stata tenuta di fronte a Traiano immediatamente dopo che egli assurse al trono imperiale. L'insieme del *mythos* rappresenta un'esplicita variazione sul tema dell'*Apologo di Eracle al Bivio* di Prodicco di Ceo, che tanta fortuna aveva conosciuto nella scuola stoica e nel cinismo.

Accanto allo scettro e al trono di *Basileia* si trova *Nomos*, la Legge, senza il quale né *Eunomia* né *Dike* né *Eirene* possono fare alcunché:

καὶ ἦρετο τίς ἐστι θεῶν τὸν Ἑρμῆν· ὁ δὲ εἶπεν, Αὐτὴ σοὶ μακαρία δαίμων Βασιλεία, Διὸς βασιλέως ἔκγονος. ὁ δὲ Ἡρακλῆς ἐχάρη καὶ ἐθάρρησε πρὸς αὐτήν. καὶ αὐτίς ἐπήρετο τὰς σὺν αὐτῇ γυναῖκας. τίνες εἰσὶν; ἔφη· ὡς εὐσχήμονες καὶ μεγαλοπρεπεῖς καὶ ἀρρενωποί. ἦδε μὲν, ἔφη, σοὶ ἡ προσορῶσα γοργὸν τε καὶ πρᾶον, ἐκ δεξιῶν καθημένη, **Δίκη**, πλείστῳ δὴ καὶ φανερωτάτῳ λάμπουσα κάλλει. παρὰ δὲ αὐτὴν **Εὐνομία**, πάνυ ὁμοία καὶ μικρὸν διαφέρουσα τὸ εἶδος. ἐκ δὲ τοῦ ἐπὶ θάτερα μέρους γυνὴ σφόδρα ὠραία καὶ ἀβρῶς ἐσταλμένη καὶ μειδιῶσα ἀλύπως· **Εἰρήνην** καλοῦσιν αὐτήν. **Ὁ δ' ἐγγὺς οὗτος ἐστηκὼς τῆς Βασιλείας παρ' αὐτὸ τὸ σκήπτρον ἔμπροσθεν ἰσχυρὸς ἀνὴρ, πολὺς καὶ μεγαλόφρων, οὗτος δὴ καλεῖται Νόμος**, ὁ δὲ αὐτὸς καὶ λόγος ὀρθὸς κέκληται, **σύμβουλος** καὶ **πάρεδρος**, οὗ χωρὶς οὐδὲν ἐκείναις πράξαι θέμις οὐδὲ διανοηθῆναι.¹⁰⁰

Ed (Eracle) chiese ad Hermes che divinità ella fosse, ed egli rispose: «Costei è la beata, divina *Basileia*, progenie di Zeus sovrano». Eracle se ne rallegrò e prese coraggio dalla sua presenza. E chiese di nuovo chi fossero le donne che erano con lei: «E loro chi sono?» – disse – «Come sono decorose e dignitose, di contegno virile!». E quello disse: «Fai attenzione: quella che siede là alla sua destra, il cui sguardo è a un tempo fiero e gentile, è *Dike*, splendente di una bellezza straordinaria e luminosa. Vicino a lei siede *Eunomia*, in tutto a lei simile e che solo poco differisce da lei per aspetto. Dall'altro lato vi è una donna di grandissima bellezza, riccamente vestita, che sorride benignamente: la chiamano *Eirene*. Ma colui che è in piedi vicino a *Basileia*, proprio accanto e di fronte al suo scettro, un uomo forte, canuto e fiero, costui è chiamato *Nomos*, ma è anche stato chiamato *Giusto Logos*, *Consigliere* e *Coadiutore*, e senza di lui queste donne non possono compiere o progettare nulla.

¹⁰⁰ Dio Chrys. or. 1, 74-75.

Si noti come *Nomos* sia qui definito – in perfetta coincidenza con le posizioni stoiche – λόγος ὀρθός.

1. 5. 3. Concezioni di origine stoica si ritroveranno negli scritti della tradizione orfica,¹⁰¹ dove si possono rinvenire numerosi casi di allegorizzazione del *Nomos*. Ma sono in particolare gli *Inni* orfici che possiamo probabilmente considerare il punto culminante nell'evoluzione delle personificazioni della Giustizia nel mondo greco.

Nell'ultima parte della raccolta incontriamo infatti – non più in forme allegoriche brevi e occasionali, ma come allegorie organizzate in rappresentazioni compiute e complesse – tutti i differenti aspetti della giustizia e tutti i termini che abbiamo fin qui preso in considerazione: e tutti sotto forma di personificazioni cui sono dedicati inni individuali, in cui vengono ripresi ed elaborati moltissimi degli elementi allegorici offerti dalla tradizione letteraria e filosofica.

L'intenzione di costituire nella parte finale della raccolta degli *Inni* una sezione compattamente dedicata al tema della Giustizia appare evidente: abbiamo così l'*Inno* 61 dedicato a *Nemesis*; l'*Inno* 62 a *Dike*; l'*Inno* 63 a *Dikaosyne*,¹⁰² l'*Inno* 69 alle dee vendicatrici che eseguono gli ordini di *Dike*, le Erinni, e l'*Inno* 70 alle Eumenidi; l'*Inno* 79 sarà infine dedicato a *Themis*.¹⁰³

In mezzo a questi inni in onore della giustizia vi è anche l'*Inno* 64, dedicato a *Nomos* personificato:

¹⁰¹ Zeus seguendo il consiglio della Notte avrebbe fatto di *Nomos* il suo πάρεδρος; cfr. Procl. *ad Plat. Tim.* 2, 96 b-c; *ad Plat. Alcib.* 3, 70.

¹⁰² Sul personaggio di *Dikaosyne* e il suo rapporto a un tempo di dipendenza e di autonomia rispetto a *Dike* cfr. Gastaldi 1998, 159-169, che mostra come ad esempio nel primo libro della *Repubblica* i dialoganti oscillino, per designare la giustizia, fra il neutro sostantivo τὸ δίκαιον e il sostantivo δικαιοσύνη. Successivamente, si impone quest'ultimo termine, che Socrate adotta in via esclusiva già nel primo libro: l'uso del più recente δικαιοσύνη è indice dell'attenzione socratico-platonica al nuovo senso della giustizia come virtù personale e interiore. Per questo, δικαιοσύνη soppianta il più antico sostantivo δίκη, che designava un complesso di regole di condotta sociale, sanzionate da una autorità divina o umana, ed eventualmente personificate in una dea, ma senza riferimento alle intenzioni individuali.

¹⁰³ Cfr. Morand 2001, 114 s. e 181.

Ὕμνος Νόμον.

Ἀθανάτων καλέω καὶ θνητῶν ἀγνὸν ἄνακτα,
οὐράνιον Νόμον, ἀστροθέτην, σφραγίδα δικαίαν
πόντου τ' εἰναλίου καὶ γῆς, φύσεως τὸ βέβαιον
ἀκλινὲς ἀστασίαστον αἰεὶ τηροῦντα νόμοισιν,
οἷσιν ἄνωθε φέρων μέγαν οὐρανὸν αὐτὸς ὁδεύει,
καὶ φθόνον † οὐ δίκαιον † ῥοίζου¹⁰⁴ τρόπον ἐκτὸς ἐλαύνει·
ὃς καὶ θνητοῖσιν βιοτῆς τέλος ἐσθλὸν ἐγείρει·
αὐτὸς γὰρ μῦθος ζώων οἶακα κρατύνει
γνώμῃς ὀρθοτάταισι συνῶν, ἀδιάστροφος αἰεὶ,
ὠγύγιος, πολύπειρος, ἀβλάπτως πᾶσι συνοικῶν
τοῖς νομίμοις, ἀνόμοις δὲ φέρων κακότητα βαρεῖαν.
ἀλλὰ, μάκαρ, πάντιμε, φερόλβιε, πᾶσι ποθεινέ,¹⁰⁵
εὐμενὲς ἦτορ ἔχων μνήμην σέο πέμπε, φέριστε.¹⁰⁵

Inno al Nomos:

Degli immortali e dei mortali invoco il santo sovrano,
Nomos celeste, che determina la posizione degli astri, giusto sigillo
delle acque marine e della terra, che stabile, sempre estraneo alle fazioni
custodisce l'equilibrio della Natura con le leggi,
con le quali in alto guidando il vasto cielo egli stesso procede,
e l'invidia non giusta a mo' di sibilo spinge fuori;
che anche per i mortali risveglia un buon fine di vita:
egli solo infatti possiede il timone dei viventi
accompagnandosi a pensieri rettilissimi, sempre sicuro,
antico, molto esperto, che senza danno abita con tutto
ciò che è legale, ma porta pesante sventura a ciò che è illegale.
Ma, beato, onorato da tutti, portatore di felicità, da tutti desiderato,
con cuore benevolo manda il ricordo di te, ottimo.¹⁰⁶

Come si vede in quest'inno il *Nomos* è divenuto legge universale della natura, che governa eternamente e incrollabilmente il cosmo nella sua totalità.

¹⁰⁴ Non mi sorprenderei se in questo passo guasto si celasse un riferimento alla tradizione del duello fra *Dike* e *Adikia*, e dunque, in luogo del non ben spiegabile ῥοίζου, una menzione del ῥάβδος di Dike (ovvero del ῥόπτρον di Eur. *Hipp.* 1172): a meno che il sostantivo ῥοίζος non si riferisca proprio al sibilo dell'arma che cala colpendo gli ingiusti; vedi anche il sintagma κακότητα βαρεῖαν al v. 12, che traduce in una metafora il simbolo della pesante arma della giustizia.

¹⁰⁵ *Orph. hymn.* 64.

¹⁰⁶ Riprendo con qualche minimo cambiamento la trad. italiana dell'*Inno* da *Inni Orfici* di Ricciardelli 2000, 167.

1. 6. *Nomos empsychos*: la Legge diventa persona

1. 6. 1. Una diversa, specialissima tipologia di personificazione del *Nomos* può essere considerata – per concludere la nostra rapida panoramica sulle allegorie della Legge nella tradizione greca – quella che ci appare come un'ulteriore evoluzione del concetto di *Nomos basileus*, che tanto strettamente associava legge e sovranità. Si tratta della dottrina del cosiddetto *Nomos empsychos*, per cui la Legge viene a coincidere con la persona stessa del sovrano che ne diviene la vivente personificazione.

Un recente saggio di Ilaria Ramelli su questo tema¹⁰⁷ mi esime per gran parte dall'approfondire gli aspetti concettuali di questa dottrina e le sue basi filosofiche, che a giudizio della studiosa affondano le proprie radici nella filosofia di Platone, anche se la formula *nomos empsychos* non è presente in quanto tale negli scritti platonici.

La prima attestazione di questo sintagma sarebbe rinvenibile allora nello Pseudo-Archita citato da Stobeo:

Ἀρχύτα Πυθαγορείου ἐκ τοῦ Περὶ νόμου καὶ δικαιοσύνης. Νόμος ποτ' ἀνθρώπου ψυχάν τε καὶ βίον ὅπερ ἀρμονία ποτ' ἀκοάν τε καὶ φωνάν· ὃ τε γὰρ νόμος παιδεύει μὲν τὰν ψυχάν, συνίστησι δὲ τὸν βίον, ἃ τε ἀρμονία ἐπιστάμονα μὲν ποιεῖ τὰν ἀκοάν, ὁμολογον δὲ τὰν φωνάν. φαμί δὴ ἐγὼ πᾶσαν κοινωνίαν ἐξ ἄρχοντος καὶ ἀρχομένω συνεστάμεν καὶ τρίτον νόμων. νόμων δὲ ὁ μὲν ἐμψυχος βασιλεὺς, ὁ δὲ ἄψυχος γράμμα. πρῶτος ὦν ὁ νόμος· τούτῳ γὰρ ὁ μὲν βασιλεὺς νόμιμος, ὁ δ' ἄρχων ἀκόλουθος, ὁ δ' ἀρχόμενος ἐλεύθερος, ἃ δ' ὅλα κοινωνία εὐδαίμων· καὶ τούτῳ παραβάσει <ὁ> μὲν βασιλεὺς τύραννος, ὁ δ' ἄρχων ἀνακόλουθος, ὁ δ' ἀρχόμενος δοῦλος, ὁ δ' ὅλα κοινωνία κακοδαίμων.¹⁰⁸

Del pitagorico Archita, dall'opera *Sulla legge e sulla giustizia*. La legge sta all'anima e alla vita dell'essere umano come la musica sta all'udito e alla voce; come infatti la legge educa l'anima e organizza la vita in modo unitario, così la musica rende l'udito esperto e la voce armoniosa. E io affermo che ogni comunità deriva da chi comanda e chi è comandato, e in terzo luogo dalle leggi. **Delle leggi quella vivente è il re, la legge inanimata la norma scritta.** Prima fra tutte le cose è la legge: se si resta fedeli ad essa si ha un sovrano legalitario, un capo coerente, un suddito libero, e tutta la comunità nel suo insieme è felice;

¹⁰⁷ Ramelli 2006, cui rimando senz'altro per un inquadramento generale del tema e per la bibliografia citata.

¹⁰⁸ Ps. Archyt. Pyth. *apud* Stob. 4, 1, 135 p. 82 He. (Mullach 1 p. 559, Nolle fr. 56 p. 53).

se invece la si trasgredisce, il sovrano da re diventa tiranno, il capo governa ad arbitrio, il suddito è schiavo, e tutta la comunità nel suo insieme è infelice.

Come si vede, questo testo propone una forma del tutto inedita di personificazione: la coincidenza cioè fra la legge – astratta – e una persona vivente, quella del sovrano. Uno degli elementi inoltre che rende questa formula retoricamente memorabile è la sua struttura antitetica, costruita sul contrasto fra due coppie oppositive, ossia fra νόμος ἔμψυχος e νόμος ἄψυχος, fra βασιλεύς e γράμμα.¹⁰⁹

Secondo Ramelli vi sarebbe la possibilità, che da profana della materia non giudico tuttavia molto probabile, che il testo riportato da Stobeo risalga ad Archita medesimo, e sia dunque molto antico: al più tardi lo scritto in questione dovrebbe comunque risalire al II-I sec. a.C., ed essere quindi fra le più antiche attestazioni della formula a noi tramandate e prese in esame dalla studiosa nel suo saggio.

1. 6. 2. Pur non mettendo in discussione le probabili origini concettuali della dottrina del *nomos empsychos* nella filosofia platonica, ritengo tuttavia che nel saggio della Ramelli sia stato curiosamente omissivo il fatto – non ignoto alla bibliografia precedente, anche se in generale un po' trascurato – che la formula del *nomos empsychos*, o comunque qualcosa di molto simile, fa in realtà la sua comparsa in Aristotele, nell'*Etica Nicomachea*, sia pur con due importanti varianti.

In primo luogo, ad essere personificato, ἔμψυχον, non è infatti in Aristotele propriamente il νόμος, ma il concetto ad esso strettamente apparentato di δίκαιον; in secondo luogo, a impersonarlo non è il βασιλεύς, bensì il giudice, il δικαστής:

διὸ καὶ ὅταν ἀμφισβητῶσιν, ἐπὶ τὸν δικαστὴν καταφεύγουσιν· τὸ δ' ἐπὶ τὸν δικαστὴν ἰέναι ἰέναι ἔστιν ἐπὶ τὸ δίκαιον. ὁ γὰρ δικαστής βούλεται εἶναι οἷον δίκαιον ἔμψυχον.¹¹⁰

¹⁰⁹ L'aggettivo ἔμψυχος consente anche altrimenti questa speciale forma di personificazione che consiste nell'assimilazione di un essere umano con un concetto astratto o con un oggetto: è il caso ad esempio dell'uomo-libro o dell'uomo-biblioteca (βιβλιοθήκη τις ἔμψυχος) suggestivamente esplorato da Pernot 2005.

¹¹⁰ Arist. *eth. Nic.* 5, 4, 7, 1132a.

Per questo quando si incorre in una lite, ci si rivolge al giudice: rivolgersi al giudice è rivolgersi alla giustizia. Il giudice ideale infatti è per così dire **la giustizia personificata**.

Pur con queste varianti, che la formulazione lessicale e retorica del detto aristotelico sia alla base della formula poi tradizionale di *nomos empsychos* mi sembra confermato da un importante parallelo testuale. Poco dopo infatti – nella medesima *Etica Nicomachea* e in un detto destinato a una grande notorietà – Aristotele adopera proprio lo strategico attributo ἐμψυχος all'interno di una formula oppositiva e antitetica che appare dal punto di vista retorico del tutto analoga a quella che verrà in seguito impiegata, come abbiamo visto sopra, dallo Pseudo-Archita:

ὁ γὰρ δοῦλος ἐμψυχον ὄργανον, τὸ δ' ὄργανον ἀψυχος δοῦλος.¹¹¹

Lo schiavo infatti è uno strumento **animato**, lo strumento invece è uno schiavo **inanimato**.

Si tratta dunque di una formula tipicamente aristotelica, che, impiegata dallo Stagirita per il δικαστής, verrà poi con estrema facilità, in età ellenistica e imperiale, applicata al βασιλεύς: un termine che fra l'altro era almeno da Pindaro in avanti strettamente associato con il concetto di *nomos*.

Un'ottima conferma in questo senso ci viene da un passo ciceroniano del *De legibus*, dove la formula viene – aristotelicamente – applicata al *magistratus*, arrivando fra l'altro dal punto di vista formale a quella formulazione perfettamente chiastica che diverrà poi tradizionale:

*Videtis igitur magistratus hanc esse vim ut praesit praescribatque recta et utilia et coniuncta cum legibus. Ut enim magistratibus leges ita populo praesunt magistratus vereque dici potest magistratum legem esse loquentem, legem autem mutum magistratum.*¹¹²

Voi vi rendete dunque conto che questa è l'essenza del magistrato, di sovrintendere e dare prescrizioni giuste ed utili, nonché in armonia con le leggi. Come infatti le leggi stanno al di sopra dei magistrati, così i magistrati stanno

¹¹¹ Arist. *eth. Nic.* 8, 11, 1161b.

¹¹² Cic. *leg.* 3, 2.

al di sopra del popolo, e si può dire veramente **che il magistrato è una legge parlante, la legge invece è un magistrato muto.**

1. 6. 3. La medesima formula antitetica e chiastica, appena variata nella sua struttura, la troviamo invece applicata – come è ovvio – al sovrano da Filone Alessandrino nel *De vita Moisi*:

βασιλεῖ προσήκει προστάττειν ἅ χρη καὶ ἀπαγορεύειν ἅ μὴ χρη· πρόσταξις δὲ τῶν πρακτέων καὶ ἀπαγόρευσις τῶν οὐ πρακτέων ἰδίων νόμου, ὥς εὐθὺς εἶναι τὸν μὲν βασιλέα νόμον ἐμψυχον, τὸν δὲ νόμον βασιλέα δίκαιον.¹¹³

Il dovere di un sovrano è comandare ciò che è giusto e proibire ciò che è sbagliato. Ora, ingiungere ciò che si dovrebbe fare e vietare ciò che non si dovrebbe è la funzione peculiare della legge; ne consegue, pertanto, che **il sovrano è la legge vivente e che la legge è un sovrano giusto.**

In età tardoantica, poi, la formula si carica di risonanze religiose particolari, che già presenti ovviamente nella genesi platonizzante della formula, assumono ora coloriture specificamente cristiane:

*Omnibus enim a nobis dictis imperatoris excipiat fortuna, cui et ipsa deus leges subiecit, **legem animatam** eum mittens hominibus [...].*¹¹⁴

Da tutte le regole che abbiamo fin qui esposto va infatti esentata la posizione dell'imperatore, cui Dio subordinò le leggi stesse, inviandolo agli uomini **come legge vivente [...]**

La persona stessa dell'imperatore diviene *lex animata*: ed egli viene inviato da Dio agli uomini quasi con le medesime parole con cui nei testi cristiani viene descritto come il Padre invii agli uomini il Verbo o lo Spirito Santo.

Con questa particolarissima forma di personificazione concludiamo la rapida e certo lacunosa panoramica che, a fini soprattutto introduttivi, abbiamo tracciato della tradizione della personificazione del *Nomos* nella cultura greca: per passare invece a trattare di alcuni episodi singolari della storia della personificazione della Legge nella cultura latina, e in particolare nell'oratoria e nella declamazione.

¹¹³ Phil. Iud. Mos. 2, 4.

¹¹⁴ Novell. Iust. 105, 2, 4: vedi in proposito Steinwenter 1946, 250-268.

2. *La personificazione della Legge nell'oratoria ciceroniana*

2. 1. Il mutamento di genere

2. 1. 1. Nell'introdurre i mutamenti che la personificazione della Legge subisce nel passaggio dalla cultura greca a quella latina, la prima cosa che dobbiamo notare – un fatto in apparenza del tutto ovvio, ma che si rivelerà estremamente importante, ed anzi come vedremo decisivo – è che il termine greco νόμος, maschile, diviene in latino *lex*, femminile:

*Lex [...]feminino a nobis genere nuncupatur, quae Graece νόμος dicta.*¹¹⁵

La legge [...] viene da noi Latini considerata di genere femminile, mentre in greco si dice νόμος.

Questo mutamento di genere è di straordinaria importanza dal punto di vista metaforico e allegorico, tanto è vero che questa circostanza susciterà qualche problema ad Agostino allorché vorrà interpretare l'episodio delle figlie di Lot che si uniscono al padre in modo illegittimo come figura di coloro che *male utuntur* della legge. Questa allegoresi, senza intoppi in greco, causa qualche problema in latino, dato che l'associazione *Lot-lex* sembra venire ostacolata appunto dal genere femminile del sostantivo, che pare non attagliarsi bene a un individuo di sesso maschile, fra l'altro all'interno di un episodio incentrato proprio sull'esercizio della sua virilità:

*Erat autem illa figura quaedam eorum qui male utuntur lege. Nolite enim attendere quia lex in Latina lingua feminini generis est; in Graeca masculini est: sed sive sit feminini generis in loquendo, sive masculini, non praescribit veritati locutio. Lex enim magis masculinam vim habet, quia regit, non regitur. Porro autem apostolus Paulus quid ait? Bona est lex, si quis ea legitime utatur. Illae autem filiae Lot non legitime usae sunt patre.*¹¹⁶

Questo (l'*episodio delle figlie di Lot*) era infatti una figura di coloro che fanno un cattivo uso della legge. **Non fate caso al fatto che il termine 'legge' in latino è femminile: in greco è maschile. Ma sia che nella lingua parlata**

¹¹⁵ Hil. *in psalm.* 118, 5, 10 p. 406, 2: si noti che già in Ilario l'osservazione grammaticale nasceva da un problema esegetico.

¹¹⁶ Augustin. *in psalm.* 59, 10.

risulti di genere femminile, sia che risulti maschile, il genere grammaticale non darà ordini alla verità. La legge infatti ha una valenza più mascolina, dato che governa e non è governata. E inoltre cosa dice l'apostolo Paolo? Una legge è buona, se di essa si fa un uso legittimo. Ma le figlie di Lot non fecero un uso legittimo del padre.

Nonostante lo sforzo esegetico messo in campo qui da Agostino, il genere femminile del sostantivo *lex* finisce di fatto nella cultura latina per ostacolare ad esempio le sue potenzialità di identificazione allegoricamente profonda con Zeus che abbiamo visto venire espresse in particolare nell'ambiente dello Stoicismo e dell'Orfismo; la stessa identificazione con l'imperatore, che pure abbiamo visto sopra comparire in un testo tanto ideologicamente importante come le *Novellae* di Giustiniano, sembra conoscere nella cultura latina una vitalità assai minore rispetto al mondo greco. Il genere femminile del sostantivo latino finirà allora per condizionare e quindi trasformare la personificazione allegorica della *lex*, impartendole una connotazione femminile destinata come vedremo ad essere decisiva per la sua sorte letteraria.

Va notato infatti a questo punto che la fortuna della personificazione di *lex* nella tradizione letteraria latina è sostanzialmente minore rispetto a quella conosciuta dalla personificazione di *nomos* nel mondo greco. Anche se è molto frequente, soprattutto nell'oratoria latina, l'uso di locuzioni metaforiche relative alle leggi che ne realizzano una vivacissima ma del tutto momentanea personificazione; anche se compaiono talvolta occasionali, rapidissime allegorie della *Lex* divinizzata, come in Valerio Flacco 1, 730 ss. (peraltro all'interno di una più elaborata allegoria della *Iustitia*, personificazione/dea che ha invece a Roma un suo culto, una sua iconografia, e un ben più vasto riscontro letterario), non si danno invece in latino testi relativi alla *lex* personificata che abbiano una ricchezza allegorica paragonabile alle complesse allegorie di *Nomos* che abbiamo sopra passato rapidamente in rassegna.

2. 1. 2. Qualche elemento strettamente collegato alla riflessione greca sulla legge e la giustizia permane tuttavia in Cicerone, che come abbiamo già potuto constatare da qualche passo citato in precedenza appare fortemente influenzato dalla tradizione platonica e stoica di personificazione del *nomos*.

Si veda ad esempio questo passo della *Pro Cluentio*, dove Cicerone trasporta all'interno dell'oratoria giudiziaria (come era accaduto a suo tempo in Grecia con l'orazione *Contro Aristogitone* dello Pseudo Demostene) la tradizione, declinata qui in forma evidentemente platonica e stoica, della personificazione della legge:

*Tu mihi concedas necesse est multo esse indignius in ea civitate quae legibus contineatur discedi ab legibus. Hoc enim vinculum est huius dignitatis qua fruimur in re publica, hoc fundamentum libertatis, hic fons aequitatis; mens et animus et consilium et sententia civitatis posita est in legibus. Ut corpora nostra sine mente, sic civitas sine lege suis partibus ut nervis ac sanguine et membris uti non potest. Legum ministri magistratus, legum interpretes iudices, legum denique idcirco omnes servi sumus ut liberi esse possimus.*¹¹⁷

Concedimi: devi ammettere che è cosa molto più indegna allontanarsi dalle leggi in quella società che sia regolata da leggi. Questo è infatti il vincolo di questa dignità della quale godiamo nella repubblica, questo è il fondamento della libertà, questa è la fonte della giustizia: **la mente e l'anima, il consiglio e il parere dello stato sono posti nelle leggi. Come i nostri corpi non possono funzionare senza la mente, così la società, senza legge, non può far funzionare le sue parti, paragonabili a nervi, sangue e membra.** I magistrati sono i servitori delle leggi, i giudici sono gli interpreti delle leggi; **noi tutti infine dobbiamo essere servi delle leggi** proprio affinché possiamo essere liberi.

Compare qui il motivo, di origine platonica, del dovere che i cittadini hanno di essere gli schiavi delle leggi; compare anche – sia pure in un'accezione qui esclusivamente politica – l'identificazione del *nomos* con il *nous*, della *lex* con la *mens* (un'identificazione linguisticamente così abile da suggerire con una certa sicurezza che Cicerone abbia selezionato, fra i vari sostantivi che gli offriva la tradizione greca, proprio quello – *nous* – che gli offriva un equivalente latino di genere femminile – *mens* – passibile di accordarsi con *lex*). La metafora generale in cui quest'equivalenza viene incastonata è poi quella dello stato come corpo umano, tradizionale per la cultura romana almeno a partire dal celebre apologo di Menenio Agrippa.

Cicerone compie qui tuttavia, nei confronti della tradizione platonica di personificazione del *nomos*, anche un gesto di grande significato letterario per il fatto stesso di impiegare tale motivo in un'orazione: una traslazione di genere non senza precedenti,

¹¹⁷ Cic. *Cluent.* 146.

come abbiamo visto sopra, nella tradizione greca, ma che sarà come vedremo di particolare importanza per il futuro di questo motivo letterario nella cultura latina.

2. 2. L'apostrofe alla legge in Cicerone

2. 2. 1. Abbiamo visto in uno dei paragrafi precedenti come si possa ottenere di fatto una personificazione di un concetto astratto, come la legge, attraverso molteplici e differenti tecniche retoriche: pura *sermocinatio*; *confictio personae* o allegoria, talvolta accompagnata dalla *sermocinatio* stessa; allegoresi, in quanto l'interpretazione per esempio di un personaggio mitologico come Zeus come allegoria della legge dona alla legge stessa la consistenza di un personaggio; la tecnica – in fondo non molto diversa dalla precedente – per cui si fa coincidere la Legge con la persona vivente dell'imperatore. Ma esistono anche altre tecniche per la personificazione di un concetto astratto, la più importante delle quali è la figura dell'apostrofe.¹¹⁸

Apostrofando un concetto astratto, infatti, rivolgendogli un appello o un discorso, presumiamo con ciò stesso che la nozione astratta – in questo nostro caso, la Legge – possa udire le nostre parole e sia fornita di mente e di coscienza per poterle comprendere: e anche solo in tal modo le diamo vita e la animiamo.

Un caso celebre di apostrofe alle leggi – un caso che, come vedremo, fece davvero scuola sotto diversi aspetti e su diversi livelli – fu sperimentato da Cicerone nelle *Verrine*:

*O nomen dulce libertatis! O ius eximium nostrae civitatis! O lex Porcia legesque Semproniae! O graviter desiderata et aliquando reddita plebi Romanae tribunicia potestas! hucine tandem haec omnia reciderunt, ut civis Romanus in provincia populi Romani in oppido foederatorum ab eo qui beneficio populi Romani fasces et secures haberet, deligatus in foro virgis caederetur?*¹¹⁹

¹¹⁸ I trattati antichi di retorica non esplicitano a mia notizia questa potenzialità della figura (su cui vedi invece almeno Paxson 1994, 12: «apostrophic prosopopeia»; «apostrophic personification»); anche se nei trattatisti greci, che evidenziano il mutamento del πρόσωπον cui si rivolge l'oratore implicato nell'apostrofe, possiamo trovare forse un collegamento sotteso con la figura implicata nella costruzione stessa del πρόσωπον, ovvero la prosopopea: cfr. Alex. *RG* III p. 23, 29s. (vedi Lausberg 1998, 338s.).

¹¹⁹ Cic. *Verr.* 5, 163.

O dolce nome della libertà! **O diritto supremo del nostro Stato! O legge Porcia e leggi Sempronie!** O potere dei tribuni, così fortemente desiderato e infine donato alla plebe romana! Tutto è dunque precipitato così in basso che un cittadino romano è stato picchiato con verghe e poi legato in una piazza pubblica di una città alleata, in una provincia romana, da colui che deteneva fasci e scuri per interesse del popolo romano?

Siamo di fronte in realtà ad una doppia invocazione; nel primo caso si tratta di un'apostrofe che crea rapidamente una personificazione di marca potremmo dire platonica: quella dello *ius eximium nostrae civitatis*, in cui troviamo il neutro *ius* (analogo per certi versi al maschile *nomos*, dato che gli astratti neutri tendono ad avere una personificazione di genere maschile) strettamente associato, proprio come accadeva nel *Critone*, alle tradizioni della *polis* ovvero della *civitas*. Ma è la seconda apostrofe ad essere (come sembrerà anche a Quintiliano, che citerà solo quella) più immediatamente e pateticamente espressiva: l'innovativa invocazione cioè a delle specifiche leggi dell'ordinamento romano, ossia alla *lex Porcia* e alle *leges Semproniae*.

Qui assistiamo a un fenomeno che poteva accadere solo nella cultura romana, dove alcune leggi vengono a prendere il nome di colui che le ha proposte o promulgate, declinato al genere femminile per accordarsi con il sostantivo *lex*. Le leggi cioè vengono ad avere talvolta, come in questo caso, un nome proprio che appare come un buon vecchio nome romano di donna, cosa che facilita e rende più vivida la loro personificazione, finendo per orientarne – come vedremo meglio più avanti – anche il significato e la funzione.

Da questo punto di vista ha luogo qui qualcosa di analogo, pur nelle ovvie differenze, a quello che accade nel caso, ben studiato da Mario Citroni,¹²⁰ dell'apostrofe al libro o della personificazione di un'opera letteraria, che viene grandemente facilitata e vivacizzata allorché questa porti come titolo un nome proprio. Si veda in proposito, per rimanere al caso di Cicerone, l'esempio eloquente di un'epistola ciceroniana al fratello Quinto, dove viene personificata un'opera letteraria: la tragedia *Erigone*, composta da Quinto durante il servizio prestato come luogotenente di Cesare in Gallia.

¹²⁰ Citroni 1986, 111-146 (vedi in particolare 116, n. 9).

Cicerone nel passo che segue parla infatti dell'*Erigone* come di una donna che abbia compiuto un faticoso viaggio dalla Gallia verso Roma:

*Sed quaero locupletem tabellarium, ne accidat quod Erigonae tuae, cui soli Caesare imperatore iter ex Gallia tutum non fuit. Quid si canem tam bonam non haberet?*¹²¹

Ma vado in cerca di un corriere con i fiocchi, affinché non avvenga ciò che è accaduto alla tua Erigone, che è stata l'unica per la quale, durante il proconsolato di Cesare, il tragitto dalla Gallia non è andato esente da pericoli. Che cosa accadrebbe se Erigone non avesse una cagna dotata di olfatto tanto fine?

La personificazione dell'opera letteraria in questo passo si presenta come abilmente naturale, dal momento che il titolo dell'opera stessa è un nome di donna.

Analogamente, la più sottesa personificazione che si produce attraverso l'apostrofe alla *lex Porcia* e alle *leges Semproniae* nelle *Verrine* finisce per creare anche per loro degli *eidola* femminili che – come vedremo più avanti – non mancheranno di venire sfruttati metaforicamente, in occasioni analoghe, all'interno della retorica declamatoria.

2. 2. 2. Ma come dicevamo, il passo ciceroniano delle *Verrine* venne considerato dai trattati di retorica successivi come un esempio perfetto di apostrofe, figura che non è casuale venga posta da Quintiliano immediatamente dopo la menzione della prosopopea, date le sottese potenzialità 'personalizzanti' anche di questa figura, quando l'apostrofe si rivolga a entità altrimenti inanimate:

Quod fit mixtura figurarum, cum prosopopoiiai accedit illa quae est orationis per detractionem: detractum est enim quis diceret. Vertitur interim prosopopoiia in speciem narrandi. Unde apud historicos reperiuntur obliquae adlocutiones, ut in Titi Livi primo statim: «urbes quoque ut cetera ex infimo nasci, deinde, quas sua virtus ac di iuvent, magnas opes sibi magnumque nomen facere». Aversus quoque a iudice sermo, qui dicitur apostrophe, mire movet, sive adversarios invadimus: «quid enim tuus ille, Tubero, in acie Pharsalica?» sive ad invocationem aliquam convertimur: «vos enim iam ego, Albani tumuli atque luci», sive ad invidiosam inplorationem: «o leges Porciae legesque Semproniae!» (Cic. Verr. 5, 163).¹²²

¹²¹ Cic. *Q. fr.* 3, 7, 6-7.

¹²² Quint. *inst.* 9, 2, 37-38.

Si verifica una **commistione di figure**, quando alla **prosopopea** si aggiunge la figura del discorso per omissione: viene omesso infatti chi sia quello che parla. La **prosopopea** si trasforma così in una forma particolare di narrazione. In questo modo presso gli storici si trovano i discorsi obliqui, come all'inizio del primo libro di Tito Livio: «che come tutto il resto, anche le città nascono dal niente, e poi, quelle almeno che si giovano della propria virtù e del favore degli dèi, acquistano grandi ricchezze e grande fama». **Anche il discorso non rivolto al giudice, che è detto apostrofe, è in grado di suscitare straordinariamente bene le passioni**, sia che attacchiamo l'avversario: «Cosa faceva infatti quella tua spada, Tuberone, durante la battaglia di Farsalo?» (Cic. *Lig.* 9), sia che passiamo per dir così ad un'invocazione: «Io mi rivolgo ormai a voi, tumuli e boschi sacri di Alba» (Cic. *Mil.* 85), **oppure ad un'implorazione fatta per suscitare ostilità: «O leggi Porcie e leggi Sempronie!»** (Cic. *Verr.* 5, 163).

Quintiliano cita proprio tre passi ciceroniani in cui o l'apostrofe è rivolta, personalizzandolo, ad un oggetto inanimato (i tumuli e i boschi sacri di *Mil.* 85), o a un concetto astratto (le leggi appunto di *Verr.* 5, 163), oppure si unisce a una metafora personalizzante (come nel caso del *gladius* di *Lig.* 9, passo citato qui in forma assai ellittica), evidenziando dunque la consapevolezza degli stretti rapporti fra apostrofe e *fictio personae*.

Si noti inoltre come Quintiliano sottolinei, nell'introdurre il passo ciceroniano tratto dalle *Verrine*, come tale tipo di apostrofe sia un'*invidiosa imploratio*, tesa a suscitare ostilità. In *Verr.* 5, 163 l'implorazione solenne rivolta alle leggi manteneva in realtà nei loro confronti – come sempre avviene in Cicerone – tutta la reverenza dovuta a entità numinose: ma nella successiva tradizione declamatoria, come vedremo tra poco, l'*invidia* e l'ostilità suscitate dalla figura tenderanno a tracimare e coinvolgere le stesse leggi personificate.

L'ottica con cui Quintiliano guardava all'apostrofe alle leggi messa in atto da Cicerone nelle *Verrine* ci viene confermata quindi da Gellio, che ci testimonia al contempo il perdurante carattere paradigmatico attribuito a questo passaggio ciceroniano:

*Complorationem deinde tam acerbae rei et odium in Verrem detestationemque apud civis Romanos impense atque acriter atque inflammantur facit, cum haec dicit: «O nomen dulce libertatis! O ius eximium nostrae civitatis! O lex Porcia legesque Semproniae! [...] Haec M. Tullius atrociter, graviter, apte copioseque miseratus est».*¹²³

¹²³ Gell. 10, 3, 13.

Sia il **compianto** per un'azione tanto crudele sia l'odio e l'astio nei confronti di Verre vengono da lui suscitati nei cittadini romani **con intensità, violenza e ardore**, allorché esclama: « O dolce nome della libertà! **O diritto supremo del nostro Stato! O legge Porcia e leggi Sempronie!** [...] Queste cose Cicerone le commiserà con **violenza e severità, e in modo adatto e fluente**».

2. 2. 3. In un'orazione ciceroniana successiva alle *Verrine*, la *Pro Balbo*, si trova di nuovo un'apostrofe simile, benché dai toni più misurati, rivolta in quest'occasione non alle *leges* ma agli *iura divinitus a maioribus nostris comparata*:

*O iura praeclara atque divinitus iam inde a principio Romani nominis a maioribus nostris comparata, ne quis nostrum plus quam unius civitatis esse possit, dissimilitudo enim civitatum varietatem iuris habeat necesse est, ne quis invitatus civitate mutetur neve in civitate maneat invitatus.*¹²⁴

O legge mirabile e di ispirazione divina, agli albori di Roma adottata dai nostri antenati: che nessuno di noi possa appartenere a più di una città – poiché la diversità degli stati comporta che ci sia differenza di istituzioni giuridiche – e che nessuno contro il proprio volere sia costretto a cambiare o a conservare la sua cittadinanza.

Come si può vedere bene, in questo caso la tecnica dell'apostrofe alle *leges*, impiegata con tanto successo nelle *Verrine*, viene applicata agli *iura*: *iura* intorno a cui si coagulano dei motivi (come la contrattualità delle leggi diverse da città a città, per cui nessuno deve rimanere contro voglia in una *civitas* di cui non condivide le istituzioni giuridiche) che sembrano ancora una volta provenire, analogamente a quello che era successo nella *Pro Cluentio* per il motivo dell'asservimento alle leggi, direttamente dal *Critone* platonico. Nel dialogo di Platone i *Nomoi* rimproveravano infatti a Socrate di voler accondiscendere al consiglio di amici come Critone, che lo esortano a prendere la via dell'esilio, e dunque a perdere la sua natura di cittadino ateniese per divenire cittadino di un'altra città. È allora interessante notare come il problema della cittadinanza romana acquisita del gaditano Lucio Cornelio Balbo (vedi Cic. *Balb.* 30: *hic totus locus disputationis atque orationis meae, iudices, pertinet ad commune ius mutandarum civitatum*) finisca per attivare, in Cicerone, proprio queste solenni

¹²⁴ Cic. *Balb.* 31.

memorie platoniche insieme con la conseguente personificazione delle leggi.

3. *L'apostrofe alla legge nella tradizione declamatoria: forme di un rovesciamento*

3. 1. Appello alle leggi personificate

3. 1. 1. Veniamo ora infine al piccolo ma compatto gruppo di apostrofi di età imperiale alle leggi personificate: un *cluster* di testi che, al di là di questa lunga e desultoria – ma inevitabile – panoramica introduttiva, vuole essere non tanto il punto d'arrivo quanto il centro di una nostra analisi più dettagliata.

È ben noto il valore esemplare – anche come fonte di *exempla* illustrativi delle più diverse strategie retoriche – che l'oratoria di Cicerone in genere, e alcune sue più celebri orazioni in particolare, assunsero nell'insegnamento presso le scuole di declamazione.

Il carattere retoricamente paradigmatico della celebre apostrofe alla legge impiegata da Cicerone nelle *Verrine* rese allora questa figura e questa specialissima forma di personificazione della *lex* un espediente tradizionale e di provata efficacia, pronto per essere ripreso dalle scuole di declamazione di età imperiale. Tale ripresa tuttavia non solo sarà emulativamente variata e intensificata sul piano emotivo e drammatico, ma verrà spesso rovesciata completamente di segno rispetto alla solenne tradizione platonica introiettata da Cicerone.

Si veda ad esempio, per iniziare, questo passo dalle *Controversiae* di Seneca il Vecchio, dove l'apostrofe alla *lex Cornelia* viene resa più diretta e per dir così 'personale' rispetto al modello ciceroniano:

Crux servi venenum domino negantis: aeger dominus petit a servo, ut sibi venenum daret; non dedit. Cavit testamento, ut ab heredibus crucifigeretur. Appellat servus tribunus.

– «**Lex Cornelia, te appello:** ecce erus iubet quod tu vetas». ¹²⁵

¹²⁵ Sen. *contr. exc.* 3, 9, 1. Per un esempio in un contesto declamatorio di una più debole apostrofe alle leggi, accompagnata da quella ai *templa* e alla *res publica* come custodi, insieme, della tradizione politica e religiosa romana, cfr. Sen. *contr.* 9, 4, 22 *vos ego tunc respexi, templa, leges, rempublicam; nam si me tantum spectassem, facile tyrannidem effugissem illa, qua frater effugit.*

«Viene condannato alla crocifissione uno schiavo che ha negato il veleno al padrone». Il padrone malato chiede al servo di dargli del veleno. Non lo diede. Lasciò disposizione nel testamento, che venisse crocifisso dagli eredi. Lo schiavo si appella ai tribuni.

– «**Legge Cornelia, ti invoco!** Ecco: il padrone mi richiede quanto tu vieti!».

Abbiamo già avuto occasione di accennare sopra come il genere femminile di *lex*, cui si aggiunge il nome femminile di persona della legge, crei per personificazioni come questa un *eidolon* femminile che – come i *Nomoi* platonici di genere maschile assimilati a figure di padri – può assumere connotazioni materne. Questo appare particolarmente vero per un passo come quello senecano, dove l’apostrofe «*Lex Cornelia, te appello*» richiama irresistibilmente uno dei passi più patetici e meglio noti del teatro latino arcaico:

***Mater, te appello,** quae curam somno suspensam levas
neque te mei miseret, surge et sepeli natum*¹²⁶

Madre, ti invoco, tu che **immersa nel sonno** dimentichi il tuo dolore e non hai pietà di me, alzati e seppellisci tuo figlio!

L’apostrofe «*mater, te appello*» dell’*Iliona* di Pacuvio è un sintagma celeberrimo, citato molte volte nella letteratura successiva e spesso anche con intenzioni parodiche,¹²⁷ facendo leva appunto sul

¹²⁶ Pacuv. fr. 197-198 Ribbeck (146 Schierl): per un inquadramento del passo e della sua fortuna cfr. Schierl 2006, 318-319 e 324-327. Per allocuzioni simili ma non identiche cfr. Cic. *Sex. Rosc.* 77 *te nunc appello, P. Scipio, te, Metelle; Mil.* 67 *Cn. Pompei ... te enim appello et ea voce, ut me exaudire possis*; 101 *vos, vos appello fortissimi viri ...; vos viri et civis invicti appello periculo, centuriones vosque milites*.

¹²⁷ Le parole di Deipilo ad *Iliona* sono citate per ben tre volte da Cicerone: cfr. *Tusc.* 1, 106 *Ecce alius exoritur e terra, qui matrem dormire non sinat: ‘Mater, te appello, tu, quae curam somno suspensam levas / Neque te mei miseret, surge et sepeli natum!’ haec cum pressis et flebilibus modis, qui totis theatris maestitiam inferant, concinuntur, difficile est non eos qui inhumati sint miseros iudicare*; *Ac.* 2,88 *experrectus enim potuit illa visa putare, ut erant, somnia: dormienti vero aequae ac vigilanti probabantur. Quid? Iliona somno illo: ‘mater, te appello’ nonne ita credit filium locutum, ut experrecta etiam crederet?*; in forma parodica infine in. *Sest.* 126 *is, cum cotidie gladiatores spectaret, numquam est conspectus cum veniret. Emergebat subito, cum sub tabulas subreperat, ut ‘Mater, te appello’ dicturus videretur*. Cfr. Schol. Bob.

suo estremo patetismo: sembra quindi assai probabile che l'altretanto ricercato patetismo di questa declamazione ricalchi proprio questo modello tante volte sfruttato. Il calco risulta particolarmente abile perché sfrutta, in compresenza con il significato di 'invocare', anche il senso tecnico-giuridico del verbo *appello*: e il fatto che non si abbia in latino la *iunctura* '*appellare legem*' (come nell'italiano 'appellarsi alla legge'), ma che oggetto dell'appellarsi in senso giuridico sia sempre la persona di un magistrato (e.g. *iudicem appellare*) non fa che contribuire alla forza della personificazione.

In questo caso l'apostrofe alla legge dello schiavo condannato a morte è ancora un'apostrofe rispettosa e niente affatto ostile. Potremmo tuttavia aggiungere – anticipando un motivo che esamineremo meglio fra poco – che nel modello pacuviano il figlioletto assassinato, che appare alla madre Iliona in una drammatica visione notturna, le si rivolge con un'apostrofe che ha toni tanto patetici quanto di rimprovero, poiché Iliona dorme invece di compiere il suo dovere di madre dandogli sepoltura. Non è impossibile allora che il calco si trascini dietro un'aura sottilmente recriminatoria, tanto più che come vedremo più avanti proprio il motivo del sonno delle leggi è tradizionale in età imperiale.

Cic. *Sest.* 126 (p. 138, 5-9 Stangl) *intulit versum de fabula Pacuviana, quae sub titulo Ilione fertur. In ea est quippe argumentum ita dispositum, ut Polydori umbra secundum consuetudinem scaenicorum ab inferiore aulae parte procedat et utatur hac invocatione matris suae, quam sordidatus et lugubri habitu, ut solent qui pro mortuis inducuntur, filius implorabat. Verum sub hoc exemplo intellegi vult Appium Claudium, male sibi conscius et populo graviter offensum, obscure solitum venire ad spectacula, ne iratae multitudinis impetus experiretur. Sic ergo veniebat, inquit, ut solent umbrarum figmenta subrepere.* Il motivo del sonno è poi particolarmente in evidenza nel comico episodio dell'attore Fufio, che nei panni di Iliona si era addormentato sulla scena, narrato da Hor. *sat.* 2, 3, 62 *non magis audierit, quam Fufius ebrius olim, / cum Ilionam edormit, Catienis mille ducentis / 'mater, te appello' clamantibus...*, dove ad essere addormentato non è solo secondo copione il personaggio di Iliona, ma anche l'attore che la rappresenta, che viene risvegliato dal pubblico che declama a gran voce il celebre attacco del *canticum* di Deipilo.

3. 1. 2. Un caso di natura diversa, e in cui comincia ad emergere una tonalità polemica più esplicita nei confronti delle *leges*, è costituito dall'apostrofe alle leggi dell'oratore Marco Galerio Tracàlo¹²⁸ riportataci brevemente da Quintiliano:

*Trachalus contra Spatalen: «placet hoc ergo, leges, diligentissimae pudoris custodes, decimas uxoribus dari, quartas meretricibus?»*¹²⁹

Tracàlo contro Spàtale: «Questo volete dunque, o leggi, voi che siete le attentissime sentinelle del pudore: che la decima parte (dell'eredità) sia data alle mogli, la quarta parte alle prostitute?».

Si trattava del processo ad una concubina, Spàtale (con ogni probabilità non propriamente una prostituta), che era stata istituita erede dal suo giovane amante morto appena diciannovenne.

L'apostrofe che Tracàlo indirizza qui alle leggi (si tratta formalmente delle leggi in generale: ma il sintagma *placet ... decimas uxoribus dari, quartas meretricibus* fa capire che qui ci si riferisce in realtà a una norma particolare in materia ereditaria) potrebbe di primo acchito apparire rispettosa e solenne, con l'appellativo quasi religioso *diligentissimae pudoris custodes*. Si tratta in realtà di una solennità parodiata con sarcasmo attraverso la figura dell'εἰρωνεία, dove quella che appare essere una lode alle leggi nella loro tradizionale e consacrata funzione di custodi del pudore viene invece rivelando – attraverso l'accusa di favorire le prostitute rispetto alle mogli legittime – che *contrarium ei quod dicitur intellegendum est*, come dice Quintiliano (*inst.* 9, 2, 44) descrivendo appunto il minimo denominatore del tropo e della figura dell'ironia.

Tracàlo insomma apostrofa le leggi con sarcastica amarezza, mettendo in discussione e quasi rovesciando uno dei fondamenti metafisici della reverenza nei confronti delle leggi: per misurare adeguatamente la paradossalità della sua apostrofe ricordiamo¹³⁰ che Platone diceva che *Dike* stessa era figlia di *Aidos*, il divino Pudore. Si noti che, in questo senso, tali apostrofi critiche alle leggi in

¹²⁸ *Marcus Galerius Trachalus*, oratore ammirato da Quintiliano (vedi *inst.* 10, 1, 119), fu un sostenitore di Ottone, cui pare scrivesse i discorsi (Tac. *hist.* 1, 90); fu console nel 68 d.C. Sul processo contro Spàtale e la norma ereditaria richiamata qui nella citazione del passaggio dell'orazione di Tracàlo cfr. McGinn 1998, 94-99 e Tellegen-Couperus 2003, 213-236.

¹²⁹ Quint. *inst.* 8, 5, 19 (*Trach. or. frg.*).

¹³⁰ Vedi *supra*, p. 57, Plat. *leg.* 943e.

vigore sono un fenomeno simile a quello, frequentissimo nella declamazione, dell'appello alla legge della natura in contrasto con le leggi umane: un'opposizione che risale come sappiamo alla sofistica, e che è stata probabilmente veicolata nella declamazione per il tramite della tragedia¹³¹.

3. 1. 3. Se Tracàlo mascherava ancora sotto il velo dell'ironia il carattere ostile della sua apostrofe, ecco che in una delle declamazioni maggiori pseudoquintilianee l'apostrofe di tradizione cicero-niana viene impiegata per un attacco ben più diretto alle leggi personificate:

***Pudeat** vos, o iura legesque, quod miserrimi sexus dolorem his clusistis angustiis.*¹³²

Vergognatevi, leggi e norme giuridiche, di aver rinchiuso il dolore dell'infelicissimo sesso femminile in normative tanto anguste!

La controversia riguarda una coppia che ha due figli gemelli, malati entrambi dello stesso male: un medico promette di salvarne uno, se potrà fare l'autopsia dell'altro. Il padre acconsente. L'altro gemello guarisce, ma la madre porta in tribunale il marito con un'accusa *malae tractationis*. La questione cui si allude nel passaggio sopra citato è appunto l'incongruenza dell'accusa – più adatta ai semplici litigi fra coniugi per incompatibilità di carattere – di *malae tractationis* (che pure a quanto parrebbe è l'unico mezzo giuridico a disposizione della moglie per fare causa al marito), rispetto al vero oggetto del contendere, e cioè l'uccisione di uno dei figli. La coppia tradizionale *iura legesque* viene qui personificata apostrofandola direttamente con l'ingiunzione a vergognarsi e a provare pudore: un'ingiunzione, come abbiamo già osservato, paradossale per le leggi e la giustizia figlia del *Pudor*.

¹³¹ Sul fenomeno si veda l'ampia analisi di Citti 2013; in generale sul *topos* della legge della natura cfr. Lanfranchi 1938; Heinemann 1945; Watson 1971; Zetzel 1999; Long 2006; Langer 2007.

¹³² Ps. Quint. *decl.* 8, 6 (*Gemini languentes*): sul testo vedi ora il commento di Stramaglia 1999.

3. 1. 4. Un ultimo caso – di estremo interesse – di apostrofe ostile a una legge personificata lo troviamo infine in un testo che, a rigore, non appartiene alla tradizione oratoria o declamatoria: e cioè nella seconda satira di Giovenale. In realtà qui Giovenale sta parlando di uno dei falsi moralisti (*fictos* ... *Scauros*: vv. 34-35) che si scagliano contro gli adulterii femminili puniti dalla *lex Iulia de adulteriis*; questo Catone improvvisato, come lo chiama la sua interlocutrice Laronia, potrebbe ben essere un oratore¹³³ o un declamatore, fustigatore ben noto dei vizi femminili: e la sua apostrofe alla *lex Iulia* citata da Giovenale sembra presentata proprio come una porzione – pateticamente roboante – di una tirata di gusto declamatorio:¹³⁴

*Non tulit ex illis torvum Laronia quendam
clamantem totiens 'ubi nunc, lex Iulia, dormis?'*
*atque ita subridens: 'felicia tempora, quae te
moribus opponunt. Habeat iam Roma pudorem:
tertius e caelo cecidit Cato. Sed tamen unde
haec emis, hirsuto spirant opobalsama collo
quae tibi? Ne pudeat dominum monstrare tabernae.
Quod si vexantur leges ac iura, citari
ante omnis debet Scantinia. Respice primum
et scrutare viros, faciunt nam plura; sed illos
defendit numerus iunctaeque umbone phalanges.*¹³⁵

¹³³ Powell 2010, 224-244 ipotizza che questo personaggio, come gli altri 'ipocriti' fatti bersaglio di questa satira da Giovenale, sia un *delator* nel senso generico di 'accusatore': questo non è dimostrato fino in fondo nell'articolo, di cui tuttavia si può senz'altro condividere il posizionamento dell'area di attività dei personaggi in un più generico ambito oratorio. Powell mette a confronto la satira con Marziale 1, 24, di cui evidenzia persuasivamente i parallelismi con il dettato di Giovenale: noto a margine però che non sarei affatto sicura che in Mart. 1, 24, 3 (*qui loquitur Curios adsertoresque Camillos?*) il vocabolo *adsertores* abbia il valore tecnico che Powell gli attribuisce, ritenendolo un indizio del fatto che anche in Marziale, come in Giovenale, si parli di avvocati: il normale significato tecnico di *adsertor* è 'colui che asserisce formalmente lo status di una persona come individuo libero ovvero come schiavo', un significato non adatto al contesto: mentre *adsertores* può ben avere qui il suo significato più generico di 'difensore', 'campione' (in genere precisato da un genitivo, e.g. *assertor libertatis*: ma qui ad *adsertores* è chiaramente sottinteso qualcosa come *morum antiquorum*).

¹³⁴ Sui rapporti fra Giovenale e la declamazione cfr. De Decker 1913, 173-177, che tratta dell'apostrofe, senza però prendere in considerazione quella alla *lex Iulia*.

¹³⁵ Iuv. 2, 36-46.

Laronia non sopportò che un tal di questi, torvo,
andasse sempre urlando: «Dove mai, legge Giulia, tu ora dormi?»
 e sorridendo gli rispose: «Tempi felici, questi che vedon te campione
 della lotta contro il vizio! Roma riacquisti ormai il suo pudore:
 un terzo Catone è caduto giù dal cielo. Ma dimmi, dove compri
 l'unguento profumato che dal tuo collo irsuto emana?
 Non esitare a indicarmi il padrone del negozio!
E se si debbono disturbare le norme e le leggi, va citata
per prima la Scantinia. Guarda prima dalla parte tua
 e metti sotto esame gli uomini: ne combinan più di noi!
 Ma li difende il loro numero, e le falangi compatte dagli scudi.

Cito qui il testo seguendo per l'apostrofe, al v. 37, la punteggiatura di tutti i maggiori editori moderni, che adottano quella stabilita da Housman; prima di lui ad esempio Friedländer¹³⁶ stampava il medesimo verso con questa interpunzione:

clamantem totiens 'Ubi nunc lex Iulia? Dormis?'

andasse sempre urlando: «Dove sei mai, legge Giulia? Dormi?»

In realtà debbo dire, pur non volendo discutere l'opinione di un filologo dal finissimo senso dello stile come Housman, che qui la questione mi pare almeno in parte più complessa di quanto possa a prima vista apparire, e la punteggiatura di Friedländer per alcuni versi non così *perversa* e immotivata come Housman ebbe a definirla (anche se, come vedremo, la punteggiatura di Housman potrebbe restare comunque quella preferibile).

Riporto, per chiarire meglio la questione, tutta la nota di Housman *ad loc.*:¹³⁷ «*perversam interpunctionem sustuli. Quaerit ubi nunc sit lex Iulia et simul dormire eam significat. Eadem brevitate Ovidius her. IV 150 heu, ubi nunc fastus altaque verba iacent?* non ut quo loco iaceant quaerat sed ut iacere significet nec usquam apparere. Quamquam hunc quoque versum distinguendo pessumdare coeperunt, vetere Drakenborchii errore renovato, atque etiam *trist. I 8. 16 re tibi pro vili sub pedibusque iacet* sollicitant: restat corrumpendus Propertius, I 7. 17 sq. *longe castra tibi, longe miser agmina septem / flebis in aeterno surda iacere situ*, hoc est, longe tibi erunt et in aeterno situ surda iacebunt».

¹³⁶ Cfr. Friedländer 1895, *ad loc.*

¹³⁷ Housman 1931, 8.

Ora come si vede Housman prende le mosse, per decidere sulla punteggiatura di Iuv. 2, 37, da Ov. *her.* 4, 150 (*heu, ubi nunc fastus altaque verba iacent?*), dove già era dovuto intervenire sull'interpunzione (questa volta in modo del tutto indiscutibile) per riunificare i due punti della domanda separati in precedenza da un'immotivata interpunzione (e la sua evidente indignazione mi pare generata in realtà più dal caso di Ovidio che da quello di Giovenale).

I due passi rispettivamente dalle *Heroides* e dalla satira seconda di Giovenale sono in effetti molto simili: ma non esattamente identici, come una piccola contraddizione nell'esegesi del medesimo Housman mi pare possa mostrare. Commentando Ov. *her.* 4, 150 *heu, ubi nunc fastus altaque verba iacent?* egli nota infatti «**non ut quo loco iaceant quaerat** sed ut iacere significet nec usquam apparerere»: e cioè che il significato della domanda non è di sapere 'dove' siano *fastus altaque verba*, ma di evidenziare come essi non esistano più. Nel caso invece di Giovenale, Housman dice «*perversam interpunctionem sustuli. Quaerit ubi nunc sit lex Iulia et simul dormire eam significat*»: al contrario che in Ovidio, infatti, qui le domande possono bene essere due, e cioè dove sia la *lex Iulia* (cioè perché non sia qui presente e non intervenga) e il dubbio/insinuazione che la sua assenza sia dovuta al fatto che si è addormentata.

In effetti Friedländer citava in nota, a confronto del passaggio di Giovenale, un passo ciceroniano che probabilmente ha influito sull'interpunzione da lui adottata:

*Ubi lex Caecilia et Didia, ubi promulgatio trinum nundinum, ubi poena recentis lege Iunia et Licinia? Possuntne hae leges esse ratae sine interitu legum reliquarum?*¹³⁸

Dov'è la legge Cecilia e Didia? Dov'è la pubblicazione durante tre mercati? Dov'è la pena da poco promulgata con la legge Giunia e Licinia? Possono essere approvate queste leggi senza lo sconvolgimento di tutte le altre?

Il passo si avvicina solo in parte a quello di Giovenale, dato che qui non vi è apostrofe alla *lex Caecilia et Didia* (né di conseguenza la loro personificazione), e la voce verbale sottintesa ad *ubi* è naturalmente *est*, e non *es* come richiesto da Giovenale: tuttavia il passo mostra che in un caso molto simile l'*ubi*, o l'*ubi nunc* come

¹³⁸ Cic. *Phil.* 5, 8.

in Giovenale, può effettivamente costruire una domanda a sé stante, dotata di una sua autonomia sintattica.¹³⁹

La seconda parte della domanda alla *lex Iulia (dormis?)* ci offre allora il destro di approfondire meglio le ramificazioni semantiche e intertestuali che sottostanno all'apostrofe/personificazione. In questo caso forse meglio ancora che nei precedenti risulta infatti a mio giudizio evidente che il nome *Iulia* con cui secondo tradizione la *lex* in questione viene qui apostrofata finisce davvero per confondersi con l'analogo nome femminile. Questo è il nome infatti non solo della figlia e della nipote di Augusto, quelle Giulia Maggiore e Giulia Minore che furono le più celebri condannate per la *lex Iulia*, ma anche il nome di quella *Iulia* nipote di Domiziano¹⁴⁰ che è aspramente ricordata solo pochi versi prima per il suo vergognoso comportamento adulterino con lo zio:

*qualis erat nuper tragico pollutus adulter
concubitu, qui tunc leges revocabat amaras
omnibus atque ipsis Veneri Martique timendas,
cum tot abortivis fecundam Iulia vulvam
solveret et patruo similes effunderet offas.*¹⁴¹

Altrettanto ipocrita era poco fa quell'adultero che, impuro per un'unione da tragedia, richiamava in vigore quelle leggi per tutti amare, e temute anche da Venere e Marte: mentre allo stesso tempo con tante pozioni abortive Giulia liberava il suo grembo, ed espelleva grumi simili allo zio.

¹³⁹ Siamo vicini alla formula dell'«*ubi sunt*», su cui vedi almeno Liborio 1964.

¹⁴⁰ Si tratta della Giulia figlia di Tito, con cui si diceva che suo zio Domiziano avesse avuto una relazione ad un tempo adulterina (Giulia era sposata) e incestuosa (di qui il riferimento alla tragedia): a quanto pare causandone la morte, dato che l'avrebbe forzata a sottoporsi a un aborto nell'89 d.C. (cfr. Svet. *Dom.* 22; Plin. *ep.* 4, 11, 6; Dio 67, 3). Proprio intorno a questo periodo, nella sua qualità di censore, Domiziano iniziò a ridare vigore alla legislazione augustea intorno all'adulterio (cfr. *e. g.* Mart. 6, 2; 6, 7; 9, 6; Stat. *silv.* 5, 2, 101-102), irrigidendo le norme in vigore sotto Traiano (cfr. Plin. *ep.* 6, 31, 4-6).

¹⁴¹ Iuv. 2, 29-33. Si noti l'attributo *amaras* con cui sono caratterizzate in questi versi le leggi suntuarie, *omnibus atque ipsis Veneri Martique timendae*: una caratterizzazione che può inserirsi anch'essa nel filone di ostilità nei confronti di una legge (ringrazio Alice Bonandini per questo suggerimento).

È un po', insomma, come se la *lex Iulia de adulteriis*¹⁴² portasse questo nome non perché promulgata da Augusto, ma perché essa si immedesima con i personaggi di nome *Iulia* che nel corso del tempo è stata ricorrentemente costretta a sanzionare: un nome cioè, quello di *Iulia*, che identifica ormai l'adultera per antonomasia.

Questo suo nome di donna consente che le si rivolga una domanda simile a quella che in un'ode oraziana si rivolgeva a una donna, anch'essa dal comportamento sessuale condannabile:

*Parcius iunctas quatiunt fenestras
iactibus crebris iuvenes protervi
nec tibi somnos adimunt amatque
ianua limen,
quae prius multum facilis movebat
cardines. Audis minus et minus iam:
«me tuo longas pereunte noctes,
Lydia, dormis?»*¹⁴³

Le tue finestre chiuse non più tanto spesso
scosse dai colpi dei giovani protervi
non turbano il tuo sonno, e sulla soglia
sta immota la tua porta
che prima disponibile girava ogni momento
sui cardini. Ascolti sempre meno ormai chi dica:
«mentre io muoio d'amore per te tutta la notte,
tu, Lidia, dormi?»

Il rimprovero di dormire, rivolto in Orazio a Lidia, viene in Giovenale rivolto, con le stesse parole e sempre in finale di verso, alla (*lex*) *Iulia*, confermando una volta di più l'identificazione fra la legge e la figura femminile dal medesimo nome.

Possiamo ritornare a questo punto per un attimo alla questione della punteggiatura del v. 37 della seconda satira di Giovenale.

¹⁴² Sulla *lex Iulia de adulteriis coercendis*, promulgata da Augusto nel 18 a.C., vedi almeno McGinn 1998, 140-247, cui rimando anche per l'ampia bibliografia sul tema.

¹⁴³ Hor. *carm.* 1, 25, 1-8. Per la medesima domanda all'interno di una declamazione, rivolta a una donna con l'usuale patetismo, cfr. Ps. Quint. *decl. maior.* 2, 18-24 *ecquando, mulier, seni tuo blandius implicita iacuisti? Sicine dormis, quae modo turbasti totam domum, cuius privignus parricida, miser est maritus? En ecce vitalibus ruptis in amplexus tuos effunditur cruor, et fugiens per vulnus anima agit ante se anhelitus, agit crebra suspiria. En iterum largus ille sanguis circa tuos duratur artus, stringeris deficientium rigore membrorum; non moveris, non expavescis, sed dormis per tot diversitates?*

Se dal punto di vista grammaticale, stilistico e intertestuale l'interpunzione di Friedländer non appare dunque del tutto priva di motivazioni, c'è però una ragione suggestiva cui fino ad ora non abbiamo accennato per scegliere quella di Housman (peraltro, in un testo nel cui originale l'interpunzione doveva essere assente o quanto meno desultoria, le due opzioni di scansione sintattica non vanno viste probabilmente in alternativa, ma come due possibilità contemporaneamente disponibili e presenti insieme per il lettore): una suggestione che non è sfuggita ai commentatori più recenti.

Già Courtney¹⁴⁴ prima, e poi Susanna Morton Braund hanno notato infatti che «the wording hints that the law itself is committing adultery, 'In whose bed do you now sleep, Julian law?'». ¹⁴⁵ La *lex Iulia*, come la storica *Iulia*, come *Laronia* e tutte le altre donne condannate qui dall'ipocrita Catone redivivo, è dunque un'adultera di cui si può insinuare plausibilmente che dorma in letti altrui, e risulta quindi in patente contraddizione con se stessa.

Ma passiamo a prendere in considerazione un aspetto ulteriore messo in gioco dall'uso del verbo *dormio* in questo contesto semantico. Se come abbiamo mostrato sopra la domanda '*dormis?*'¹⁴⁶ è la parte dell'apostrofe che rende più vivida la personificazione della *lex*, assimilandola a una donna come la *Lydia* oraziana o come la donna senza nome della seconda fra le *Declamazioni maggiori* attribuite a Quintiliano,¹⁴⁷ tuttavia, come hanno notato almeno Courtney e Morton Braund, quella del 'sonno delle leggi' è una metafora (ovviamente implicante una personificazione delle *leges*) che conosce una sua speciale tradizione. È evidente che è anche ad essa che Giovenale fa abilmente appello, tanto più che la metafora viene ripresa pochi versi dopo, sempre a proposito delle leggi:

*quod si vexantur leges ac iura, citari
ante omnis debet Scantinia. ...* ¹⁴⁸

E se si debbono disturbare le norme e le leggi, va chiamata in causa

¹⁴⁴ Courtney 1980, 128-129.

¹⁴⁵ Morton Braund 1996, 129.

¹⁴⁶ Su dormire nell'accezione di 'non far nulla', 'non intraprendere azione alcuna' cfr. Ter. *Phorm.* 1006-7: PH. *sic factumst*. NA. *perii misera!* PH. *et inde filiam / suscepit iam unam, dum tu dormis*. CH. *quid agimus?*

¹⁴⁷ Vedi *supra*, n. 137.

¹⁴⁸ Iuv. 2, 43-44.

per prima la Scantinia...

dove *vexare* significa proprio ‘disturbare il sonno’ e ‘svegliare’:
cfr. Iuv. 1, 126 *noli vexare, quiescet*.

3. 2. Il sonno delle leggi

3. 2. 1. Abbiamo avuto occasione di vedere, nella prima sezione del nostro lavoro, come caratteristici di *Dike*, la dea della Giustizia, fossero la sua vista e i suoi occhi penetranti, che non cessano mai di osservare le azioni umane. In questa sua funzione di guardiana *Dike* assomiglia dunque un poco al mitico guardiano Argo, che non dormiva mai del tutto, tenendo sempre aperta almeno una parte dei suoi cento occhi per mantenere incessante la sua sorveglianza.¹⁴⁹

L’essere perennemente insonni, senza poter mai cadere preda della distrazione e del sonno, è poi come abbiamo visto uno degli attributi principali dei divini *Nomoi*, figli di Olimpo e dell’Etere Urania, ricordati nel terzo coro dell’*Edipo re*: dove si dice di loro che οὐδὲ μῆποτε λάθα κατακοιμάσθῃ,¹⁵⁰ ossia che «non potrà mai assopirli l’oblio».

Questa simbolica caratteristica dei *Nomoi* doveva essere sentita come strettamente connessa alla loro personificazione allegorica, se su di essa giocò un detto dello spartano Agesilao destinato a divenire proverbiale, e ricordato da Plutarco nella sua *Vita*:

Δεινὸν οὖν ἦν τοιούτους ἐν τῇ πόλει περιορᾶν πολλοὺς οὐκ ὀλίγων δεομένη στρατιωτῶν, καὶ νομοθέτην αἰροῦνται τὸν Ἀγησίλαον. ὁ δὲ μήτε προσθεῖς τι μήτε ἀφελὼν μήτε μεταγράψας εἰσηλθεν εἰς τὸ πλῆθος τῶν Λακεδαιμονίων καὶ φήσας ὅτι τοὺς νόμους δεῖ σήμερον ἔαν καθεύδειν, ἐκ δὲ τῆς σήμερον ἡμέρας κυρίους εἶναι πρὸς τὸ λοιπόν, ἅμα τοὺς τε νόμους τῇ πόλει καὶ τοὺς ἄνδρας ἐπιτίμους ἐφύλαξε.¹⁵¹

Era una cosa rischiosa, dunque, ammettere uomini come quelli nella città, quand’essa era mancante di non pochi soldati. Allora essi scelsero Agesilao come colui che in quell’occasione avrebbe dettato legge. Ed egli, senza aggiungere o sottrarre o cambiare le leggi in alcun modo, fece il suo ingresso

¹⁴⁹ Sull’immagine ricorrente tanto nella letteratura greca che in quella latina dell’ ‘occhio della Giustizia’ cfr. Tosi 1991, 1082.

¹⁵⁰ Soph. *Oed. tyr.* 870.

¹⁵¹ Plut. *Ages.* 30, 5-6.

nell'assemblea degli Spartani e **disse che bisognava consentire che le leggi dormissero per quel giorno soltanto**, ma che da quel momento in poi **dovevano avere un sovrano potere**. Così custodi al contempo le leggi per la città e l'onore degli uomini dall'infamia.

La sospensione temporanea dell'esecutività delle leggi viene così interpretata come un breve sonno dei *Nomoi*, che possono pertanto riposarsi dopo tanta insonnia abituale: ma il loro deve essere un sonno solo breve e passeggero, cui ha da seguire il ripristino della loro piena validità e vigore.

Il carattere ormai proverbiale del detto ci viene confermato da questo passo di Appiano, dove esso viene applicato a una situazione simile, a Roma, di sospensione temporanea ed eccezionale delle regole dettate dalle leggi:

ἐνειστῆκει δ' ἀρχαιρέσια, καὶ ὁ Σκιπίων 'οὐ γάρ πω δι' ἡλικίαν αὐτῶ συνεχώρουν ὑπατεύειν οἱ νόμοι ἀγορανομίαν μετῆι, καὶ ὁ δημὸς αὐτὸν ὕπατον ἡρεῖτο. παρὰ νόμου δ' ὄντος καὶ τῶν ὑπᾶτων προφερόντων αὐτοῖς τὸν νόμον, ἐλιπάρουν καὶ ἐνέκειντο, καὶ ἐκεκράγεσαν ἐκ τῶν Τυλλίου καὶ Ῥωμύλου νόμων τὸν δῆμον εἶναι κύριον τῶν ἀρχαιρεσιῶν, καὶ τῶν περὶ αὐτῶν νόμων ἀκυροῦν ἢ κυροῦν ὃν ἐθέλοιεν. τέλος δὲ τῶν δημάρχων τις ἔφη τοὺς ὑπάτους ἀφαιρήσεσθαι τὴν χειροτονίαν, εἰ μὴ σύνθοιντο τῷ δήμῳ. καὶ ἡ βουλὴ τοῖς δημάρχοις ἐπέειπετο λύσαι τὸν νόμον τόνδε καὶ μετὰ ἔτος ἐν αὐθις ἀναγράψαι, οἷόν τι καὶ Λακεδαιμόνιοι, λύοντες ἐν χρεῖᾳ τὴν ἀτιμίαν τῶν ἀλόντων περὶ Πύλον, ἔφασαν: «**κοιμάσθων οἱ νόμοι τήμερον**».¹⁵²

Le elezioni si stavano avvicinando e Scipione era candidato per la carica di edile, dato che le leggi non gli permettevano ancora, alla sua giovane età, di ottenere il consolato. Tuttavia il popolo lo elesse console. Questo era contro la legge: e quando i consoli mostrarono loro la legge, divennero importuni e insistettero ancora di più, esclamando che secondo le leggi tramandate da Tullio e da Romolo il popolo era il giudice delle elezioni, e che, delle relative leggi, essi potevano mettere da parte o confermare quelle che volevano. Alla fine uno dei tribuni della plebe dichiarò che avrebbe sottratto ai consoli il potere di indire un'elezione a meno che non acconsentissero alla volontà del popolo su questo punto. Allora il Senato concesse ai tribuni di abolire questa legge, e dopo un anno la approvarono nuovamente. Allo stesso modo gli Spartani, quando furono obbligati a togliere il bando su coloro che si erano arresi a Pilo, dissero: «Lasciamo che **le leggi dormano per un giorno!**».

Si noti in questo caso che, invece del più banale καθεύδειν adoperato nella versione del detto di Agesilao riportata da Plutarco,

¹⁵² Appian. *Pun.* 112.

abbiamo qui il più espressivo verbo κοιμάω: è probabile che questo fosse il verbo nella versione originale del detto, probabilmente in voluto contrasto con l'uso del composto del medesimo verbo nel passo, che doveva essere celebre, del terzo Coro dell'*Edipo Re* sofocleo.¹⁵³

Un'ultima testimonianza ci attesta la notorietà anche a Roma del famoso detto sul sonno delle leggi (sia pure con qualche confusione riguardo a chi ne fosse l'autore):

*Sed iam aliquid comminiscar et, quod orator quidam Atticus Atheniensium contionem monebat: «nonnumquam permittendum legibus dormire».*¹⁵⁴

Ma ecco che inventerò qualcosa e dirò quello che disse **un oratore attico** davanti all'assemblea degli Ateniesi: «**va permesso talvolta alle leggi di dormire**».

Il detto sul sonno delle leggi in Frontone ha ormai quasi assunto la forma anonima di una frase proverbiale: e che esso avesse una sua diffusione vulgata anche al di là delle testimonianze che ci sono pervenute ci viene confermato dalla sua grandissima fortuna anche dopo la fine della classicità, quando diverrà un vero e proprio proverbio in forme come *dormiunt aliquando leges, nunquam moriuntur* o *dormit aliquando ius; moritur nunquam*.

Il passo di Frontone ci ricorda inoltre che il detto e il motivo stesso del sonno delle leggi hanno – anche se Frontone confonde lo spartano Agesilao con un oratore ateniese – uno specifico legame con il genere dell'oratoria. In effetti sia l'oratoria deliberativa che quella giudiziaria, con il loro concreto contatto quotidiano con l'attività legislativa e processuale, sono proprio l'ambito dove può maturare una visione più laica della legge: e dove a comportamenti pragmatici come quello consigliato da Agesilao agli Spartani si può quindi associare una rilettura spregiudicata della tradizione letteraria e allegorica intorno alle proprietà numinose delle leggi¹⁵⁵ e alla loro veglia insonne ed eterna.

¹⁵³ Cfr. Soph. *Oed. tyr.* 870 οὐδὲ μήποτε λάθα κατακοιμάσῃ.

¹⁵⁴ Fronto p. 68 v. d. H. Per l'espressione cfr. Hor. *a. p.* 358-360: *quandoque bonus dormitat Homerus*.

¹⁵⁵ Si noti peraltro che la negazione delle proprietà allegoriche tradizionali delle leggi non comporta di per sé nella tradizione oratoria un atteggiamento loro ostile, e anzi può essere utilizzato talvolta in loro difesa. Già Cicerone aveva per esempio almeno in un caso sperimentato un simile rovesciamento, quando aveva dichiarato che le solenni parole delle leggi (le leggi, essendo dei

3. 2. 2. Da questo punto di vista l'apostrofe in Giovenale alla *lex Iulia*, con la sua violenta *indignatio*, che insinua non solo che le leggi possano dormire della grossa, ma che dormano non si sa dove e non si sa con chi (il *nunc* di «*ubi nunc, lex Iulia, dormis?*») fa pensare fra l'altro che la *lex Iulia* sia già stata sessualmente erratica in passato), rappresenta però un passo ulteriore, che si pone virtualmente al culmine di un atteggiamento antitradizionale nei confronti delle Leggi personificate: un atteggiamento che da un certo punto di vista eredita, amplificandola, la critica alle leggi umane nata in ambiente greco con la Sofistica, ma che sembrerebbe divenire poi tipico dell'ambiente dell'oratoria e soprattutto della declamazione latina di età imperiale.

Nel gruppo di apostrofi alla legge che abbiamo qui da ultimo passato in rassegna è infatti proprio la relazione fra l'oratore e la legge a divenire un rapporto di contrasto, di contestazione, di violenta ostilità. La Legge personificata – cui ci si rivolge talvolta con ironia, talora con toni drammatici che possono richiamare la tragedia – viene accusata allora di avere comportamenti illogici e di

testi, hanno delle personificazioni che sono per ciò stesso 'parlanti': da cui la metafora ricorrente della 'voce' delle leggi) vengono ad azzittirsi di fronte alle armi: cfr. Cic. *Mil.* 11 *Est igitur haec, iudices, non scripta, sed nata lex, quam non didicimus, accepimus, legimus, verum ex natura ipsa adripiimus, hausimus, expressimus, ad quam non docti sed facti, non instituti sed imbuti sumus, ut, si vita nostra in aliquas insidias, si in vim et in tela aut latronum aut inimicorum incidisset, omnis honesta ratio esset expediendae salutis. Silent enim leges inter arma nec se expectari iubent, cum ei qui expectare velit ante iniusta poena luenda sit quam iusta repetenda.* In questo caso la metafora del 'silenzio delle leggi' (si veda come il passo sia offerto come esempio di metafora tratta dai sensi in Mart. Cap. 5, 512 *et item possumus ab omnibus sensibus mutuari, ut ab oculis 'luce libertatis et odore legum' et <ab auribus> 'silent leges inter arma' et a gustu 'o nomen dulce libertatis'. Verum non debet haec translatorum alienorumque verborum affectatio sine moderatione captari: nec longe petita debent esse translata, ut si dicas luxuriosum 'Charybdim'. Vitandum quoque, ne turpis sit similitudinis usurpatio, ut si dicas 'castratam' Africani morte rem publicam aut Clodium 'stercus senatus'. In hoc genere transferendi etiam allegoriam poetae praecipue nexuerunt*) descrive una situazione di fatto in cui l'ingiustizia prevale sulla giustizia. Cfr. sull'immagine del *silentium legum* anche *Epiced. Drusi* 185 *iura silent mutaeque tacent sine vindice leges* (con riferimento alla pratica del *iustitium*, la sospensione – in questo caso per lutto – della normale attività giudiziaria): devo alla cortesia di Rita Pierini l'indicazione di questo passo, su cui cfr. Tandoi 1992 e Danesi Marioni 2001.

promuovere azioni per cui dovrebbe provare vergogna; la si rimprovera di cecità o almeno di distrazione, e si insinua sottesamente che sia un'adultera, e fors'anche che possa prostituirsi.

Si noti infine che le apostrofi/personificazioni che abbiamo esaminato hanno quasi sempre come oggetto non la legge in generale, ma una norma specifica e particolare, e spesso, come abbiamo visto, una legge chiamata per nome. Se, come abbiamo detto, questo per un verso corrisponde a una maggiore facilità di personificazione in presenza di un 'nome proprio' della legge, potremmo aggiungere ora che questa coincidenza, del tutto singolare a ben vedere nella storia della personificazione della legge nel mondo classico, può rispondere probabilmente anche a un'esigenza ulteriore.

In tal modo, infatti, l'oratoria e la declamazione – di fronte ai tecnicismi giuridici che sarebbero usualmente implicati dal riferimento a una precisa norma di legge, e che il discorso declamatorio tende per solito a bandire, temendo un rapido calo di attenzione dell'uditorio¹⁵⁶ – possono sperimentare la personificazione allegorica come forma di efficace drammatizzazione emotiva e simbolica del rapporto fra l'individuo e la Legge.

Bibliografia

Albini 1994²

U. Albini, *Nel nome di Dioniso. Vita teatrale nell'Atene classica*, Milano 1994².

Alderisio 1960

F. Alderisio, *Il nomos di Pindaro nel Gorgias e nei Nomoi di Platone*, «RScF», 13 (1960), pp. 22-46;

Barrett 1964

W.S. Barrett (ed.), Euripides, *Hippolytus*, Ed. with Intr. and Comm., Oxford 1964.

Belfiore 2012

E.S. Belfiore, *Socrates' Daimonic Art. Love for Wisdom in Four Platonic Dialogues*, Cambridge 2012.

Benveniste 1969

E. Benveniste, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, Paris 1969.

¹⁵⁶ Cfr. e.g. Sen. *contr.* 9 *praef.* 1-2; Quint. *inst.* 5, 8, 1.

- Bollack 1990
J. Bollack, *L'Oedipe roi de Sophocle. Le texte et ses interprétations*, Lille 1990.
- Borg 2002
B. Borg, *Der Logos des Mythos: Allegorien und Personifikationen in den frühen griechischen Kunst*, München 2002.
- Brunn 1865
H. Brunn, *Dike ed Adikia*, «Mem. Inst. Corr. Arch.», 2 (1865), pp. 383-387.
- Bushala 1969
E. Bushala, *The Meaning of ῥόπτρον at Hippolytus 1172*, «AJPh», 90 (1969), pp. 437-443.
- Cartledge, Millett, Todd 1990
P. Cartledge, P. Millett and S. Todd (eds.), *Nomos. Essays in Athenian Law, Politics and Society*, Cambridge 1990.
- Castagna 1971
L. Castagna, *Pindaro, fr. 169 Sn. Interpretazione e proposta di datazione*, «SIFC» 43 (1971), pp. 173-198.
- Cerri 1979
G. Cerri, *Legislazione orale e tragedia greca. Studi sull'«Antigone» di Sofocle e sulle «Supplici» di Euripide*, Napoli 1979.
- Chantraine 2009
P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque: histoire des mots*, achevé par J. Taillardat, O. Masson, J.-L. Perpillou, avec, en supplément, les *Chroniques d'étymologie grecque (1-10)* rassemblées par A. Blanc, Ch. de Lamberterie, J.-L. Perpillou, [Paris] 2009 (1968-1980¹).
- Citroni 1986
M. Citroni, *Le raccomandazioni del poeta, apostrofe al libro e contatto con il destinatario*, «Maia», 38 (1986), pp. 111-146.
- Citti 2013
F. Citti, *'Quaedam iura non lege, sed natura'. Nature and Natural Law in Roman Declamation*, in F. Citti, E. Amato, B. Huelsenbeck, *Law and Ethics in Greek and Roman Declamation*, in c. d. s. (Berlin-Boston 2013).
- Coulter 1956
C.C. Coulter, *Plato's Crito and Cicero's in Catilinam I*, «Classical Bulletin», 33 (1956), pp. 1-2.
- Courtney 1980
E. Courtney, *A Commentary on the Satires of Juvénal*, London 1980.
- Coxon 1958
A.H. Coxon, *Persica*, «CQ» 8 (1958), pp. 45-53.
- Danesi Marionni 2001
G. Danesi Marionni, *In margine ad alcune recenti pubblicazioni sulla Consolatio ad Liviam*, «BStudLat» 31 (2001), pp. 161-178.
- De Decker 1913
J. De Decker, *Juvenalis declamans: étude sur la rhétorique declamatoire dans les satires de Juvenal*, Gand 1913.

- De Romilly 2005
J. De Romilly, *La legge nel pensiero greco. Dalle origini ad Aristotele*, trad. it. Milano 2005 (Paris 2001).
- Dionigi 2006
I. Dionigi (ed.), *La legge sovrana. Nomos Basileus*, Milano 2006.
- Emlyn-Jones 1999
Chr. Emlyn-Jones (ed.), Plato, *Crito*, Ed. with Intr., Comm. and Vocabulary, London 1999.
- Frel 1963
J. Frel, *Dike and Adikia*, in L. Varcl, R.F. Willets (eds.), Γέρας: *Studies presented to G. Thompson*, Praga 1963, pp. 95-98.
- Friedländer 1895
L. Friedländer (ed.), Juvenal, *Saturarum libri V*, Leipzig 1895.
- Frisk 1960-1972
H. Frisk, *Griechisches etymologisches Wörterbuch*, voll. I-III, Heidelberg 1960-1972.
- Garvie 2009
A.F. Garvie (ed.), Aeschylus, *Persae*, with Intr. and Comm., Oxford 2009.
- Gastaldi 1998
S. Gastaldi, «Dikaion/dikaosyne», in Platone, *La Repubblica*, vol. I, Napoli 1998, pp. 159-169.
- Gigante 1956
M. Gigante, *Nomos basileus*, Napoli 1956 (1993²).
- Hamdorf 1964
F.W. Hamdorf, *Griechische Kultpersonifikationen der vorhellenistischen Zeit*, Mainz 1964.
- Harrison 1927
J. Harrison, *Themis: A Study of the Social Origins of Greek Religion*, Cambridge 1927.
- Havelock 1978
E. Havelock, *The Greek Concept of Justice: from its shadow in Homer to its substance in Plato*, Cambridge-London 1978 (= *Dike. La nascita della coscienza*, tr. it. Bari 1981).
- Heinimann 1945
F. Heinimann, *Nomos und Physis. Herkunft und Bedeutungen einer Antithese im griechischen Denken des 5. Jahrhunderts*, Basel 1945.
- Hirzel 1907
R. Hirzel, *Themis, Dike und Verwandtes: ein Beitrag zur Geschichte der Rechtsidee bei den Griechen*, Leipzig 1907.
- Housman 1931
A.E. Housman (ed.), *D. Iunii Iuvenalis Saturae*, editorum in usum edidit A.E. H., Cambridge 1931.
- Jellamo 2005
A. Jellamo, *Il cammino di Dike: l'idea di giustizia da Omero a Eschilo*, Roma 2005.
- Johnston 1999
D. Johnston, *Roman Law in Context*, Cambridge 1999.

- Kaufmann-Bühler 1955
D. Kaufmann-Bühler, *Begriff und Funktion der Dike in den Tragödien des Aischylos*, Bonn 1955.
- Landolfi 1996
L. Landolfi, *Il volo di Dike: da Arato a Giovenale*, Bologna 1996.
- Lanfranchi 1938
F. Lanfranchi, *Il diritto nei retori romani. Contributo alla storia dello sviluppo del diritto romano*, Milano 1938.
- Langer 2007
V.I. Langer, *Declamatio Romanorum. Dokument juristischer Argumentationstechnik, Fenster in die Gesellschaft ihrer Zeit und Quelle des Recht?*, Frankfurt a. M. 2007.
- Lausberg 1998
H. Lausberg, *Handbook of Literary Rhetoric: a Foundation for literary study*, foreword by G.A. Kennedy, transl. by M.T. Bliss, A. Jansen, D.E. Orton, Leiden 1998 (München 1960¹).
- Liborio 1960
M.A. Liborio, *Contributi alla storia dell'«Ubi sunt»*, «Cultura neolatina», 20 (1960), pp. 141-209.
- Linforth 1946
I.M. Linforth, *The Corybantic Rites in Plato*, «Univ. of Calif. Publ. in Class. Philology» 13 (1946), pp. 121-162.
- Lloyd-Jones 1971
H. Lloyd-Jones, *The Justice of Zeus*, Cambridge-Berkeley 1971.
- Loenen 1948
D. Loenen, *Dikē. Een historisch-semantische Analyse van het Griekse gerechtigheidsbegrip*, Amsterdam 1948.
- Long 2006
A.A. Long, *Law and Nature in Greek Thought*, in M. Gagarin, D. Cohen (eds.), *The Cambridge Companion to Ancient Greek Law*, Cambridge 2006, pp. 412-430.
- Manoledakes 2005
M. Manoledakes, Δίκη πολύποινος: η απονομή δικαιοσύνης στην αρχαία ελληνική μυθολογία και τέχνη, Thessalonike 2005.
- McGinn 1998
Th.A.J. McGinn, *Prostitution, Sexuality, and the Law in Ancient Rome*, Oxford 1998.
- Montuori 1998
M. Montuori, *Per una nuova interpretazione del 'Critone' di Platone*, Milano 1998.
- Moor 2005
P. Moor, *Entre Antigone et Créon: la médiation juridique*, in M. Gilbert (ed.), *Antigone et le devoir de sépulture. Actes du colloque international de l'Université de Lausanne (Mai 2005)*, Genève 2005, pp. 99-118.
- Morand 2001
A.F. Morand, *Études sur les Hymnes orphiques*, Leiden 2001.

- Moretti 2007
G. Moretti, *Patriae trepidantis imago. La personificazione di Roma nella Pharsalia fra ostentum e disseminazione allegorica*, «Camenae», 2 (2007), pp. 1-18 (http://www.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/Moretti_corrige.pdf)
- Morton Braund 1996
S. Morton Braund (ed.), *Juvenal, Satires*, Book I, Cambridge 1996.
- Ostwald 1969
M. Ostwald, *Nomos and the Beginning of Athenian Democracy*, Oxford 1969.
- Papadakis-Angelidou 1960
B. Papadakis-Angelidou, Αἱ προσωποποιήσεις εἰς τὴν ἀρχαίαν ἑλληνικὴν τέχνην, Atene 1960, pp. 67-71.
- Paxson 1994
J.J. Paxson, *The Poetics of Personification*, Cambridge 1994 (2009²).
- Paxson 1998
J.J. Paxson, *Personification's Gender*, «Rhetorica», 16 (1998), pp. 149-179.
- Pernot 2005
L. Pernot, *L'uomo-biblioteca. Intorno a una formula di Eunapio (Vit. Phil. 4. 1. 3: bibliothékê tis ... empsychos) e alla sua fortuna*, in I. Gualandri, F. Conca, R. Passarella (eds.), *Nuovo e antico nella cultura grecolatina di IV-VI secolo*, Milano 2005, pp. 219-238.
- Petersen 1939
L. Petersen, *Zur Geschichte der Personifikation in griechischer Dichtung und bildender Kunst*, Wurzburg 1939.
- Piccirilli 1981
L. Piccirilli, *Nomoi cantati e nomoi scritti*, «CCC», 2 (1981), pp. 7-14.
- Powell 2010
J.G.F. Powell, *Juvenal and the Delatores*, in Chr.S. Kraus, J. Marincola, Chr. Pelling (eds.), *Ancient Historiography and its Contexts. Studies in honour of A.J. Woodman*, Oxford 2010, pp. 224-244.
- Ramelli, Lucchetta 2004
I. Ramelli, G. Lucchetta, *Allegoria I. L'età classica*, intr. ed. R. Radice, Milano 2004.
- Ramelli 2006
I. Ramelli, *Il basileus come nomos empsychos tra diritto naturale e diritto divino. Spunti platonici del concetto e sviluppi di età imperiale e tardo-antica*, Napoli 2006 (Memorie dell'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici 34).
- Relihan 1993
J.C. Relihan, *Ancient Menippean Satire*, Baltimore 1993.
- Ricciardelli 2000
G. Ricciardelli (ed.), *Inni Orfici*, Milano 2000.
- Rocchetti 1960
L. Rocchetti, «Dike», in *Enciclopedia dell'arte antica classica e orientale*, vol. III, Roma 1960, p. 98.

- Schierl 2006
P. Schierl (ed.), *Die Tragödien des Pacuvius. Ein Kommentar zu den Fragmenten mit Einleitung, Text und Übersetzung*, Berlin-New York 2006.
- Shapiro 1993
H.A. Shapiro, *Personifications in Greek Art. The Representation of Abstract Concept 600-400 B. C.*, Zurich 1993.
- Stafford 2000
E. Stafford, *Worshipping Virtues: Personification and the Divine in Ancient Greece*, London 2000.
- Stafford, Herrin 2005
E. Stafford, J. Herrin (eds.), *Personification in the Greek World: from Antiquity to Byzantium*, Aldershot 2005.
- Steinwenter 1946
A. Steinwenter, Νόμος ἔμψυχος: zur Geschichte einer politischen Theorie, «AAWW», 133 (1946), pp. 250-268.
- Stossl 1937
F. Stossl, «Personifikationen», in *RE*, XXXVII, Stuttgart 1937, coll. 1042-1058.
- Stramaglia 1999
A. Stramaglia (ed.), [Quintiliano], *I gemelli malati: un caso di vivisezione*, intr. di L. Greco, Cassino 1999 (Declamazioni maggiori, 8).
- SVF
H.F.A. von Arnim (ed.), *Stoicorum veterum fragmenta*, voll. I-IV, Lipsiae 1903-1924.
- Tandoi 1992
V. Tandoi, *Un riecheggiamento di Lucano nella Consolatio ad Liviam come indizio cronologico*, in Id., *Scritti di Filologia e Storia della Cultura Classica I*, a cura di F.E. Consolino, G. Lotito, M.P. Pieri, G. Sommartiva, S. Timpanaro, M.A. Vinchesi, Pisa 1992, pp. 696-712.
- Tellegen-Couperus 2003
O.E. Tellegen-Couperus, *A Clarifyng Sententia Clarified: on Institutio oratoria VIII.5.19*, in O.E. Tellegen-Couperus (ed.), *Quintilian and the Law: the Art of Persuasion in Law and Politics*, Leuven 2003, pp. 213-236.
- Tosi 1991
R. Tosi, *Dizionario delle sentenze latine e greche. 10.000 citazioni dall'Antichità al Rinascimento nell'originale e in traduzione con commento storico, letterario e filologico*, Milano 1991.
- Ugolini 2011
Gh. Ugolini, *Il tema delle leggi non scritte nella drammaturgia sofoclea*, in A. Beltrametti (ed.), *La storia sulla scena. Quello che gli storici antichi non hanno raccontato*, Roma 2011, pp. 187-212.
- Waser 1903
O. Waser, «Dike», in *RE*, V, 1, Stuttgart 1903, coll. 574-578.
- Watson 1971
G. Watson, *The Natural Law and Stoicism*, in A.A. Long (ed.), *Problems in Stoicism*, London 1971, pp. 216-238.

Yatromanolaki 1997

J. Yatromanolaki, *Sympheron, Dikaion and Nomoi in Deliberative Rhetoric: Studies in Aristotle's Rhetoric and Demosthenes' Deliberative Speeches*, Athens 1997.

Zetzel 1999

J.E.G. Zetzel (ed.), Cicero, *On the Commonwealth and On the Laws*, Cambridge 1999.



Fig. 1

Una processione di dèi accorre alle nozze di Peleo e Teti.
 Il dettaglio mostra l'arrivo di Themis e delle sue figlie:
 la dea è contraddistinta dallo scettro.

Dinos a figure nere, firmato da Sophilos, circa 580 A.C.
 London, British Museum, cat. 1971.11-1.1



Fig. 2

DIKE e ADIKIA

Lato A: *Dike* colpisce *Adikia* con un martello.
Adikia è rappresentata come una donna barbara
attraverso il particolare dei tatuaggi che porta sul corpo.

Anfora a figure rosse, 550-500 A.C. circa
Kunsthistorisches Museum, Wien IV 3722 (Beazley Archive Number: 200050)

GIANNA PETRONE

PERSONIFICAZIONI E INSIEMI ALLEGORICI
NELLE COMMEDIE DI PLAUTO

«In Plauto non occorre andare a cercare le personificazioni: esse si riversano a frotte sull'ascoltatore, sotto forme diverse (ma vi si riconoscono alcuni schemi preferiti)»; così scriveva il grande Fraenkel, intitolando alla 'personificazione di cose inanimate' uno dei capitoli della sua monografia dedicata agli elementi plautini.¹

In effetti la casistica è molto varia e abbondante, tanto da scoraggiare una rassegna completa. Sembra piuttosto un'attitudine espressamente coltivata, una speciale forma del comico, che induce a pensare ad una sorta di creatività demiurgica del commediografo, che, nel modo in cui dà vita ai suoi personaggi, investe dello stesso soffio vitale oggetti, strumenti, entità assolutamente astratte, dotandole di un corpo, di un relativo comportamento e di una reattività emotiva. Il fenomeno è così diffuso che non credo possa catalogarsi sotto la specie di semplici e isolate battute estemporanee, anche quando così potrebbe a tutta prima sembrare, ma piuttosto riveli un rapporto stretto con il teatro in quanto tale, quasi una sorta di legame necessario e adeguato con la messa in scena, per il fatto che questa è finzione di 'persone', incarnazione di ruoli e tipi, cui spetta il compito di dar corpo e fisica concretezza ai più disparati aspetti dell'esistente. Così la molteplicità, quasi disperante per un catalogo ordinato, delle occorrenze plautine delle personificazioni offre uno spunto di riflessione sulla genesi stessa della nozione di prosopopea, riportandola in qualche modo all'origine e cioè alla sua connessione fondamentale, ed infatti 'etimologica,' con il teatro.²

¹ Fraenkel 1960, 95-104.

² Lausberg 1969, 236-237. Per quel riguarda il tema della personificazione e delle sue molteplici attestazioni nella letteratura greca (ma con varie ricadute

Nel mondo plautino è come se la spinta ad animare personaggi sulla scena investisse della sua incontenibile energia anche tutto quello che rientra nell'ambito della rappresentazione. Infatti, anche quanto si offre alla vista, oggetti, scenografia, sembra richiedere d'essere trattato alla pari e dotato di un corpo, così come pure quello che viene detto assume un'immediata concretezza e viene immaginato e presentato secondo un'umanizzazione costante.

Persino l'atto di parola ricade in questa 'temeraria' vivificazione. Si pensi, per esempio, ad una battuta come «a questa parola io vorrei spezzare le reni», *ei hercle ego verbo lumbos diffractos velim* di *Stich.* 191, apparentemente occasionale,³ ma invece attiva in un campo metaforico, dove possiamo contare i molti scherzi sul *comprimere linguam*, ad un tempo invito a star zitti, ma detto in modo tale da evocare un atto sessuale: vedi, per esempio, il noto scherzo di *Amph.* 348s. *ego tibi istam hodie, sceleste, comprimam linguam// haud potes: bene pudiceque adservatur*,⁴ un'immagine preparatoria del famoso scherzo di *Truc.* 262ss. che finge l'equivoco fra il *comprimere eram* 'stuprare la padrona' (e la lingua è la padrona dell'irrefrenabile loquela) e il *comprimere iram* 'frenare l'ira'.⁵

anche in ambito latino) cfr. il recente volume di Stafford, Herrin 2005, ma ancora valide le voci di Deubner 1902-1909; Stössl 1937. Quanto al 'genere' della personificazione cfr. Paxson 1998.

³ Con questa espressione («vigorosissima personificazione della parola parlata» secondo Fraenkel 1960, n. 3), nel suo monologo il parassita Gelasimo, malridotto dalla fame, esprime, con un paradossale desiderio di violenza fisica, il suo fortissimo dissenso verso la formula di conversazione con cui il 'padrone di casa' si sottraeva all'obbligo di invitarlo, mediante la scusa 'ceno fuori'. Il suo è uno scontro con l'uso linguistico «in cui è invalsa la formula da lui ritenuta esecrabile» (Rossi 2005, 72). La reattività del personaggio verso i *verba* che non gli garbano, per quanto immaginifica, non deve però stupire, in quanto coerente con la sua identità teatrale, che lo fa specialista di parole parlate: Gelasimo si conquista infatti gli inviti a cena mediante discorsi ameni e l'esercizio 'professionale' di *logoi ridiculi* (cfr. Petrone 1977, 54-58).

⁴ Botta e risposta tra Mercurio e Sosia. Sul doppio senso osceno di *comprimo* cfr. Adams 1982, 182; Traina 1989, 78.

⁵ Un'immagine resa ancora più interessante da un contenuto 'stoicheggiante' sull'opportunità di reprimere l'ira, che ne fa l'avanguardia parodica di un *cliché* abituale nel dialogo teatrale latino. Infatti il nesso *comprime iram* sarà l'espressione caratterizzante della nutrice nelle tragedie senecane, una specie di ritornello legato alla funzione scenica e all'ideologia stoica (non mancavano, ovviamente, i precedenti greci, su cui Plauto aveva già lavorato di fino).

Si ricava l'impressione da queste come da altre fulminee personificazioni che tali piccole *gags* finiscano con l'attirare all'interno del mondo delineato e circoscritto del genere comico tutto quel che ricade sotto l'occhio della rappresentazione e che avviene nel qui e ora di quella determinata commedia, rivestendolo di atteggiamenti propriamente comici e convenzionali, come sono le botte o gli ammiccamenti lievemente osceni. Se le parole si possono prendere a botte, con la stravagante evocazione dei lombi, quasi che i *verba* potessero contare su una loro corporeità, l'arguzia poggia sulla adeguatezza al codice comico del tema delle punizioni, perché sulle minacce di violenze fisiche si costruiscono tante scene. Così, se la lingua subisce l'atto del *comprimere* ed è immaginata come una *virgo* che subisce uno stupro, l'argomento evocato con un'immagine stravagante appartiene tuttavia al repertorio e, per così dire, è previsto nell'orizzonte delle attese suscitate dal genere e dal suo codice prefissato di temi identificanti: spesso capita infatti nelle trame, per esempio, che vi figurino fanciulle messe incinte e si aspettino parti sia veri che simulati.

Ci chiediamo quindi se la commedia prenda ispirazione da se stessa, ripetendo nel microcosmo delle istantanee personificazioni il macrocosmo dei suoi tipici espedienti, oppure si tratti di un più complesso 'prendere vita' propriamente teatrale, che coinvolge tutto e tutti in una stessa orbita di personificazione dell'esistente.

Oltre l'atto di parola, anche quello di scrittura viene ad essere trattato in egual modo: quando Calidoro nello *Pseudolo* legge, versando calde lacrime, la lettera che gli ha inviato Fenicio, l'insensibile Pseudolo commenta: «Credo che queste lettere cerchino di figliare: l'una monta sopra l'altra», *ut opinor, quaerunt litterae hae sibi liberos: / alia aliam scandit* (Ps. 23s.). La battuta avvia una serie di 'metafore filate': per l'innamorato, che identifica la grafia con la ragazza, le lettere sono invece graziose, come graziosa è l'epistola scritta da una mano graziosa; un'interpretazione su cui Pseudolo poi interverrà a protrarre ed esasperare l'immagine, dicendo al padroncino innamorato che in quella lettera dorme sdraiata nella cera addirittura Fenicio in persona. Insomma l'epistola prima si anima con i tratti della scrittura a zampe di gallina, assomigliati ad un confuso amplesso, e poi si trasforma direttamente nella ragazza che l'ha vergata, morbidamente adagiata lì come una bella addormentata.

La personificazione si configura qui secondo un tratto che altri esempi permettono di meglio precisare, e che va nel senso del-

l'identificazione tra una cosa e un personaggio: in questo caso tra l'epistola e Fenicio. Sarebbe una specie di metonimia, una parte per il tutto, se non fosse che si passa dal non animato all'animato e si vedono all'opera altre categorie.

Si osserva più chiaramente questo procedimento, per esempio, con la personificazione delle porte⁶: «non voglio che tu colpisca queste porte, mie compagne di schiavitù», si dice in *As.* 386s.,⁷ secondo una fantasia che si ripropone in *Stich.* 312 «vorrei proprio che queste porte fuggissero dal loro padrone, perché capitasse loro un gran malanno»:⁸ le porte dunque come schiave che fanno parte della casa e devono adeguarsi alla condizione servile. Interessante il fatto che siccome le *fores* sono di genere femminile, questo comporta di conseguenza che siano immaginate come schiave piuttosto che schiavi, secondo una necessità linguistica che impone la sua *ratio* alla più sbrigliata inventiva.

Se le porte sono schiave, i legni delle battiture che puniscono lo schiavo imbroglione diventano parassiti: *ne ulmos parasitos faciat* (*Ep.* 311), Epidico teme che gli strumenti del castigo siano dei parassiti che, standogli sempre accanto, lo sfianchino continuamente.⁹

La personificazione in questi casi non è generica ma ha invece di mira un tipo di personaggio che fa parte del repertorio teatrale ed ha perciò una fisionomia riconoscibile. Come porte/ schiave e bastoni/ parassiti, così le porte nella famosa serenata ai chiavistelli del *Curculio* si dirigono verso un'animazione per così dire 'teatrale', in quanto sono richieste di un numero speciale di danza, quello dei *ludii barbari*, ballerini italici.

In questo celebre brano¹⁰ si può rilevare come un elemento fisso della scenografia antica, la porta della casa che si apre sulla scena, venga coinvolto nell'azione, per parteciparvi allo stesso ti-

⁶ Sulla cui 'semantica' cfr. Mazzoli 2001, 241-258.

⁷ ...*nolo ego fores conservas / meas a te verberarier. Sane ego sum amicus nostris*. Se ne ricorderà Ovidio *am.* 1, 6, 74s., secondo quella sintonia che l'elegia stabilisce con il teatro a proposito delle porte, ostacolo agli amanti, vd. Fedeli 1999, 25-48. Sulla bizzarra solidarietà dello schiavo verso le porte e la consueta prosopopea cfr. Hurka 2010, 163.

⁸ *Nimi' vellem hae fores erum fugissent, ea caussa ut haberent ma<lum magn>um*.

⁹ Sulla particolare rilevanza metaforica del tema della punizione in questa commedia cfr. Petrone 2001, 179-190.

¹⁰ Cfr. Monaco 1969, 143s.; Moore 2005, 11-36.

tolo di un personaggio, dovendo svolgere un ruolo essenziale, ovvero aprirsi all'uscita dell'amata, per il quale si richiede di 'saltare in alto' come fanno appunto i *ludii barbari*. È dunque un'esibizione quella che si vuole producano i chiavistelli. Siamo perciò ben oltre una semplice personificazione della porta, tratto ricavato dalla tradizione, ma in un insieme di fantasie compatte e continuate che a lungo creano per l'innocuo fondale della scenografia un quadro di vita vissuta, sino ad attribuire ai *pessuli*, i chiavistelli, l'identità di una *troupe* di ballo, per di più insignita di quell'aggettivo, 'barbaro', che ne dichiara l'intimità 'etnica' con il commediografo del *vortit barbare*.

Nel *Curculio* infatti la porta entra immediatamente in campo, nel dialogo tra l'innamorato Fedromo e lo schiavo Palinuro; quest'ultimo chiede alla porta se l'attacco di febbre l'ha risparmiata e se ieri ha cenato; «mi prendi in giro?» si risente allora il padroncino, ma sta poi allo scherzo, affermando «Per Ercole ho visto che è molto garbata e molto silenziosa, mai bisbiglia una parola: quando la si apre, tace, quando lei la notte di nascosto esce per me, tace».¹¹ Adesso l'artificio è dichiarato e la deriva fantastica confessata: come dice lo schiavo è da pazzi chiedere ad una porta come sta di salute, ma ecco che il piano metaforico è avviato e alla porta tocca un ruolo protagonista, visto che arbitra gli incontri amorosi, permettendo o meno alla ragazza di uscire. Da qui un'offerta di vino, in realtà sparso per ingraziarsi la portiera ubriacona, ma versato direttamente alla porta: «Suvvia bevi, porta simpatica; bevi e sii mi favorevole e propizia // Vuoi olive, condimento, capperi?».¹² Un'apoteosi della porta, considerata una divinità la cui protezione invocare con i doni. Da questo crescendo nasce poi il pezzo famoso della serenata ai chiavistelli, cui si chiede, onde aprirsi, di *sussilire*, fare balzi in alto e dunque diventare danzatori barbari.

Come si vede, la porta ha un ruolo articolato e, anche se fa scena muta, diventa, almeno nella visione degli altri personaggi, come una di loro, fino ad assumere, con accenno metateatrale, lo statuto dei *ludii barbari*. Il passaggio del *Curculio* è tanto più interessante

¹¹ Pl. Cu. 16ss... *Deridesne me? // Quid tu ergo, insane, rogitas valeatne ostium? // Bellissimum hercle vidi et taciturnissimum, / numquam ullum verbum muttit: quom aperitur tacet, / quom illa noctu clanculum ad me exit, tacet.*

¹² Pl. Cu. 88 ss....*agite, bibite, festivae fores; / potate, fite mihi volentes propitiae. // Voltisne olivas, (aut) pulpamentum, (aut) capparim?*

quanto più la personificazione è inizialmente svelata e scoperta nella sua illogicità, come cosa da pazzi, e ancora dopo portata avanti dentro una cornice razionale: il vino, si dice infatti, non è per la porta ma in realtà per la portinaia.¹³ Da queste premesse muove però la serenata ai chiavistelli, in cui la porta è chiamata ad ascoltare una dichiarazione d'amore, una preghiera, un risentimento, «guarda come dormono questi pessimi chiavistelli e non si affrettano a muoversi per me» (*hoc vide ut dormiunt pessuli pessimi / nec mea gratia commovent se ocius!*, *Curc.* 153s.). L'arco di questa personificazione è completo, comprende infatti salute, malattia, pranzo, vino, cibi, sonno. Il punto d'arrivo è rappresentato dal collegamento, fulmineo quanto stupefacente, con i *ludii barbari*, una categoria di ballerini, ovvero un *grex* scenico visto nella prospettiva della sua tecnica di movimento sul palcoscenico, i balzi acrobatici verso l'alto. Su questo *medium*, la spinta in alto, insiste l'analogia e l'invocato trasformismo dei *pessuli* in danzatori in carne ed ossa.

Queste personificazioni, tanto frequenti, sembrano dunque configurare un loro gioco ripetuto e, pur nelle varianti, in qualche modo fisso. Se ne profila infatti un esito comune, che sembra condurre ad uno schema noto e proprio del teatro comico. Al termine dell'identificazione della cosa in persona, vengono infatti riproposti, in imprevedibili contesti e, per così dire, 'fuori luogo', le sembianze e i comportamenti di una maschera convenzionale. Questo *prosopon* viene accostato ad oggetti che nulla vi hanno a che vedere, mediante rocambolesche associazioni mentali ma attraverso delle pertinenze appropriate. Sembra quasi trattarsi di una capacità metaforica, 'poietica', fuori dell'ordinario, che incrocia il campo dei personaggi.

Potrebbe sembrare un'affermazione lapalissiana e in un certo senso lo è: la commedia riusa il suo esperto strumentario di piacevolezze, estendendolo dalle persone alle cose e perciò guarda agli oggetti inanimati come se assomigliassero ai servi, ai parassiti, ai *ludii barbari*, insomma ricreando anche per i *Realien* la sfera di competenza e di atteggiamenti propria dei tipi che popolano la sua scena. La commedia allora non farebbe che il suo mestiere, riproponendo circolarmente le sue stesse categorie. Eppure in questo

¹³ Quest'ultima, ad arricchire ulteriormente la scena, è poi un singolare personaggio di vecchia ubriacona, che assomma su di sé i tratti paratragici di un'Ecuba rabbiosa, come ha dimostrato Bianco 2005, 109-119.

processo di animazione, che dà vita alle cose, mi sembra di scorgerne dell'altro e appunto una forma particolare di creatività, come una, letteralmente intesa, 'prosopopea in azione'.

Diversa, ma non poi troppo, è l'invenzione per i concetti astratti di figure allegoriche. Ci imbattiamo in sequenze giocose, affollate di una serie di astratti personificati. Allora la personificazione è anche provocazione intellettuale, paradosso, definizione e interpretazione di realtà. Per esempio, l'amore nelle *Bacchides* si presenta come una lunga e sconosciuta lista di entità, elevate al rango divino. Il bello sta nelle partizioni e nelle distinzioni: «Amore, Piacere, Venere, Venustà, Gioia, Riso, Gioco, Conversazione, Dolcezza di baci» (*Amor, Voluptas, Venu', Venustas, Gaudium, / Iocu', Ludus, Sermo, Suavisaviatio, Bacch.* 115s.). È l'elenco delle gioie che ci si aspetta da un convito amoroso, in cui ognuna ha assunto un'individualità divina. Così il giovane Pistoclero, che si sta recando con una processione di vivande a casa di Bacchide, allo scandalizzato pedagogo che gli chiede chi abiti nella casa dove sta andando, risponde che lì abitano tutti quegli dèi. Divinità perniciosissime, secondo il pedagogo, che comunque perplesso insinua «ma esiste un dio Dolcezza di baci?», *an deus est ullus Suavisaviatio?* (*Bacch.* 120), attirandosi l'accusa di ignoranza da parte dell'allievo. Insieme a vere divinità, Plauto ne intrufola dunque di smaccatamente e dichiaratamente false, con compiaciuto indugio sull'ultimo dio, il cui nome è tutto un programma, e si diverte attraverso una moltiplicazione dei nomi e una distinzione dei compiti.

Qui la proliferazione di allegorie mi sembra corrispondere anche ad una curiosità culturale relativa al simposio e alla sua problematica introduzione nella società romana, abbastanza restia ad accogliere la 'dolce vita',¹⁴ per cui il commediografo ne propone una visione, ad un tempo allegramente estrema ed esagerata ad arte, immaginandolo come la sede di una capricciosa schiera di divinità.

C'è tuttavia un metodo. Perché una divinizzazione di ogni aspetto della realtà era pur sempre un tratto tipico della religione romana,¹⁵ così come la pratica di accogliere ogni divinità fore-

¹⁴ Cfr. Orfanos, Carrière, 2003. Siamo nell'ambito di quel che Plauto chiama *pergraecari*, 'vivere alla greca', denominazione che sottende tutte le difficoltà che accompagnarono l'accettazione del simposio greco con le sue modalità nel costume romano; cfr. Petrone 2009.

¹⁵ Basti pensare agli *indigitamenta*; cfr. Perfigli 2004.

stiera, quando se ne presentasse l'occasione. Si coglie insieme il gusto di etichettare, attraverso l'insieme di plurime allegorie, un aspetto del mondo, praticando un *divide et impera* dell'intelligenza e dell'osservazione, atto a individuarne ed isolarne ogni momento e specialità: una specie di ludico e proliferante *principium individuationis*.

Dalle porte pregate come fossero dee, agli dèi che sovrintendono al convito e alle sue pratiche d'amore, riscontriamo infine nella commedia un'uguale tendenza a una specie preferita di mitopoiesi, che tende appunto alla personificazione.

Al vertice di questa particolare espressività comica, di particolare marca teatrale, sta però l'allegoria come *persona loquens*. E c'è a questo proposito un esempio che farà testo, funzionando da archetipo di una tradizione.

Nel prologo del *Trinummus* si materializzano due entità parlanti, che sono *Luxuria* e *Inopia*. Prima che gli spettatori vengano informati della loro identità, ne ascoltano il dialogo, apprendendo che si tratta di una madre e di una figlia in cammino, che sono adesso arrivate alla meta, una casa dove la madre invita la figlia ad entrare, per assolvere il suo compito. Dopo questo inizio, e dopo l'ingresso della più giovane all'interno della casa, il personaggio della madre fa le presentazioni: «Per prima cosa Plauto mi ha messo nome Lussuria, quindi ha voluto che questa fosse mia figlia e l'ha chiamata Miseria» (*Primum mihi Plautus nomen Luxuriae indidit; / tum hanc mihi gnatam esse voluit Inopiam, Trin. 8s.*). Di seguito fornisce a questo punto la spiegazione

Ascoltate adesso perché l'ho spinta ad entrare qui dentro e sturatevi le orecchie mentre parlo. In questa casa abita un giovane che, con il mio aiuto, ha rovinato il suo patrimonio. Quando mi accorsi che non gli restava più niente per mantenermi, gli ho dato mia figlia, perché trascorresse la vita con lei» (*sed ea huc quid introierit impulsu meo / accipite et date vocivas auris dum eloquor. / adulescens quidam est qui in hisce habitat aedibus; / is rem paternam me adiutrice perdidit. / Quoniam ei qui me aleret nil video esse relicui, / dedi ei meam gnatam quicum aetatem exigat. Trin. 10ss.*).

Le personificazioni allegoriche di *Luxuria* e *Inopia* sono due personaggi parlanti, anche *Inopia* ha infatti una battuta, impersonati da attori in carne ed ossa, che adempiono alla funzione di prologo, in particolare la prima, alla quale tocca fornire l'antefatto. Tra le due entità di genere femminile s'immagina un rapporto di

parentela, quello madre/figlia, che corrisponde ad una relazione di causa / effetto: dopo la dissipazione nel lusso, *Luxuria*, sopraggiunge la Miseria, pensata come la condizione in cui si trova la generazione successiva a quella che ha irresponsabilmente scialacquato.

Insomma le due personificazioni allegoriche sono perfettamente correlate in un microracconto, che è quello del loro alternarsi al fianco dell'*adulescens* spendaccione: dopo la convivenza brillante con la madre, gli toccherà accontentarsi necessariamente della figlia, con cui passare il resto della vita. La morale della commedia è già data in partenza con questo apologo sulla vicenda che sta per essere rappresentata e che ne metterà in scena tutti i risvolti, assolutamente coerenti con questa sintesi.¹⁶

La trovata, per la quale i due concetti prendono corpo, Plauto se l'attribuisce esplicitamente, sottolineandone con ciò la novità: il commediografo ci mette volutamente la sua firma, come mostra l'affermazione... *Plautus nomen Luxuriae indidit* con l'aggiunta esplicativa e 'deittica' ... *hanc mihi gnatam esse voluit Inopiam* (9s.). Si tratta dunque, per come questa 'invenzione' teatrale viene presentata, di un atto demiurgico di volontà. Il potere creativo che il commediografo si annette esprime, attraverso queste due donne, madre e figlia di fantasia, un significato morale fortissimo, e consolidato dalla trama, quello secondo cui la vita nel lusso comporta la conseguenza dell'impoverimento personale e familiare. Il messaggio si fa persona drammatica e infatti arriva attraverso un canale che il commediografo si trova a disposizione, quello appunto del conferirgli la consistenza concreta di un'investitura scenica. L'idea acquista l'identità di un personaggio. Seppure nuovo e non catalogato, questo personaggio rientra tuttavia nei ruoli tipizzati che ne permettono l'inquadramento e lo rendono precisamente riconoscibile. In questo caso il ruolo evocato, all'interno del quale vengono inserite le due neonate prosopopee, non può che essere quello della *meretrix*. Infatti, accanto al giovane dissipato, come vien detto nelle parole di Lussuria, le due 'entità' si alternano nella condivisione di vita, alla maniera delle tante concubine della commedia. Lo statuto del codice comico è dunque pienamente rispettato, nello stesso momento in cui viene introdotta un'eccezione fuori norma, che è quella delle due allegorie.

¹⁶ Sulla moralità della commedia, particolarmente indirizzata al buon uso del denaro, cfr. Petrone 1993, 61-91.

Rispetto alle occorrenze precedenti della ‘personificazione di cose inanimate’, qui vi è certamente un salto di qualità, che ha portato a personificare e a dare *prosopon* e parola a due concetti legati molto strettamente agli intrecci. C’è molto metodo nella sorprendente presenza di queste allegorie prologizzanti, davvero molto sofisticate. Vi si può infatti ravvisare una coerenza compositiva in perfetto assetto nei confronti dello svolgimento dell’azione successiva, persino nei dettagli. Per esempio, sembra rimandare ad una sorta di studiato *esprit de géométrie* il fatto che si istituisca per le due allegorie una immaginaria matrilinearità, dal lusso alla povertà, quasi a controbilanciare, nella primaria evidenza dell’inizio, la problematica patrilinearità della spesa che la commedia va precisamente a mettere in discussione. Al centro del *Trinummus* giganteggia proprio il tema della *res paterna*, che, quando esaurita, mette in difficoltà l’intera *gens*, secondo quanto si vuole dimostrare.

Come Plauto è arrivato a questo esito così complesso? Dall’abitudine drammaturgica al prologo recitato da un dio e dall’apertura che già la commedia nuova greca aveva compiuto verso nuove divinità, chiamate a illuminare sin dal prologo gli eventi drammatizzati, come *Agnoia*, l’‘Ignoranza’ nella *Pericheiromene* di Menandro, che informa su eventi causati da equivoci, e la stessa *Tyche* nell’*Aspis*, che intervenuta dopo la prima scena, corregge gli errori e anticipa gli avvenimenti.¹⁷ Questa tradizione, di lungo corso teatrale, veniva ad intersecare quella tendenza, quasi di moto perpetuo, alla personificazione di cui Plauto, come si era accorto Fraenkel, era artefice precipuo, al di là di ogni precedente di genere, che pure si contava. Del resto, se c’era un luogo dove questi passaggi tra parola e immagine corporea erano autorizzati, questo non poteva essere che il teatro, «luogo archetipico della compresenza fra recitazione del testo e messa in scena, fra parola e visualità».¹⁸

Con l’allegoria di *Luxuria* si dà veste scenica e identità femminile, quella di un’etera, una cortigiana, una *meretrix*, ad un’idea problematica riguardo la liceità dei comportamenti edonistici; perplessità acutamente presente nel teatro comico, testimone attento di

¹⁷ L’innovazione drammaturgica era, com’è noto, legata ad una specifica poetica ed interpretazione del mondo; cfr. in generale Walton, Arnott 1996; Blume 1998.

¹⁸ Belloni *et al.* 2010, VII.

un'ondata di ellenizzazione che investiva il mondo latino, cambiandone i *mores* in profondità.

Dare corpo di persona drammatica a questa passione devastante per il lusso era tuttavia un passo molto più lungo rispetto alle divinità menandree o agli stessi prologhi plautini pronunciati da vere e proprie divinità. Sulla stessa falsariga, *Luxuria* e *Inopia*, entrambe *personae loquentes*, si imponevano con la loro fisicità, i loro tratti iconici, il racconto morale loro relativo, fianco con l'accoppiata madre / figlia alla vista e alla mente degli spettatori, dando vita ad una scenetta molto didascalica e istruttiva.

Questo prologo allegorico della commedia plautina, dedicato a raffigurare con la forza dei personaggi in carne ed ossa due concetti astratti riguardo la vita gaudente e le sue disastrose ricadute, penso fosse destinato ad influenzare una figuratività di notevole durata, alla quale deve aver contribuito il significato edificante delle due originali apparizioni.

Deve essere così se Agostino introduce *Luxuria* e insieme *Avaritia* come personaggi parlanti di una disputa retorica sul terreno delle moralità, dove, nella vivace contrapposizione, si continua ad avvertire il riutilizzo di materiali plautini.¹⁹ Ma già Persio aveva

¹⁹ Cfr. Aug. *serm.* 86, 6, 6: *Aliquando possident hominem duae dominae contrariae, Avaritia et Luxuria. Avaritia dicit: Serva; Luxuria dicit: Eroga. Sub duabus dominis diversa iubentibus, diversa exigentibus, quid facturus es? Habent allocutiones suas ambae. Et quando coeperis nolle obtemperare, et in libertatem tuam ire; quia iubere non possunt, blandiuntur. Et plus sunt cavenda earum blandimenta, quam iussa. Quid dicit Avaritia? Serva tibi, serva filiis tuis. Si egebis, nemo tibi dabit. Noli ad tempus vivere: consule tibi in futurum. Contra Luxuria: Vive cum vivis, fac bene cum anima tua. Moriturus es, et quando nescis: cui relicturus es, an sit possessurus ignoras. Tu demis et subtrahis gutturi tuo: ille forte cum mortuus fueris, calicem super te non ponet; aut si forte calicem ponet, ipse inebriabitur, ad te nulla stilla descendet. Fac ergo bene cum anima tua, quando potes, cum potes. Aliud iubebat Avaritia: Serva tibi, consule tibi in posterum. Aliud Luxuria: Eroga, fac cum anima tua bene.* Le nuove intenzioni di Agostino, le cui allegorie preannunziano quelle immagini dei vizi, rappresentati da statue con sembianze femminili, o da ritratti pittorici di carattere simbolico, di cui vi sarà grande abbondanza, non nascondono, nel diverso contesto, l'impronta determinante di una tradizione culturale a cui il teatro comico aveva dato l'imprinting. Identificate come *dominae*, parola che fa sentire il significato elegiaco del possesso d'amore che la donna esercita sull'amato, Avarizia e Lussuria adoperano ancora l'arma seduttiva delle lusinghe: *blandiuntur...blandimenta* appartengono infatti al campo d'azione delle cortigiane. Dunque queste allegorie, a tanta distanza di tempo, vengono ancora pensate secondo quel ruolo nel quale Plauto le aveva fatte

messo a contrasto i due vizi, facendo pronunziare dei discorsi diretti ad Avarizia e Lussuria su uno sfondo che resta quello acquisito dalle trame comiche, mettendo in bocca alla Lussuria un invito a godere la vita e i suoi beni, «indulgi al tuo genio, cogliamo le dolcezze della vita» (*sat.* 5, 151s.).²⁰ Nel passaggio dalla commedia alla satira, la prosopopea di *Luxuria* con l'esortazione *carpamus dulcia*, conserva l'essenziale della connotazione comica dell'idea: la propensione all'edonismo e alle spese per soddisfare i piaceri. Questa traccia della presenza pervasiva della *palliat* in generale è confermata dall'esempio che Persio fa delle attrattive di Lussuria e delle difficoltà di liberarsi dai suoi lacci, dove introduce l'incresciosa situazione del servo Davo e del padroncino Cherestrato, personaggi che figurano nell'*Eunuco* di Terenzio.²¹ Per descrivere i pericoli che si annidano negli inviti e nelle lusinghe di cui è cosparso il discorso della *persona loquens* di Lussuria, il poeta trova una campionatura esemplare nella situazione dell'innamorato terenziano, che manda in rovina il patrimonio paterno. Un cambiamento di fronte è tuttavia avvenuto. In Plauto la Lussuria, senza manifestare pentimento alcuno, narrava però dei fatti che oggettivamente costituivano un forte deterrente verso i dispendi amorosi: con il senno del poi, dal suo breve discorso si sviluppava un'immediata affermazione morale che distoglieva dall'uso dei piaceri. Il personaggio plautino dichiarava finito il suo lavoro, visto che il giovane, con lei accanto, aveva consumato tutto il patrimonio e cedeva il posto ad *Inopia* di cui era venuto il turno: tale sequenza enunciava una legge senza scampo, presentata come un principio di realtà. Nel testo di Persio invece la prosopopea ha mantenuto la figura di cortigiana ma è andata oltre, per così dire, nel ruolo, occupandolo definitivamente: piuttosto che rivelare i rischi, secondo il brusco ma franco approccio del personaggio plautino, parla infatti come un'occulta seduttrice, che con abile retorica vuole convincere ad una scelta di godimenti.

comparire sulla scena. Nella lode alla dolce vita fatta poi da Lussuria si sentono ripetuti alcuni luoghi comuni che i 'peccatori' plautini portano in loro difesa e inoltre, in un lampo, attraverso la menzione del *guttur*, parte del corpo per antonomasia indicativa del parassita, si ha un colpo d'occhio su un contesto di banchetto e bevute, anch'esso riproduttivo di temi comici.

²⁰ *Indulge genio, carpamus dulcia, nostrum est / quod vivis, cinis et manes et fabula fies.* Una declinazione del *carpe diem* oraziano in veste allegorica.

²¹ Pers. 5, 161ss.; cfr. Bellandi 1981 2, 199, 43.

Ancora in Claudiano si dà una descrizione fisica della Lussuria, male dolcissimo (*praedulce malum*), che è dunque ormai parte conclamata della categoria dei vizi. Ed è singolare che nel poeta tardo l'elemento morale che dettava a Plauto la successione *Lussuria / Inopia*, si riproponga con un nuovo mezzo di contrasto, quale la dicotomia tra esterno e interno: bella fuori, bruttissima dentro, *blanda quidem voltus, sed qua non taetrior ulla / interius...* (22, 131ss.). Con Prudenzio l'allegoria di Lussuria è descritta con l'aspetto di una donna elegante e perduta, dai capelli profumati, gli occhi vaganti, la voce languida, sfinita dalle mollezze e determinata a vivere secondo il piacere: mi pare mantenga ancora qualcosa della figura plautina, che doveva presentarsi come una etera, ma soprattutto racchiuda tutte le connotazioni che già nella commedia stigmatizzavano gli eccessi e le sregolatezze²². Una curiosità rinveniamo invece nelle storie di Orosio, dove in un contesto di accusa contro i teatri, ritenuti causa di lascivia e indebolimento, si contesta a Lussuria che presso il suo altare vengono trucidate le vittime delle loro virtù: una forte e solenne ripulsa, che però da un lato ricorre all'allegoria, con l'attribuzione di un'identità divina, dall'altro riporta la Lussuria alla sua impronta teatrale di concetto che si evinceva dalle multiple messe in scena dei bagordi giovanili.²³ Ma ormai le prosopopee sono da tempo d'uso comune e la Lussuria, già plautina, è stata stabilmente arruolata nelle schiere dei vizi che combattono con le virtù.²⁴

La piccola storia di questa allegoria continuata trascorre, come si vede, fino alla fine del mondo antico e passa oltre, con una simbologia che, pur nelle trasformazioni, rimane la stessa e, oltre all'identità di cortigiana, prevede per *Luxuria* uno statuto retorico di *persona loquens*: da Plauto, a Persio, ad Agostino ecc.

²² Prud. *psych.* 311ss.: *Luxuria, extinctae iam dudum prodiga famae / delibuta comas, oculis vaga, languida voce, / perdita deliciis, vitae cui causa voluptas, / elumbem mollire animum, petulanter amoenas / haurire inlecebras et fractos solvere sensus*. La femminile sensualità dell'allegoria qui descritta, rivelatrice di una natura meretricia, si scontra però qui con un dato 'maschile', la perdita della buona fama. Anche Prudenzio afferma quindi che la prodigalità estingue il decoro sociale, che è appunto una convinzione della cultura romana frequentemente sceneggiata dal teatro comico.

²³ Oros. *hist.* 4, 21, 7: *... sed theatra non erant, in quibus, quod incredibile dictu est, ad aram luxuriae virtutum victimae trucidantur*.

²⁴ Così, nel trionfo di Costantino s'immagina che venga presa prigioniera, *...subacta vitiorum agmina...*, Paneg. 10 (4), 31, 3.

Lo stampo teatrale di Lussuria ha dunque a lungo funzionato. Ma questo duraturo servizio concettuale s'inscrive nel quadro di una propensione che il teatro ha sempre, e quello plautino in misura accentuata, a far trionfare le immagini e a dar loro corpo. Perciò la prosopopea in certo senso gli è connaturata; come vuole del resto la stessa etimologia. Perché ripete lo stesso processo genetico che si dà per le 'maschere' tipiche del genere, in questo caso servi, parassiti, *meretrices* ecc., anche per le cose, concrete come le porte o astratte come la lussuria, che ottengono anch'esse la legittimazione scenica, assumendo la forma e il comportamento di persona umana e dotandosi addirittura di parola. La personificazione allegorica, in questo suo primo delinearsi, non risponde a una generica umanizzazione ma appunto si contraddistingue come invenzione di *personae* teatrali, maschere di scena, personaggi di teatro.

Bibliografia

- Adams 1982
J.N. Adams, *The Latin Sexual Vocabulary*, London 1982.
- Bellandi 1981
F. Bellandi, *Persio. Satire*, Milano 1981.
- Belloni *et al.* 2010
L. Belloni, A. Bonandini, G. Ieranò, G. Moretti (eds.), *Le Immagini nel Testo, il Testo nelle Immagini. Rapporti fra parola e visualità nella tradizione greco-latina*, Trento 2010.
- Bianco 2005
M.M. Bianco, *La 'cagna' ovvero Ecuba. Per un'interpretazione di Cur. 96-109*, in R. Raffaelli, A. Tontini (eds.), *Lecturae Plautinae Sarsinates VIII. Curculio*, Urbino 2005, pp. 109-119.
- Blume 1998
H.- D. Blume, *Menander*, Darmstadt 1998.
- Deubner 1902-1909
L. Deubner, *Personifikationen astrakter Begriffe*, in W.H. Roscher (hrsg.), *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie* III, Leipzig 1902-1909, pp. 2068-2169.
- Fedeli 1999
P. Fedeli, *Elegia e Commedia. Innamorato, Meretrice e Ruffiana*, in R. Raffaelli, A. Tontini (eds.), *Lecturae Plautinae Sarsinates II. Asinaria*, Urbino 1999, pp. 25-48.
- Fraenkel 1960
E. Fraenkel, *Elementi plautini in Plauto*, trad. it. Firenze 1960.
- Hurka 2010
F. Hurka, *Die Asinaria des Plautus. Einleitung und Kommentar*, München 2010.

- Lausberg 1969
H. Lausberg, *Elementi di retorica*, Bologna 1969.
- Mazzoli 2001
G. Mazzoli, *Semantica della porta nella commedia di Plauto*, in M.F. Brasete (ed.), *Mascaras, vozes e gestos: nos caminhos do teatro classico*, Aveiro 2001, pp. 241-258.
- Monaco 1969
G. Monaco, *Plauto. Curculio*, Palermo 1969.
- Moore 2005
T.J. Moore, *Pessuli, heus pessuli: la porta nel Curculio*, in R. Raffaelli, A. Tontini (eds.), *Lecturae Plautinae Sarsinates VIII. Curculio*, Urbino 2005, pp. 11-13.
- Orfanos, Carrière 2003
Ch. Orfanos, J.C. Carrière (eds.), *Symposium, Banquet et Représentations en Grèce et à Rome*, Toulouse 2003.
- Paxson 1998
J.J. Paxson, *Personification's gender*, «Rhetorica», 16 (1998), pp. 149-179.
- Perfigli 2004
M. Perfigli, *Indigitamenta. Divinità funzionali e Funzionalità divina nella Religione Romana*, Pisa 2004.
- Petrone 1977
G. Petrone, *Morale e antimorale nelle commedie di Plauto. Ricerche sullo Stichus*, Palermo 1977.
- Petrone 1993
G. Petrone, *Tito Maccio Plauto. Le tre dracme*, Milano 1993.
- Petrone 2001
G. Petrone, *Il rischio della punizione. Scherzi e drammaturgia nell'Epidicus*, in U. Auhagen (hrsg.), *Studien zu Plautus' Epidicus*, Tübingen 2001, pp. 179-190, ora in G. Petrone, *Quando le Muse parlavano Latino. Studi su Plauto*, Bologna 2009, pp. 101-112.
- Petrone 2009
G. Petrone, «Vivere alla greca». *Rappresentazione del banchetto e mediazione culturale nelle commedie di Plauto*, ora in G. Petrone, *Quando le Muse parlavano Latino. Studi su Plauto*, Bologna 2009, pp. 147-153.
- Rossi 2005
E. Rossi, *Plauto. Stico*, Milano 2005.
- Stafford, Herrin 2005
E. Stafford, J. Herrin (eds.), *Personification in the Greek World. From Antiquity to Byzantium*, London 2005.
- Stössl 1937
F. Stössl, s.v. «Personifikationen», in *RE* XIX, 1 (1937), coll. 1042-1058.
- Traina 1989
A. Traina, *Le brutte parole dei Latini*, in Id., *Poeti Latini (e Neolatini). Note e saggi filologici III*, Bologna 1989, pp. 75-82.

Walton, Arnott 1996

J. M. Walton, P. D. Arnott, *Menander and the Making of Comedy*,
Westport- London 1996.

ALFREDO CASAMENTO

APPARIZIONI, FANTASMI E ALTRE 'OMBRE' IN MORTE E
RESURREZIONE DELLO STATO. *FICTIO*, ALLEGORIA E STRATEGIE
ORATORIE NELLA *PRO MILONE* DI CICERONE

0. Una pagina intensa dei *Moralia in Job* di Gregorio Magno dedicata a commentare il versetto 39, 25 del libro di Giobbe descrive la battaglia che i vizi, schierati come in un esercito, sono pronti a combattere per cingere d'assedio l'animo degli uomini (31, 45, 87¹):

Temptantia quippe vitia, quae invisibili contra nos proelio regnanti super se superbiae militant, alia more ducum praeceunt, alia more exercitus subsequuntur. Neque enim culpa omnes pari accessu cor occupant. Sed dum maiores et paucae neglectam mentem praeveniunt, minores et innumerae ad illam se catervatim fundunt. Ipsa namque vitiorum regina superbia cum devictum plene cor ceperit, mox illud septem principalibus vitiis, quasi quibusdam suis ducibus devastandum tradit. Quos videlicet duces exercitus sequitur, quia ex eis procul dubio importunae vitiorum multitudines oriuntur.

Questa celebre esegesi costituisce senz'altro l'inizio della storia moderna dei sette vizi capitali² ma è anche, palesamente, un macroscopico esempio di personificazione allegorica che esemplifica ma anche ingigantisce una verità pericolosa e potente come è quella che riguarda le passioni pronte ad avviluppare il *cor* del malcapitato: in questo quadro particolarmente vivido emergono in

¹ Cito dall'edizione di Adriaen 1985.

² Vd. Casagrande, Vecchio 2000, XIss. Le studiosi ricordano come non sia da attribuire a Gregorio Magno il ruolo di 'inventore' dei vizi capitali, dal momento che è l'insegnamento di Giovanni Cassiano, frutto a sua volta di quello del suo maestro, Evagrio Pontico, a costituire «la 'preistoria' dell'avventura medievale dei vizi capitali»; a Gregorio Magno si deve tuttavia la non meno importante canonizzazione in sette vizi (erano otto per Evagrio che teneva distinte tristezza e accidia) che permarrà nei secoli seguenti.

successione l'immagine della superbia, che guida un ben organizzato esercito in qualità di regina, i *septem principalia vitia*, che la seguono come *duces* ai quali è affidato il compito di devastare il cuore già occupato, e infine gli altri, 'semplici' vizi, che come soldati di un esercito dilagano alla definitiva conquista dell'animo. Se poi si pensa che le categorie di esemplificazione e di accrescimento possano risultare inconciliabili tra loro basterà ricordare come la cultura della personificazione³ dia mostra di una spiccata attitudine a dichiarare una verità complessa spesso con un effetto di accrescimento di intensità ed è forse questa una delle chiavi di lettura che spiega l'attecchimento di un motivo antico quale la personificazione nella cultura medievale nelle sue più variegate manifestazioni, da quella letteraria a quella figurativa tra le prime.⁴

La pagina di Gregorio Magno offre un esempio di come la personificazione fluisca in un ininterrotto percorso che va da Omero fino alla cultura moderna, ma non andrà tuttavia dimenticato come essa costituisca, per ricorrere ad una felice espressione di Walter Burkert, un punto di incontro di linguistica, morale e religione «in the house of rhetoric».⁵ Se è vero che riflettere sulla personificazione è un modo per penetrare in uno dei meccanismi costitutivi del pensiero greco⁶ continuamente in oscillazione tra astratto e concreto, è non meno vero come essa giunga a costituire un esercizio retorico di prima grandezza dalla cultura greca fino, appunto, a quella medievale passando per quella latina, dove occuperà un posto di particolare rilievo nella manualistica retorica.⁷ Su queste premesse proveremo a sondare qualche aspetto dell'importanza che la

³ Sulla quale ancora utile la voce curata da Deubner 1902-1909; per l'ambito latino con particolare riguardo alla personificazione di concetti astratti Engelhard 1881 e ancora Lausberg 1960, 411-413; Hartmann 2003.

⁴ Non andrà tuttavia dimenticata la giusta prudenza mostrata da Gombrich 1971, 249s. nel considerare in che misura il cambio di mentalità dell'uomo medievale potrebbe aver portato ad una diversa valutazione dei processi riguardanti la personificazione. Sulla personificazione nelle arti figurative oltre a Lüdicke-Kaute, Holl 1971, vd. adesso Straten 2009.

⁵ Burkert 2005.

⁶ Webster 1954 intitola un suo saggio sulla personificazione «Mode of Greek Thought». Sull'importanza della personificazione nel pensiero greco si vedano i contributi raccolti in Stafford, Herrin 2005 e ancora Stafford 2000.

⁷ Basti il rinvio a *rhet. Her.* 4, 66; *Cic. de or.* 3, 205; *or.* 138; *Rut. Lup.* 15, 5 Halm; *Quint. inst.* 9, 2, 29-37 (sui rapporti di influenza tra i due Cousin 1936); *Aquila Romano* (23-24 Halm), *Iul. Ruf.* 62, 26 ss. Halm.; *Schem. Dian.* 72, 15ss. Halm.

personificazione riveste in ambito retorico, analizzando il caso di un testo oratorio brillante e fortemente letterarizzato come l'orazione ciceroniana in difesa di Milone.

1. La *pro Milone* costituisce senz'altro uno dei casi maggiormente riusciti in cui il labile confine su cui si situa la scrittura al servizio dell'amministrazione della giustizia raggiunge il massimo e più proficuo intreccio tra necessità performativa e dimensione latamente letteraria.⁸ Ove poi si rifletta su cosa si costruisca la compiutezza di questo testo non si può non rilevare come in esso giochi appunto un ruolo di primo piano un'intensa dimensione letteraria, cosa che di per se stessa non sarebbe una novità assoluta al solo pensare ad un celebre passaggio del *Brutus*, in cui l'oratore spiega perché egli sia solito indugiare nella redazione scritta di testi fortemente legati ad uno *status* orale,⁹ benché nel caso della *pro Milone* la questione appaia senz'altro più complessa in relazione alle tormentate vicende che portarono ad una presunta doppia redazione.¹⁰ Il discorso che s'intende sviluppare in questa sede riguarda un aspetto di questa ricca e affascinante dimensione letteraria in cui allegorie, personificazioni, elementi visuali tornano con insistenza tale da costituire una trama fitta che corre pressoché lungo tutto il testo, fino a costituire una sorta di orditura profonda che fa da nucleo di senso e d'interpretazione.

Ci si accorge così che uno strumento retorico può assumere – e il caso della *pro Milone* sembra provarlo efficacemente – non soltanto un valore esornativo di arricchimento e di 'crescita' del discorso, né, per restare entro le categorie prima enunciate, di esemplificazione di una verità, ma anzi diviene un elemento essenziale, prescrittivo, d'interpretazione.¹¹ Anticipando qualcuna delle con-

⁸ Le impressioni di un lettore odierno giungono poi molto tardi rispetto a ben altre letture e giudizi critici, formulati a distanza tutto sommato ravvicinata dagli eventi. Basterebbe qui ricordare le appassionate riflessioni quintilianee, che vengono sì da un critico militante, ma non certo incapace di giudizi veritieri (me ne sono occupato in Casamento 2010), e quelle di Asconio, commentatore non certo di parte, del quale ci è fortunatamente giunto il commento all'orazione (su cui Marshall 1985 e adesso, ma con esiti piuttosto oscillanti, Lewis 2006).

⁹ Sull'argomento Narducci 1997, 157ss.

¹⁰ Buona sintesi dello *status quaestionis* in May 1979; Dyck 1998 e 2002.

¹¹ Qualcosa del genere in merito al valore strutturale della personificazione nella prassi ciceroniana si può osservare nel *Brutus*, dove domina una linea di pensiero, che anima l'intero trattato, invero intransigente nell'identificazione di elo-

clusioni cui si pensa di pervenire, si potrà affermare che il sistema delle allegorie e dei frequenti ricorsi alle prosopopee segue una precisa linea direttiva volta ad identificare e confermare due polarità: quella dello Stato, la parte buona della società, cui appartengono Cicerone e il suo assistito, in crisi ma ancora forte e reattiva, e quella eversiva, malata, furiosa e ancora pericolosa, efficacemente rappresentata da un cadavere eccellente, capace di addensare attorno a sé frotte di accoliti.

2. Il primo segno di un discorso che si costruisce a partire da un chiaro intento allegorico si ha al par. 5:

Quid enim nobis duobus, iudices, laboriosius, quid magis sollicitum, magis exercitum **dicere aut fingi potest**, qui spe amplissimorum praemiorum ad rem publicam adducti metu crudelissimorum suppliciorum carere non possumus? Equidem **ceteras tempestates et procellas in illis dumtaxat fluctibus contionum semper putavi Miloni esse subeundas**, quia semper pro bonis contra improbos senserat, in iudicio vero et in eo consilio in quo ex coniunctis ordinibus amplissimi viri iudicarent numquam existimavi spem ullam esse habituros Milonis inimicos ad eius non modo salutem exstinguendam sed etiam gloriam per talis viros infringendam.

Il passo risulta particolarmente interessante per almeno un paio di ragioni: intanto perché forse per la prima volta nell'orazione un 'noi' sigla una stretta connessione tra l'oratore e l'assistito, connessione che incarna un significativo esempio di rappresentanti della parte sana dello Stato posti in eguale pericolo di vita;¹² poi per il ricorso ad un'immagine nota, quale quella della tempesta che con i suoi marosi allegorizza le pericolanti attività connesse alla conduzione dello Stato, ma con una significativa applicazione. Attraverso l'allegoria di lungo corso Cicerone marca la differenza tra

quentia nei panni di una giovane fanciulla. Se ne occupa in un bel saggio Culpepper Stroup 2003, per la quale nel *Brutus* «the abstract concept of *eloquence* is transformed in the text into an increasingly human identifiably female character» (122).

¹² L'esagerazione retorica è evidente a Clark 1895, che rileva come Cicerone parli dell'esilio in termini di una perdita di vita. Difatti, nella citazione di *crudelissima supplicia* si materializza l'ansia di una *deminutio capitis* che toccherebbe all'esiliato. D'altronde, appare evidente come il concetto di 'morte sociale' connesso con l'immagine sia qui giocato nel tentativo di richiamare alla memoria i molteplici casi in cui tanto la vita dell'avvocato quanto quella dell'assistito erano stati messe seriamente a rischio. Sui paragrafi iniziali vd. Fotheringham 2006.

i flutti delle assemblee popolari, dove era naturale che uomini della tempra di Milone affrontassero tempeste e procelle, e il tribunale, in cui la parte malvagia dello Stato, gli *inimici Milonis*, sperano di annientare la vita dell'uomo e e la sua gloria.

Notevole è il modo con cui l'occhio critico di Quintiliano prenderà in considerazione questo passo, allorquando, in *inst.* 8, 6, 43 ss., si troverà a parlare di allegoria:

Illud commixtum frequentissimum: **'equidem ceteras tempestates et procellas in illis dumtaxat fluctibus contionum semper Miloni putavi esse subeundas.'** Nisi adiecisset 'dumtaxat contionum', esset allegoria: nunc eam miscuit. Quo in genere et species ex arcessitis verbis venit et intellectus ex propriis.

Lo sguardo del critico si sofferma sul passo ciceroniano rilevando intanto la presenza di un'allegoria di tipo misto e come in essa sia distinguibile un perfetto livello di fusione tra perspicuità del messaggio (*intellectus*), che discende dall'impiego di parole appropriate, ed eleganza nella presentazione del messaggio stesso (*species*) derivante dalle parole traslate.

3. Ma la *pro Milone* è l'orazione in cui si distingue, più che in altri casi, un uso efficacissimo dell'*enargeia/evidentia*, meccanismo retorico di consolidata efficacia volto a presentare una ricostruzione di fatti con una precisione e vividezza d'immagini tali da sembrare in corso di svolgimento.¹³ È noto come grazie a questo strumento Cicerone tenti di ricostruire in una maniera credibile e favorevole alla causa di Milone l'incontro tra i due gruppi armati lungo la via Appia da cui sarebbe derivata la morte di Clodio. Noi sappiamo che con tutta probabilità esso fu del tutto casuale,¹⁴ ma

¹³ Sull'efficacia che la tradizione retorica greca e latina attribuiva a questa raffinatissima tecnica di 'presentizzazione' degli eventi è cresciuta una letteratura critica particolarmente ricca e di qualità. In generale si potranno utilmente consultare i contributi raccolti in Lèvy, Pernot 1997 e Armisen-Marchetti 2005 e adesso Berardi 2012; con un'attenzione mirata a Quintiliano Leach 1988, Webb 2009, 87-106 e Moretti 2010a in un'ampia ricognizione delle tecniche del «visibile parlare» discusse dal retore. Del suo impiego nella *pro Milone* mi sono occupato in Casamento 2007.

¹⁴ Si deve al commento di Asconio una ricostruzione accurata della verità dei fatti; per una lettura dell'orazione che tenga conto del giudizio asconiano oltre a Clark 1895 si veda l'ottima edizione di Fedeli 1990 con amplissimo commento.

per ovvie ragioni la presentazione di Cicerone è tale da far pensare che Clodio fosse al corrente degli spostamenti di Milone e che dunque avesse premeditato di incontrarlo in un luogo a lui favorevole (par. 53-54). Pare tuttavia opportuno rilevare come la ricostruzione della ‘scena’ confermi un marcato interesse visuale, secondo l’idea vincente che far vedere è già un mezzo passo verso la verità, come dirà benissimo il vescovo Giovanni di Sardi commentando un passo dei *progumnasmata* di Aftonio, affermando che «il discorso, contemplando le cose significate, le disegna davanti agli occhi e dipinge la verità per mezzo dell’immaginazione» (ὁ λόγος ἀπὸ τῆς ἀκοῆς εἰς τοὺς ὀφθαλμοὺς σχεδὸν τὰ λεγόμενα μεθίστησιν; ὁ γὰρ λόγος τὰ δηλούμενα θεωρῶν τούτων τοῖς ὀφθαλμοῖς ὑπογράφει τὸν τύπον καὶ τῇ φαντασίᾳ ζωγραφεῖ τὴν ἀληθείαν),¹⁵ o quella verità, si potrà aggiungere con occhi volti alla ricostruzione della morte di Clodio, che all’oratore è caro ed utile presentare.

Di qui derivano appelli come: «se non vedrete coi vostri occhi che è stato Clodio a tendere l’agguato» (par. 6) o commenti che riproducono la scena dell’incontro del tipo: «se non aveste udito il racconto dei fatti, ma li aveste visti dipinti» (par. 54), dove l’immagine visual-pittorica viene adoperata per presentare la doppia visione da una parte di Milone in carrozza, avvolto nel mantello e accompagnato dalla moglie, dall’altro del modo di viaggiare senza impedimenti di Clodio, a cavallo e non in carrozza, con un solo accompagnamento di uomini, lui che di norma era solito girare con un allegro corteo di «sgualdrine, bagascioni e prostitute».¹⁶ Il tutto, naturalmente, per indicare chi dei due fosse maggiormente indiziato di aver agito con premeditazione cercando lo scontro (par. 54-56):

Res loquitur ipsa, iudices, quae semper valet plurimum. Si haec non gesta audiretis, sed picta videretis, tamen appareret uter esset insidiator, uter nihil mali cogitaret, cum alter veheretur in raeda paenulatus, una sederet uxor. Quid horum non impeditissimum? vestitus an vehiculum an comes? quid minus promptum ad pugnam, cum paenula inretitus, raeda impeditus, uxore paene constrictus esset? – **Videte** nunc illum, primum egredientem e villa, subito: cur? vesperi: quid necesse est? tarde: qui convenit, praesertim id temporis? ‘Devertit in villam Pompei.’ Pompeium ut videret?

¹⁵ *RhG.* XV 224, 24-225, 4 Rabe. Il passo di Giovanni di Sardi è efficacemente commentato da Calboli Montefusco 2005.

¹⁶ Trad. Fedeli.

sciebat in Alsiensi esse; villam ut perspiceret? miliens in ea fuerat. Quid ergo erat? mora et tergiversatio: dum hic veniret, locum relinquere noluit. Age nunc iter expediti latronis cum Milonis impedimentis comparate. **Semper ille antea cum uxore, tum sine ea; numquam nisi in raeda, tum in equo;** comites Graeculi, quocumque ibat, etiam cum in castra Etrusca properabat, tum nugarum in comitatu nihil. Milo qui numquam, tum casu pueros symphonicos uxoris ducebat et ancillarum greges; **ille qui semper secum scorta, semper exoletos, semper lupas duceret, tum neminem, nisi ut virum a viro lectum esse diceret.**

4. Il ricorso puntuale e metodico all'*enargeia* costituisce un sicuro mezzo di accreditamento della verità processuale anche in considerazione del fatto che uno smalzato oratore strizza l'occhio a un pubblico sufficientemente edotto circa le bravate di Clodio e dei suoi. Nella previsione ciceroniana, cioè, l'*enargeia* ha un terreno fertile in cui attecchire in ragione delle frequenti scorribande clodiane. Tuttavia, non è solo a tale strumento che Cicerone fa ricorso; perché entro questa strategia di attacco multiplo alle ragioni dell'accusa rientra un'arma formidabile come la prosopopea. Si tratta di un passaggio breve, che resta all'interno di figure di pensiero avvertite per tradizione come piuttosto contigue se Quintiliano nel secondo capitolo del nono libro, dedicato appunto alle figure di pensiero, ritiene di esporre pressoché l'una dopo l'altra prosopopea ed *evidentia*. D'altra parte, andrà ricordato come già Aristotele in *rhet.* 1411 b 31 ss. rilevava una strettissima relazione intercorrente tra prosopopea ed *enargeia*, quando cita alcuni versi omerici come esempi di metafora.¹⁷ A conferma poi del fatto che sul terreno delle personificazioni la sfida oratoria giunge a dare la massima espressione di sé noteremo intanto come il ricorso a tale elemento sia da considerare per così dire multiplo.

Iniziamo da una sorta di 'grado zero'. È noto come già nelle *Verrine* Cicerone affermi con orgoglio che l'atto d'accusa nei confronti di Verre altro non sia che la difesa dei Siciliani e della Sicilia tutta. E in questo senso si può dire che per mezzo del corpo dell'oratore, un'entità astratta come un intero popolo si fa concretissima realtà bisognevole di assistenza e di difesa, materializzandosi per bocca dell'oratore nel bel mezzo della scena processuale. Se questo è un assunto di base, di cui resta un qualche retaggio

¹⁷ Benché nel passo aristotelico si parli di metafore, l'interpretazione di Aristotele risulta particolarmente attenta all'aspetto della personificazione come rileva Kennedy 1991.

nelle forme giuridiche odierne, dove pure la separazione avvocato-cliente è ormai comunque un dato di fatto, vale anche il caso specularmente contrario, che cioè un intero popolo o un luogo possano esser chiamati a partecipare delle responsabilità, anche solo morali, inerenti la morte di qualcuno. Analizziamo il caso costituito da *Mil.* 49-50:

Noctu occidisset: insidiosus et pleno latronum in loco occidisset. Nemo ei neganti non credidisset quem esse omnes salvum etiam confitentem volunt. Sustinuisset crimen primum ipse ille latronum occultator et receptor locus, tum neque muta solitudo indicasset neque caeca nox ostendisset Milonem; deinde multi ab illo violati, spoliati, bonis expulsi, multi haec etiam timentes in suspicionem caderent, **tota denique rea citaretur Etruria.**

In questo passo Cicerone tenta di stornare ogni responsabilità da Milone affermando che se egli avesse inteso davvero uccidere Clodio l'avrebbe fatto in un luogo e in un tempo più opportuni, non certo in mezzo ad una strada principale e in pieno giorno. Qualora infatti avesse ucciso il rivale di notte e poi avesse negato, tutti gli avrebbero creduto. D'altra parte l'elenco dei sospettati, cioè di quanti a vario titolo hanno subito torti, soprusi o violenze da parte di Clodio, risulta così lungo che non sarebbe di certo mancato qualcun altro da accusare: «l'Etruria tutta intera sarebbe stata citata in giudizio». La frase, dichiaratamente iperbolica, nascerebbe dall'evidente volontà di dilatare a dismisura il possibile elenco degli indiziati; ma questo, se solo Milone non fosse reo confesso. Data per certa la responsabilità oggettiva dell'uomo, il ricorso alla personificazione del luogo consente di spostare l'attenzione sulle colpe di Clodio, le cui malefatte sono state di tale entità che un'intera regione avrebbe potuto a buon diritto reclamarne la morte. Nel passo in questione risulta chiaro come l'intento di Cicerone non sia quello di stornare su qualcun altro la responsabilità dell'accaduto, quanto, piuttosto, di mostrare che quello che un uomo solo ha fatto, molti lo desideravano; siamo così dunque dentro una pratica vicina a quella per cui in altri contesti il menzionare per il tramite della personificazione la solidarietà di città e regioni viene considerato elemento utile a provare l'innocenza dell'imputato¹⁸ o, per limitarci alla biografia dell'Arpinate, le fon-

¹⁸ Molteplici gli esempi; cfr. per il ricorso alla personificazione di città e luoghi *Rab.* 8: *cumque ad eius propulsandum periculum non modo homines sed prope regiones ipsae convenerint, aliquanto etiam latius excitatae quam ipsius*

date ragioni che determinano il doveroso rientro dall'esilio con città intere plaudenti e l'Italia pronta «a condurlo sulle spalle» o «Roma per così dire sradicata dalla sua sede... per abbracciarlo».¹⁹ Se dunque l'Etruria dovrebbe essere citata in giudizio è perché in prima persona ha subito gli attacchi e le nefandezze di Clodio. Leggittima dunque una sua reazione.

Il passo, per quanto interessante, resterebbe tuttavia isolato se non si andasse più oltre nella lettura, nel punto in cui, al par. 85, Cicerone tornerà in modo più compiuto sull'argomento con un'amplificazione retorica degna di essere annoverata tra le migliori e più riuscite *performances* oratorie:

Non est humano consilio, ne mediocri quidem, iudices, deorum immortalium cura res illa perfecta. Regiones me hercule ipsae quae illam beluam cadere viderunt, **commosse se videntur et ius in illo suum retinuisse. Vos enim iam, Albani tumuli atque luci, vos, inquam, imploro atque testor, vosque, Albanorum obrutae arae,** sacrorum populi Romani sociae et aequales, quas ille praeceps amentia caesis prostratisque sanctissimis lucis substructionum insanis molibus oppresserat; **vestrae** tum religiones viguerunt, **vestra** vis valuit, quam ille omni scelere polluerat; tuque ex tuo edito monte Latiari, sancte Iuppiter, cuius ille lacus, nemora finisque saepe omni nefario stupro et scelere macularat, aliquando ad eum puniendum oculos aperuisti: **vobis** illae, **vobis vestro in conspectu** serae, sed iustae tamen et debitae poenae solutae sunt.

Partiamo intanto da un paio di considerazioni preliminari, premettendo che tale snodo si trova nell'ampia sezione (par. 72-91) che ospita una *tractatio extra causam* sospettata di essere stata aggiunta in un secondo momento, dopo cioè la cocente sconfitta subita e accogliendo qualcuna delle obiezioni arrivate da più parti in

vicinitatis nomen ac termini postulabant o Planc. 22: *Nam municipia coniunctione etiam vicinitatis vehementer moventur... Nemo Arpinas non Plancio studuit, nemo Soranus, nemo Casinas, nemo Aquinas. Tractus ille celeberrimus Venafranus, Allifanus, tota denique ea nostra ita aspera et montuosa et fidelis et simplex et faultrix suorum regio se huius honore ornari, se augeri dignitate arbitrabatur.*

¹⁹ Le rispettive immagini sono in *p. red. ad Quir.* 10 e *Pis.* 52. Le analizza in una dettagliata indagine della costruzione ciceroniana del sé nelle orazioni *post reditum* Degl'Innocenti Pierini 2007 alla luce di quello che opportunamente la studiosa considera un «palcoscenico iperbolicamente dilatato». Per considerazioni sull'uso delle personificazioni nella letteratura dell'esilio vd. Doblhofer 1987, per altre immagini che arricchiscono la 'poetica' ciceroniana dell'esilio Degl'Innocenti Pierini 2003².

merito alla condotta processuale tenuta.²⁰ Quanto al contenuto Cicerone è volto a dimostrare che la mano di Milone è stata armata da una ferma volontà degli dèi, accreditando dunque l'immagine dell'uomo esecutore di un volere sovranaturale. Al fianco dell'uomo, tuttavia, sembrano essere scesi non soltanto gli dèi e infatti l'oratore registra la partecipazione intensa dei luoghi che hanno fatto da scenario all'uccisione di Clodio. La loro, a ben guardare, è più di una partecipazione in quanto, attraverso il meccanismo retorico della prosopopea, Cicerone pare ripercorrere il processo stesso di personificazione indulgiando sull'immagine delle regioni che per così dire si animano di vita muovendosi e rivendicando i loro diritti. Peraltro, se appare di piena efficacia la rappresentazione delle regioni che si levano per reclamare giustizia nei confronti di Clodio, la tensione drammatica cresce a dismisura con il successivo appello alle colline, ai boschi sacri di Alba, agli altari abbattuti.

Che tale rappresentazione costituisca uno dei punti di forza dell'orazione si desume dal fatto che ad essa ricorre sei volte Quintiliano (si tratta di una tra le citazioni più ripetute nel corso dell'*Institutio*) per osservazioni dalla natura più disparata. Così, ad esempio, se in 11, 3, 34 loderà implicitamente il passo dicendolo non adatto al linguaggio spoglio di chi fa mostra di cultura filosofica, in 11, 3, 115 indicherà il tipo di gesti che devono accompagnare la pronuncia e poco oltre, in 11, 3, 167, il tono di voce adeguato. È opportuno tuttavia soffermarsi su altri due passaggi del retore. Nel primo caso, a 9, 2, 38:

Aversus quoque a iudice sermo, qui dicitur apostrophe, mire movet, siue adversarios invadimus: 'quid enim tuus ille, Tubero, in acie Pharsalica?' [Cic. Lig. 9] sive ad invocationem aliquam convertimur: 'vos enim iam ego, Albani tumuli atque luci'

la citazione giunge a commentare quelle circostanze di particolare efficacia in cui l'effetto della prosopopea sia accresciuto attraverso l'apostrofe – quando, infranto il dualismo che spinge di norma l'oratore a vedere il giudice come naturale destinatario delle proprie arringhe, ci si rivolge all'avversario – o l'invocazione o ancora per mezzo dell'implorazione. Tra i casi di *aversus sermo*, dunque,

²⁰ Di un Bruto che 'riscrive' l'orazione in difesa di Milone informa Quint. *inst.* 3, 6, 92-93; 10, 1, 23; 10, 5, 20; quanto alla *tractatio extra causam* vd. May 1979, Marshall 1987, Loutsch 1996.

proprio il passo della *pro Milone* spiega bene il ricorso all'invocazione con l'effetto di un'exasperazione patetica della prosopopea. D'altra parte, quando nel corso del dodicesimo libro Quintiliano si troverà a ripercorrere la celebre enumerazione dei *genera dicendi*, lo stile sublime destinato a *movere* sarà esemplato dalle prosopopee (*inst.* 12, 10, 58):

Altera est divisio, quae in tris partis et ipsa discedit, qua discerni posse etiam recta dicendi genera inter se videntur. Namque unum subtile, quod ἰσχνόν vocant, **alterum grande atque robustum, quod ἄδρόν dicunt**, constituunt, tertium alii medium ex duobus, alii floridum (namque id ἀνθηρόν appellant) addiderunt. Quorum tamen ea fere ratio est, ut primum docendi, **secundum movendi**, tertium illud, utrocumque est nomine, delectandi sive, ut alii dicunt, conciliandi praestare videatur officium, in docendo autem acumen, in conciliando lenitas, **in movendo vis exigi videatur**. Itaque illo subtili praecipue ratio narrandi <probandique> consistet, estque id etiam detractis ceteris virtutibus suo genere plenum. Medius hic modus et tralationibus crebrior et figuris erit iucundior, egressionibus amoenus, compositione aptus, sententiis dulcis, lenior tamquam amnis et lucidus quidem sed virentibus utrimque ripis inumbratus. **At ille qui saxa devolvat et 'pontem indignetur' et ripas sibi faciat multus et torrens iudicem vel nitentem contra feret, coetque ire qua rapiet**. Hic orator et defunctos excitabit ut Appium Caecum, apud hunc et patria ipsa exclamabit, aliquandoque * †Ciceronem in oratione contra Catilinam in senatu† adloquetur. Hic et amplificationibus extollet orationem et in supralationem quoque erigetur: 'quae Charybdis tam vorax?' et 'Oceanus medius fidiis ipse': nota sunt enim etiam studiosis haec lumina. **Hic deos ipsos in congressum prope suum sermonemque deducet: 'vos enim Albani tumuli atque luci, vos, inquam, Albanorum obrutae arae, sacrorum populi Romani sociae et aequales.'** Hic iram, hic misericordiam inspirabit: hoc dicente iudex pallebit et flebit et per omnis adfectus tractus huc atque illuc sequetur nec doceri desiderabit. Quare si ex tribus his generibus necessario sit eligendum unum, quis dubitet hoc praefere omnibus, et validissimum alioqui et maximis quibusque causis accommodatissimum?

Nella sequenza, oltre alle *Catilinarie* (*Cat.* 1, 27), vengono menzionate la *pro Caelio*²¹ (33), le *Filippiche* (2, 67) e, appunto, il passo in questione, premettendo che l'oratore abile nel ricorrere a questo stile, «farà scendere dall'Olimpo gli dèi ad incontrarlo e parlare con lui». Se è dunque garantito un sicuro 'effetto di trascinamento', è interessante far notare come proprio questa affermazione teorizzi in prospettiva retorica l'uso della personificazione,

²¹ Sul passo di Quintiliano in relazione alla *pro Caelio* e all'analisi delle prosopopee e personificazioni allegoriche lì presenti cfr. Moretti 2007, oltre a Gamberale 2005.

ove si ponga la sequenza appena analizzata in relazione a quanto Quintiliano aveva affermato nel nono libro a proposito dei vari tipi di prosopopea o, se vogliamo, delle molteplici operazioni che il ricorso alla prosopopea consente. Si ricorderà così il passo del nono libro che apre il discorso sulla prosopopea (9, 2, 29-31):

Illa adhuc **audaciora et maiorum**, ut Cicero existimat, **laterum, fictiones personarum**, quae προσωποποιίαι dicuntur: mire namque cum variant orationem tum excitant. His et adversariorum cogitationes velut secum loquentium protrahimus (qui tamen ita demum a fide non abhorrent si ea locutos finxerimus quae cogitasse eos non sit absurdum), **et nostros cum aliis sermones et aliorum inter se credibiliter introducimus, et suadendo, obiurgando, querendo, laudando, miserando personas idoneas damus. Quin deducere deos in hoc genere dicendi et inferos excitare concessum est. Urbes etiam populique vocem accipiunt.** Ac sunt quidam qui has demum προσωποποιίαις dicant in quibus et corpora et verba fingimus: sermones hominum adsimulatos dicere διαλόγους.

La prosopopea, figura ancora più ardita della *parrhesia* di cui poco prima il retore aveva parlato, è a buon diritto un esercizio complesso, in cui si distingue uno sforzo tanto mentale, quanto fisico; anzi, forse, fisico ancor prima che mentale, se, a ben guardare, la *fictio personarum* necessita di *maiora... latera*, polmoni più solidi. Il risultato è però assicurato, data la varietà e la capacità di vivacizzare il discorso che essa consente. Passando poi alla parte applicativa, Quintiliano dimostra ciò che la prosopopea può consentire suggerendo la possibilità conferita all'oratore di introdurre discorsi suoi con altri (*et nostros cum aliis sermones*): è questo il caso del passo della *Miloniana*, dove l'oratore chiama in causa le colline, i boschi sacri di Alba e ancora altari abbattuti e Giove in persona.

Peraltro, se la tecnica adoperata ottiene il risultato prefissato di un'intensa accelerazione del *pathos*, introduce un elemento nemmeno troppo sottile, che cioè queste stesse realtà, cui la personificazione ha dato vita, sono chiamate a svolgere il compito di testimoni (*imploro atque testor*) processuali, implicitamente arruolate alla causa della difesa. Il processo che conduce alla personificazione assume dunque un pieno rilievo in relazione alla facoltà di creare una sorta di testimonianza virtuale. Se nel passo prima citato tutta l'Etruria potrebbe esser citata in giudizio, in un principio di 'correttezza morale' rispetto ai fatti che portarono alla morte di Clodio, altri luoghi sono ora evocati a fornire una sorta di deposizione

virtuale, dichiarando per mezzo della voce dell'oratore le malefatte clodiane subite.

Si può parlare in questa circostanza di una «creative interaction of ambience and *actio*»?²² E se sì, in che misura e, soprattutto, con quale finalità?

Da una parte va osservato come la *pro Milone* risponda ai precetti di derivazione ermagorea secondo i quali l'oratore deve adeguatamente considerare il luogo in cui un evento è accaduto ponendovi, ove la circostanza torni a favore della posizione da assumere, il conseguente rilievo.²³ Così ad esempio si spiega il riferimento alla via Appia, lungo la quale Clodio trovò la morte, contenuto al par. 17:

Nisi forte magis erit parricida, si qui consularem patrem quam si qui humilem necarit, aut eo mors atrocior erit P. Clodi **quod is in monumentis maiorum suorum sit interfectus** – hoc enim ab istis saepe dicitur – proinde quasi Appius ille Caecus viam munierit, non qua populus uteretur, sed ubi impune sui posterì latrocinentur!

Cicerone qui riprende con un dichiarato accento polemico sostenuto da una certa intonazione patetica le argomentazioni, che dovevano esser giunte dagli accusatori di Milone, secondo le quali il fatto che il tribuno fosse stato ucciso presso il monumento del celebre antenato esasperava la gravità della colpa. Che tale accusa appaia in linea con i principi retorici in virtù dell'assunto che gli argomenti desunti dal luogo valgono, per dirla con Quintiliano, a produrre «anche favore e odio»,²⁴ e che anzi essa potesse costituire un argomento di una certa presa, si desume dalla risposta elaborata che l'oratore confeziona, notando con ironia come singolarmente

²² Così efficacemente si esprime Vasaly 1993, 16 a proposito del processo a Manlio Capitolino che nel corso dell'evento svoltosi nel Campo Marzio si difese dalle accuse di nutrire aspirazioni tiranniche rivolgendosi a quei luoghi, e in special modo al Campidoglio, che egli aveva difeso coraggiosamente durante l'incursione gallica (vd. sull'argomento Wiseman 1979).

²³ Cfr. Cic. *inv.* 1, 38.

²⁴ Cfr. Quint. *inst.* 5, 10, 41: *ad commendationem quoque et invidiam* (locus scil.) *valet*. Ma il passaggio quintiliano è tanto più interessante perché a suggello di tale principio vengono prima citati due versi tratti dall'*Armorum iudicium* contenuto nel tredicesimo libro delle *Metamorfosi* ovidiane (13, 4-5) per poi appunto far menzione esplicita del passo della Miloniana: *et Miloni inter cetera obiectum est quod Clodius in monumentis ab eo maiorum suorum esset occisus*. Sul passo di Quintiliano adesso Franchet D'Esperey 2010.

in occasione di altre bravate clodiane avvenute nelle stesse zone la via non avesse assunto la stessa importanza, mentre adesso sembrava al centro di innumerevoli tragedie (*nunc eiusdem Appiae nomen quantas tragoedias excitat, ibidem*). Ma è forse il passaggio di *Mil.* 53 a costituire un più preciso termine di confronto tra un uso ‘canonico’ del *topos* desunto dal luogo ed un altro più raffinato, per così dire arditamente innovativo, quale risulta essere quello in cui la menzione dei luoghi viene esaltata dal ricorso alla personificazione. Si tratta di un passaggio della *tractatio* dedicato precisamente agli *argumenta* tratti dal tempo (par. 45-51) e dal luogo (par. 53-54), dove appunto si legge:

Videamus nunc id quod caput est, locus ad insidias ille ipse ubi congressi sunt utri tandem fuerit aptior. Id vero, iudices, etiam dubitandum et diutius cogitandum est? Ante fundum Clodi quo in fundo **propter insanas illas substructiones** facile hominum mille versabatur valentium, edito adversarii atque excelso loco superiorem se fore putabat Milo, et ob eam rem eum locum ad pugnam potissimum elegerat, an in eo loco est potius exspectatus ab eo qui ipsius loci spe facere impetum cogitarat?

Qui pare evidente come la caratterizzazione del paesaggio che ospitò la scena del delitto rifletta molte caratteristiche negative del personaggio di Clodio in una strategia ricercata con cura che punta alla naturale associazione tra luogo e persona per dimostrare la premeditazione di Clodio, che, più a suo agio di quanto avrebbe potuto esserlo Milone, avrebbe scelto tale ‘location’ per tendere agguati all’avversario.²⁵

Se ha ragione Ann Vasaly quando sostiene che il *training* di un oratore romano doveva prevedere una particolare preparazione nello sfruttare i vantaggi derivanti dalla menzione dei luoghi, questo certamente avviene in considerazione della natura delle operazioni culturali che riflettere sui luoghi comporta. Il che riconduce ad un aspetto piuttosto marcato nella mentalità antica, e segnata-

²⁵ Emblematico pare il riferimento alle *insanae substructiones* clodiane. Se a proposito del nesso (che tornerà al par. 85 nella variante *substructionum insanibus molibus*) Clark 1895, 47 segnala tramite il confronto con *rhet. Her.* 4, 63 come esso possa senz’altro riferirsi alle critiche sul lusso («similar words are often used of expensive building operations»), non andrà tuttavia dimenticato che già Quintiliano si mostrava colpito dall’efficacia dell’espressione segnalando in *inst.* 8, 6, 41 (*exornatur autem res tota maxime tralationibus: ‘cupiditas effrenata’ et ‘insanae substructiones’*) la connessione tra persona e luogo ottenuta tramite il trasferimento dell’epiteto.

mente in quella latina, che ama strutturare solidi ponti di senso tra memoria del luogo e identità.²⁶ Come avviene per la pratica del trionfo, in cui le immagini di fiumi di località conquistate venivano fatti sfilare a rinsaldare le memorie delle vittorie ottenute su popoli stranieri e terre lontane,²⁷ proprio grazie al ricorso alla personificazione l'altrove si materializza sulla scena, sia che si tratti di quella artefatta su cui avrà luogo l'incontro della cittadinanza con il generale di ritorno dalla campagna militare, sia che si tratti di quella, non meno artefatta, in cui prende corpo un processo. Anche in questa circostanza la menzione del luogo può infatti essere proficuamente adoperata in un meccanismo di rinforzo culturale del senso di appartenenza del singolo alla comunità. Ma la citazione del luogo reca con sé un secondo aspetto, su cui la personificazione trova terreno fertile per attecchire, che è quello legato al potere visivo di rendere presenti e reificare sulla scena processuale i 'vivi' e, in questo caso, dolenti protagonisti del caso. Su questa strada pare ricevere particolare comprensione la menzione degli spazi al contempo protagonisti e vittime delle malefatte clodiane. Grazie al ricorso alla personificazione Cicerone ottiene l'effetto di portare sulla scena i luoghi dell'azione con un effetto di accrescimento e intensificazione patetica che lo statuto retorico della personificazione consente; come si affermava a proposito delle *catervae* di vizi evocati da Gregorio Magno che accorrono come soldati di un esercito pronto a sgominare gli animi delle vittime, analogamente, i luoghi, le regioni, gli altari vengono animati tramite il 'tocco' della tirata retorica ciceroniana con l'intento di riscuotere convinte adesioni alla causa patrocinata.

Va peraltro segnalato un ultimo, non secondario, aspetto che è quello riguardante questa sorta di 'incasellamento' giuridico-processuale che le due differenti citazioni di luoghi manifestano. Nella fattispecie, infatti, pare di poter rilevare come le citazioni mostrino un impiego particolarmente avanzato della personificazione, tale cioè da creare una precisa contestualizzazione in ambito giuridico, come conferma in entrambe le circostanze il ricorso a termini tec-

²⁶ Per un approccio teorico vd. Carter, Donald, Squires 1993; Duncan 1993. Sul punto adesso Romano 2012.

²⁷ Un'eco di tale pratica in Ov. *ars* 1, 220-224 e Tac. *ann.* 2, 41. Per quel che riguarda invece la personificazione dei fiumi in una forma raffinata di avvicinamento culturale e promozione delle conoscenze delle estensioni imperiali quale fu il mosaico vd. il caso dei mosaici della città di Antioco studiato da Huskinson 2005. Su queste problematiche cfr. anche Ostrowski 1991.

nici (*citaretur, testor*). L'eccellente *performance* ciceroniana fa convergere sulla menzione del luogo un profilo che possiamo definire di 'rinforzo culturale', volto a radicalizzare umori e simpatie attraverso il rinvigorirsi del senso di appartenenza collettivo, e un altro dalla piena evidenza giuridica, facendo sì che il primo risulti particolarmente rinsaldato dal 'tocco' del secondo. In questa delicata e ben riuscita sovrapposizione di piani pare di poter rilevare come sia proprio il meccanismo retorico della personificazione a consentire tali decise presentazioni.

5. Tuttavia, il discorso sulla personificazione non si esaurisce qui, perché infatti in un altro passaggio dell'orazione Cicerone ricorre a quell'altra tipologia, codificata dai manuali, consistente nel prestare la propria voce all'imputato. Il che avviene in una forma magistrale (se non altro per l'estensione del passo) ai par. 72-75:

Nec vero me, iudices, Clodianum crimen movet, nec tam sum demens tamque vestri sensus ignarus atque expers ut nesciam quid de morte Clodi sentiat. De qua si iam nollem ita diluere crimen ut dilui, tamen **impune Miloni palam clamare ac mentiri gloriose liceret**: 'Occidi, occidi, **non Sp. Maelium** qui annona levanda iacturisque rei familiaris, quia nimis amplecti plebem videbatur, in suspicionem incidit regni appetendi, **non Ti. Gracchum** qui conlegae magistratum per seditionem abrogavit, quorum interfectores impleverunt orbem terrarum nominis sui gloria, sed **eum** – auderet enim dicere, cum patriam periculo suo liberasset – cuius nefandum adulterium in pulvinaribus sanctissimis nobilissimae feminae comprehenderunt; **eum** cuius supplicio senatus sollemnis religiones expiandas saepe censuit; eum quem cum sorore germana nefarium stuprum fecisse L. Lucullus iuratus se quaestionibus habitis dixit comperisse; **eum** qui civem quem senatus, quem populus Romanus, quem omnes gentes urbis ac vitae civium conservatorem iudicarent servorum armis exterminavit; **eum** qui regna dedit, ademit, orbem terrarum quibuscum voluit partitus est; **eum** qui plurimis caedibus in foro factis singulari virtute et gloria civem domum vi et armis compulit; **eum** cui nihil umquam nefas fuit nec in facinore nec in libidine; **eum** qui aedem Nympharum incendit ut memoriam publicam recensionis tabulis publicis impressam exstingeret; **eum** denique **cui** iam nulla lex erat, nullum civile ius, nulli possessionum termini, **qui** non calumnia litium, non iniustus vindictis ac sacramentis alienos fundos, sed castris, exercitu, signis inferendis petebat; **qui** non solum Etruscos – eos enim penitus contempserat – sed hunc P. Varium, fortissimum atque optimum civem, iudicem nostrum, pellere possessionibus armis castrisque conatus est, **qui** cum architectis et decempedis villas multorum hortosque peragrabat, **qui** Ianiculo et Alpibus spem possessionum terminarat suarum, **qui** cum ab equite Romano splendido et forti, M. Paconio, non impetrasset, ut sibi insulam in lacu Prilio venderet, repente lintribus in eam insulam materiem, calcem, caementa, harenam convexit dominoque trans ripam inspectante non

dubitavit aedificium exstruere in alieno; **qui** huic T. Furfanio, cui viro, di immortales! – quid enim ego de muliercula Scantia, quid de adolescente P. Aponio dicam? quorum utrique mortem est minatus, nisi sibi hortorum possessione cessissent –; sed ausum esse T. Furfanio dicere, si sibi pecuniam quantam posceret non dedisset, mortuum se in domum eius inlaturum, qua invidia huic esset tali viro conflagrandum; **qui** Appium fratrem, hominem mihi coniunctum fidissima gratia, absentem de possessione fundi deiecit; **qui** parietem sic per vestibulum sororis instituit ducere, sic agere fundamenta ut sororem non modo vestibulo privaret sed omni aditu et limine.’

Prima di passare ad analizzare il passo, occorrerà rilevare come esso si trovi ancora nella *tractatio extra causam*, dove, accogliendo le riserve di quanti, primo fra tutti Bruto, avevano suggerito strategie difensive alternative a quelle adoperate, Cicerone, all’indomani dell’insuccesso e in fase di rielaborazione del testo, avrebbe accolto tali obiezioni, avallando una seconda linea difensiva, non del tutto collimante con la prima. Se infatti la linea di difesa fin qui seguita si fonda sul principio della legittima difesa (‘l’ho ucciso ma solo perché era lui a voler uccidere me’), ora il discorso vira decisamente, fino ad accogliere una linea alternativa, coincidente con un cambio di *status*²⁸ (dalla *relatio criminis* alla *comparatio*), che consiste nel fatto che se anche si volesse riconoscere nell’uccisione di Clodio da parte di Milone la premeditazione, bisognerebbe rilevare gli indubbi vantaggi che da tale morte erano derivati. Il discorso era certamente pericoloso, ma pare evidente come esso, ancor più che la prima linea di difesa, quella fondata sulla strenua asserzione della legittima difesa, fosse destinato a suscitare un carico suppletivo di emozioni. È proprio su questo ‘di più’, fondato su una retorica del sentimento, frutto di un abile indagatore dei meccanismi di persuasione di massa, che Cicerone punta dando la parola all’imputato.

A prendere la parola è dunque lo stesso Milone. Così, dopo un iniziale raccordo con la strategia difensiva adottata in precedenza («quand’anche non avessi voluto smantellare l’accusa così come ho fatto, tuttavia dovrebbe esser lecito a Milone proclamare davanti a tutti, senza timore di punizione, questa menzogna per lui gloriosa»), Cicerone dà la parola all’imputato.

Quanto alla tecnica adottata, è opportuno il rinvio ad un passo eloquente di Quintiliano sull’argomento (*inst.* 6, 1, 26):

²⁸ Vd. Calboli Montefusco 1986.

His praecipue locis utiles sunt prosopopoeiae, id est fictae alienarum personarum orationes. †Quale litigatore dicit patronum† nuda tantum res movent: **at cum ipsos loqui fingimus, ex personis quoque trahitur adfectus**

dove il retore precisa che «i discorsi immaginari di personaggi diversi dall'oratore», le prosopopee, risultano particolarmente giovevoli, dal momento che «i fatti nudi e crudi commuovono da soli; ma quando immaginiamo che gli interessati prendano personalmente la parola, allora è dalle persone che si trae l'emozione».

Dunque, quella di Milone è una 'menzogna gloriosa', premette Cicerone, in quanto Milone non ha volontariamente ucciso Clodio, ma proprio da questo spazio di finzione deriva un atto d'accusa delle malefatte del tribuno che l'oratore rende particolarmente efficace ponendolo in bocca a Milone. Che si tratti di una precisa strategia è ben evidente dal fatto che poco oltre la prosopopea di Milone ritornerà portando alle estreme conseguenze il discorso fin qui realizzato. Ed infatti al par. 77 Cicerone si legge:

Quam ob rem si cruentum gladium tenens clamaret T. Annius: 'Adeste, quaeso, atque audite, cives! P. Clodium interfeci, eius furores, quos nullis iam legibus, nullis iudiciis frenare poteramus, hoc ferro et hac dextera a cervicibus vestris reppuli, per me ut unum ius aequitas, leges libertas, pudor pudicitia maneret in civitate,' esset vero timendum quonam modo id ferret civitas! Nunc enim quis est qui non probet, qui non laudet, qui non unum post hominum memoriam T. Annium plurimum rei publicae profuisse, maxima laetitia populum Romanum, cunctam Italiam, nationes omnis adfecisse et dicat et sentiat? Non queo vetera illa populi Romani gaudia quanta fuerint iudicare: multas tamen iam summorum imperatorum clarissimas victorias aetas nostra vidit, quarum nulla neque tam diuturnam laetitiam attulit nec tantam.

È di tutta evidenza la qualità visiva della scena che precede la prosopopea: grazie ad essa risulta particolarmente agevole immaginare, quasi come in una sequenza cinematografica o in una *pièce* teatrale, Milone che si appresta a prendere la parola con la spada ancora fresca del sangue del rivale.²⁹ Ora, pare evidente come Ci-

²⁹ La forza dell'immagine deriva da un sapientissimo intreccio di prosopopea ed *evidentia* ben noto agli antichi. Quanto poi una tale tecnica possa ottenere un effetto paragonabile a quello teatrale è un fatto anch'esso noto alla cultura retorica antica; basterà a tal proposito ricordare come nel *de elocutione* dello Ps. Demetrio, a commento di un passo tratto da un dialogo platonico (*Menex.* 246 d) si legge (266): πολὺ γὰρ ἐνεργέστερα καὶ δεινότερα φαίνεται ὑπὸ τῶν προσώπων, μᾶλλον δὲ δράματα ἀτεχνῶς γίνεται (sul passo Chi-

cerone giochi a presentare una scena di consolidata tradizione al fine di suscitare un'intensa carica emozionale. Siamo, lo ribadiamo, nell'ambito di una *fictio*, in quanto, secondo la linea di difesa qui assunta, Milone ha ucciso Clodio per legittima difesa. D'altra parte, questa immagine ha in sé forza e determinazione frutto del suo essere potentemente 'all'estremo', considerato come il presentarsi con una spada macchiata di sangue non poteva che essere considerato come manifestazione concretissima di un delitto recente.³⁰ Ma è proprio tale considerazione a far pensare che l'immagine di Milone che impugna il gladio ancora fresco del sangue del rivale rivesta una finalità allegorica, rappresentando la parte buona dello Stato che per mezzo delle mani di un suo valoroso difensore si è levata contro la minaccia clodiana.

Cicerone dunque tende a un'estremizzazione visiva che articola e prepara le successive parole di Milone, il quale con toni drammatici potrebbe avanzare validissime ragioni a supporto del proprio gesto.

Se dunque la prosopopea è lo spazio retorico di cui l'oratore dota la propria parola, ciò avviene non certo per approfondire il divario tra realtà fattuale e finzione, quanto, piuttosto, perché grazie ad essa si identifica il luogo più adatto per sperimentare nuove forme di difesa. Nello spazio 'alternativo' consentito dalla prosopopea, Milone assume il tono ed il contegno del difensore della repubblica, del fiero e indomito tirannicida che lotta contro il furioso criminale nemico dello Stato. Così preparato e trattato, il personaggio Milone sembra sottoposto ad un percorso di radicale *make up*, in cui componenti visive – lui con la spada in mano intrisa del sangue del rivale – e suggestioni derivanti da storie remote ma ancor vive concorrono ad un processo di esemplare nobilitazione del

ron 2001). Di *enargeia* / *evidentia* come esempio di un «pré-cinéma nel mondo antico» parla Spina 2005.

³⁰ Vd. ad es. Tac. *hist.* 1, 35 *obvius in Palatio Iulius Atticus speculator, cruentum gladium ostentans, occisum a se Othonem exclamavit*. Analogamente andrà ricordata la reinterpretezione della verità della scena conseguente alla fuga di Ippolito nella *Fedra* di Seneca, allorquando (vv. 719-735), scomparso il giovane che, turbato dalle parole della matrigna, ha abbandonato la propria spada, la nutrice ricostruirà proprio a partire da questo oggetto la colpevolezza del principe accusandolo di aver fatto violenza alla regina. Sulla centralità della spada, allusiva di una pratica retorica consolidata nell'eloquenza latina, vd. Moretti 2004; per un'analisi delle questioni drammaturgiche inerenti il passo rinvio a Casamento 2011 *ad loc.*

personaggio, raffigurato nei panni dei celebri tirannicidi Armodio e Aristogitone (par. 80):³¹

Huius ergo interfector si esset, in confitendo ab eisne poenam timeret quos liberavisset? Graeci homines deorum honores tribuunt eis viris qui tyrannos necaverunt – quae ego vidi Athenis, quae in aliis urbibus Graeciae! quas res divinas talibus institutas viris, quos cantus, quae carmina! prope ad immortalitatis et religionem et memoriam consecrantur – vos tanti conservatorem populi, tanti sceleris ultorem non modo honoribus nullis adficietis sed etiam ad supplicium rapi patiemini?

L'abilità nella costruzione retorica che l'uso della personificazione rivela esalta due modelli contrapposti: quello di Milone da una parte, che non ha ucciso secondo un disegno preciso, ma se lo avesse fatto potrebbe legittimamente affermare che solo grazie a lui *ius aequitas, leges libertas, pudor pudicitia* sono ancora valori ben saldi nella *res publica* (77), e quello di Clodio, scomodo cadavere di cui lo Stato non riesce a liberarsi mai del tutto. La forza incendiaria di questo «tribuno bruciacchiato» (*Mil.* 33) sembra infatti non sopirsi.

Ma è proprio su questo punto che Cicerone realizza una singolare sovrapposizione: se dalla morte del tribuno erano derivate pericolose sommosse popolari che avevano recato in città vari episodi di violenza e instabilità politica, la minaccia di un Clodio redivivo costituisce uno schema efficace d'interpretazione della realtà, attraverso cui rileggere le azioni di Milone (78):

Mandate hoc memoriae, iudices. Spero multa vos liberosque vestros in re publica bona esse visuros: in eis singulis ita semper existimabitis, **vivo P. Clodio nihil eorum vos visuros fuisse**. In spem maximam et, quem ad modum confido, verissimam sumus adducti, hunc ipsum annum, hoc summo viro consule, compressa hominum licentia, cupiditatibus confractis, legibus et iudiciis constitutis, salutarem civitati fore. **Num quis igitur est tam demens qui hoc P. Clodio vivo contingere potuisse arbitretur?** Quid? ea quae tenetis privata atque vestra dominante homine furioso quod ius perpetuae possessionis habere potuissent?

L'opzione *vivo Clodio* è dunque lo spazio retorico che consente di argomentare in favore della grandezza e della nobiltà d'animo di Milone. Agitare le paure collettive è quanto l'oratore realizza esaltando il ruolo di Clodio come pericoloso sovversivo con un di-

³¹ Coglie l'importanza del passaggio Narducci 2009, 324.

segno criminale che solo la sua morte ha interrotto. Ma Cicerone fa procedere in avanti il discorso, legando lo scampato pericolo alla certezza del bene futuro, sicché se di beni e serenità i giudici potranno godere, gli uni e l'altra saranno esclusivamente da ricondurre alla rinnovata libertà garantita da Milone se solo la candidatura al consolato avrà esito fausto.

Agitare le paure collettive evocando il cadavere eccellente di Clodio diviene dunque in questa seconda parte del discorso il perno della difesa; una strategia che non può non prevedere un uso maturo della *fictio* (79):

Quin sic attendite, iudices.³² **Fingite animis – liberae sunt enim nostrae cogitationes et quae volunt sic intuentur ut ea cernimus quae videmus – fingite igitur cogitatione imaginem huius condicionis meae**, si possimus efficere Milonem ut absolvatis, sed ita si P. Clodius revixerit – quid vultu extimuisistis? quonam modo ille vos **vivus** adficeret quos **mortuus** inani cogitatione percussit? Quid? si ipse Cn. Pompeius, qui ea virtute ac fortuna est ut ea potuerit semper quae nemo praeter illum, si is, inquam, potuisset aut quaestionem de morte P. Clodi ferre aut ipsum **ab inferis excitare**, utrum putatis potius facturum fuisse? Etiam si propter amicitiam vellet illum **ab inferis evocare**, propter rem publicam non fecisset.

Il passo appare assai interessante. Rivolto ai giudici Cicerone li sollecita ad esercitare un processo di auto-induzione, riproducendo nelle loro menti le sue stesse convinzioni. L'assunto di base, volutamente dimesso, è che i pensieri hanno la particolare attitudine di esser liberi e dunque possono 'ri-creare' quel che vogliono, conferendo uno spessore visivo e dunque reale a qualcosa che reale non è. L'espressione risulta di particolare rilievo in relazione a ciò che potrebbe essere considerato una sorta di teoria della mente; in essa, peraltro, si può scorgere un riflesso di quello che Perelman e Olbrechts-Tyteca qualificano nei termini di un «contatto intellettuale» che accorci le distanze tra oratore e uditorio.³³ Se è vero

³² Dopo *iudices* nell'*Harleianus* si legge *nempe de interitu P. Clodi* condivisibilmente espunto da Clark che lo considerava una glossa. Non mancano del resto altri luoghi ciceroniani in cui una costruzione analoga viene adoperata con secchezza epigrammatica ad anticipare uno snodo significativo del discorso (vd. *Verr.* 2, 3, 104 e 130). Il che conferma come neppure l'*Harleianus* sia esente da vistose interpolazioni (sull'argomento Clark 1895, xlvii).

³³ Cfr. Perelman, Olbrechts-Tyteca 1966, 16: «ogni argomentazione mira infatti all'adesione delle menti e presuppone perciò l'esistenza di un contatto intellettuale». Sulla centralità del concetto di uditorio nella teoria perelmaniana vd. Piazza 2004, 55ss.

come afferma in un noto saggio Dan Sperber che le idee nascono e si diffondono,³⁴ radicandosi via via nella mente di chi consapevolmente o inconsapevolmente le diffonde, il modo di procedere di Cicerone è di dar vita ad uno spazio comune e condiviso di ‘verità’ in cui emergano le buone ragioni della difesa a partire da un assunto che in realtà non corrisponde al vero. Immaginiamo, afferma Cicerone, di poter assolvere Milone ma alla condizione di far rinascere Clodio; subito dopo, l’oratore finge di cogliere la paura nel volto dei giudici al solo evocare la possibilità che il pericoloso tribuno risorga. Il solo fingere avanzando l’ipotesi di resuscitare Clodio fa precipitare nella paura i giudici; ma nell’esercizio stesso della *fictio*, il ragionamento dell’oratore spinge i giudici a solidarizzare sulle sue posizioni a partire dalla convinta disamina dei loro sentimenti: ‘se alla sola evocazione di un cadavere tremate, cosa fareste allora se egli fosse in carne ed ossa?’

La prassi retorica del ragionare prospettando ipotetici scenari futuri, esercizio noto come *metastasis*, per spiegare il quale Quintiliano farà menzione di questo passaggio della *pro Milone* in 9, 2, 41:

Nec solum quae facta sint aut fiant sed etiam quae futura sint aut futura fuerint imaginamur. Mire tractat hoc Cicero pro Milone, quae facturus fuerit Clodius si praeturam invasisset. Sed haec quidem tralatio temporum, quae proprie μετάστασις dicitur, in diatyposi verecundior apud priores fuit (praeponebant enim talia: ‘credite vos intueri’, ut Cicero: ‘haec, quae non vidistis oculis, animis cernere potestis’)

addensa su di sé un nucleo fondamentale di senso, offrendo una possibilità di completamento alle multiformi strategie ciceroniane. Evocare il rivale ridandogli vita è infatti un esercizio retorico piuttosto raffinato, ma è anche, inevitabilmente, un modo di lavorare sulle paure collettive dando corpo e spessore alle minacce che avevano attanagliato lo Stato, almeno fino a quando il gesto di Milone non le aveva estirpate alla radice. Con mano sapiente l’oratore gioca a intrecciare fili e a tirarli quando e quanto serve, sicché il cadavere clodiano si agita scompostamente sulla scena oratoria – come la celebre *larva* della cena petroniana – quel che basta a scuotere emozioni diffuse. Non si tratta di una compiuta personificazione né spazio è concesso alla viva voce di Clodio, e tuttavia ad una sorta di ideale personificazione Cicerone sta comunque

³⁴ Sperber 1999.

pensando se nel passo si registra con notevole insistenza il motivo dell'*ab inferis excitare*, motivo che, come ricordato, è tra i casi contemplati di prosopopea (cfr. Quint. *inst.* 9, 2, 31: *quin deducere deos in hoc genere dicendi et inferos excitare concessum est*).

L'evocazione del fantasma clodiano, la sua ipotetica risalita dagli inferi vive dunque per il tempo necessario a rafforzare un'opposizione netta tra parte sana e parte malata dello Stato; la vitalità di un morto è, nel caso di Clodio, paragonabile ad una miccia pronta ad essere costantemente riaccesa; per questa ragione il solo evocare il nome suggerendo una *cogitatio*, *inanis* ma non per questo meno dolorosa, vale ad erigere una sorta di trincea etica, in cui si contrappongono, nella pagina segnata dalle ferite prodotte dalla lacerazione dello Stato, la figura di Milone, che giganteggia attraverso il martellante ricorso alla prosopopea, e quella di Clodio, opzione fantasmatica, ma minaccia fin troppo concreta per lo Stato.

Il nodo concettuale entro cui si articola il discorso ha però a fondamento una precisa e metodica applicazione dei principi della retorica, di quella retorica non sottile né alla maniera attica, per adoperare un'espressione che sarà cara a Cicerone qualche anno dopo nell'*Orator*, perché infatti l'*orator subtilis* (*orat.* 85):

Non faciet rem publicam loquentem **nec ab inferis mortuos excitabit** nec acervatim multa frequentans una complexione devinciet. **Valentiorum haec laterum sunt** nec ab hoc quem informamus aut expectanda aut postulanda; erit enim ut voce sic etiam oratione suppressior.

Queste cose, come rappresentare la repubblica che parla o far risuscitare i morti dagli inferi sono cose che si addicono a polmoni più validi, come Quintiliano rileverà puntualmente.

Si diceva di una precisa strategia retorica; sarà bene allora ricordare come essa sia il frutto di un posizionamento ardito ma certo non infruttuoso all'interno della dottrina degli *status* nota come *comparatio*, volta a giustificare un'azione mettendo a confronto il vantaggio arrecato con la colpa di cui ci si era macchiati.³⁵

Non sarà dunque senza ragione che assecondando questa linea di pensiero e questo modo di procedere torneranno con frequenza le immagini / opzioni Clodio vivo, Clodio morto. Si vedano ad esempio i par. 90-91:

³⁵ Calboli Montefusco 1986, 116.

An ille praetor, ille vero consul, si modo haec templa atque ipsa moenia stare **eo vivo** tam diu et consulatum eius exspectare potuissent, ille denique **vivus** mali nihil fecisset qui **mortuus** uno ex suis satellitibus duce curiam incenderit? ... Qui cum tantum ausus sit ustor **pro mortuo**, quid signifer **pro vivo** non esset ausurus? In curiam potissimum abiecit, ut eam **mortuus** incenderet quam **vivus** everterat ... **Excitate excitate ipsum, si potestis, a mortuis**: frangetis impetum **vivi** cuius vix sustinetis furias **insepulti**?

In un generale riaffacciarsi sulla scena di Clodio, morto ma ancor ben presente quanto a potere di influenzare negativamente le sorti della *res publica*, soprattutto colpisce l'immagine iniziale posta in particolare enfasi, in cui si immagina che dopo la carica di pretore Clodio avrebbe tentato la scalata al consolato se solo templi e mura avessero retto; impensabile peraltro che egli nulla di male avrebbe fatto da vivo, lui che da morto aveva incendiato la Curia trascinato da uno dei suoi scherani, il liberto Sesto Clodio (vd. Ascon. 29). Certo, nell'immagine si potrà leggere una intenzionale degradazione di Clodio condotto ad incendiare il senato in forma di cadavere, ma appare prioritaria l'opzione contraria, che cioè se Clodio è ancora tanto pericoloso da morto, cosa sarebbe stato e soprattutto cosa avrebbe realizzato se fosse rimasto in vita? L'esercizio fittizio di richiamarlo in vita configura una sorta di personificazione immanente e soverchiante, che incalza l'uditorio accelerando al massimo sulle componenti visive di tale azione cadaverica, non più secondo l'uso consolidato dell'*enargeia* ma appunto attraverso la *tralatio temporum* o *mestastasis*.

Clodio viene rievocato, quasi ridandogli un corpo, per sollecitare gli astanti a *imaginari non solum*, per dirla con Quintiliano, *quae facta... fiant sed etiam quae... futura fuerint* (9, 2, 41).

Lasciamo dunque Clodio nelle sue fattezze di fantasma, macchia di uno Stato ancora in fiamme, ombra che richiama altre ombre suscitate dagli inferi per infiammare altre scene e altre tragedie umane (come non ricordare le ombre protagoniste di molti dei prologhi dei drammi senecani, miscela perfetta di ideazione simbolica e creazione retorica e poetica, che molte scelte determineranno nella drammaturgia moderna) e torniamo per un'ultima volta a Milone, la cui voce si leva dallo sfondo attraverso l'ennesimo ricorso alla prosopopea.

Siamo nei paragrafi finali, quelli della *peroratio*, dove, per dirla con Quintiliano che ha ancora una volta sul suo tavolo di lavoro la *pro Milone* (6, 1, 26-27), la commozione prende maggiormente i

giudici se ad esprimere dolore sono gli stessi protagonisti o è come se lo fosse:

Non enim audire iudex videtur aliena mala deflentis, sed sensum ac vocem auribus accipere miserorum, quorum etiam mutus aspectus lacrimas movet: **quantoque essent miserabiliora si ea dicerent ipsi, tanto sunt quadam portione ad adficiendum potentiora cum velut ipsorum ore dicuntur**, ut scaenicis actoribus eadem vox eademque pronuntiatio plus ad movendos adfectus sub persona valet. Itaque idem Cicero, quamquam preces non dat Miloni eumque potius animi praestantia commendat, accommodavit tamen ei verba, convenientis etiam forti viro conquestiones: ‘Frustra’ inquit ‘mei suscepti labores! O spes fallaces! O cogitationes inanes meas!’

Torna dunque in finale di orazione una prosopopea accorata, resa ancor più intensa dalla partecipazione dell’oratore che pone a garanzia della veridicità delle parole la sincerità delle proprie emozioni (par. 93-94):

Me quidem, iudices, **exanimant et interimunt hae voces Milonis quas audio adsidue et quibus intersum cotidie**. ‘Valeant’, inquit ‘valeant cives mei; sint incolumes, sint florentes, sint beati; stet haec urbs praeclara mihi quae patria carissima, quoquo modo erit merita de me; tranquilla re publica mei cives, quoniam mihi cum illis non licet, sine me ipsi, sed propter me tamen perfruantur. Ego cedam atque abibo. Si mihi bona re publica frui non licuerit, at carebo mala, et quam primum tetigero bene moratam et liberam civitatem, in ea conquiescam. O frustra’ inquit ‘mei suscepti labores, o spes fallaces, o cogitationes inanes meae! Ego cum tribunus plebis re publica oppressa me senatui dedissem quem exstinctum acceperam, equitibus Romanis quorum vires erant debiles, bonis viris qui omnem auctoritatem Clodianis armis abiecerant, mihi umquam bonorum praesidium defuturum putarem? Ego cum te’ – mecum enim saepissime loquitur – ‘patriae reddidissem, mihi putarem in patria non futurum locum? Vbi nunc senatus est quem secuti sumus, ubi equites Romani illi, illi’ inquit ‘tui? ubi studia municipiorum, ubi Italiae voces, ubi denique tua, M. Tulli, quae plurimis fuit auxilio, vox atque defensio? Mihine ea soli qui pro te totiens morti me obtuli nihil potest opitulari? [...] 98 ‘De me’ inquit ‘semper populus Romanus, semper omnes gentes loquentur, nulla umquam obmutescet vetustas. Quin hoc tempore ipso, cum omnes a meis inimicis faces invidiae meae subiciantur, tamen omni in hominum coetu gratiis agendis et gratulationibus habendis et omni sermone celebramur. Omitto Etruriae festos et actos et institutos dies. Centesima lux est haec ab interitu P. Clodi et, opinor, altera. Qua fines imperi populi Romani sunt, ea non solum fama iam de illo sed etiam laetitia peragravit. Quam ob rem ubi corpus hoc sit non’ inquit ‘laboro, quoniam omnibus in terris et iam versatur et semper hic habitabit nominis mei gloria.’

Nota acutamente Paolo Fedeli come in questi pezzi di bravura connotati da forte tensione drammatica aleggi «la consapevolezza di un esito sfavorevole del processo», marca precisa del loro essere stati pensati *post eventum*.³⁶ E tuttavia, pare di un certo rilievo la presenza della persona con evidente funzione auto-veritativa:³⁷ Cicerone chiama infatti in causa se stesso, un se stesso nel ruolo di protagonista secondario che non parla ma ascolta le accorate e nobili parole di Milone. Si noterà dunque come nel laboratorio ciceroniano la prosopopea risulti costruita con cura e grazie alla presenza di un Cicerone personaggio fittizio, ascoltatore immaginario venga ricreata una precisa contestualizzazione con l'intento di validare il discorso nel suo complesso.

Così, con intonazione solenne, Milone cede alla storia e alla necessità della giustizia anche quando essa appare ingiusta. Il padre nobile della patria esce sconfitto, ma a testa alta dal processo, intraprendendo la strada dell'esule, lieto di aver salvato la parte buona dello Stato, che in lui, in un ultimo gioco di specchi, s'identifica.

Bibliografia

Adriaen 1985

M. Adriaen, *S. Gregorii Magni Moralia in Iob. Libri XXIII-XXXV*, Turnholti 1985.

Armisen-Marchetti 2005

M. Armisen-Marchetti (éd.), *Demonstrare. Voir et faire voir: forme de la démonstration à Rome*, Toulouse 2005.

Aygon 2004

J. P. Aygon, *Imagination et description chez les rhéteurs du I^{er} s. ap. J.-C.*, «Latomus», 63 (2004), pp. 108-123.

Berardi 2012

F. Berardi, *La dottrina dell'evidenza nella tradizione retorica greca e latina*, Perugia 2012.

Burkert 2005

W. Burkert, *Hesiod in context: abstractions and divinities in an Aegean-Eastern koiné*, in E. Stafford, J. Herrin (eds.), 2005, pp. 3-20.

Calame 1991

C. Calame, *Quand dire c'est faire voir: l'évidence dans la rhétorique antique*, «Études de Lettres», 4 (1991), pp. 3-22.

³⁶ Cfr. Fedeli 1990, 186.

³⁷ Sul concetto retorico di *persona* e sul suo impiego nella produzione ciceroniana da ultimo Guérin 2011.

- Calboli 1993
G. Calboli, *Cornifici Rhetorica ad Herennium. Introduzione, testo critico, commento*, Bologna 1993².
- Calboli Montefusco 2005
L. Calboli Montefusco, *Ἐνάργεια et ἐνέργεια: l'évidence d'une démonstration qui signifie les choses en acte (Rhet. Her. 4, 68)*, in Armissen-Marchetti 2005, pp. 43-58.
- Carter, Donald, Squires 1993
E. Carter, J. Donald, J. Squires (eds.), *Space and Place. Theories of identity and location*, London 1993.
- Casagrande, Vecchio 2000
C. Casagrande, S. Vecchio, *I sette vizi capitali. Storia dei peccati nel Medioevo*, Torino 2000.
- Casamento 2007
A. Casamento, *Spettacolo della giustizia, spettacolo della parola: il caso della pro Milone*, in G. Petrone, A. Casamento (eds.), *Lo spettacolo della giustizia. Le orazioni di Cicerone*, Palermo 2007, pp. 181-198.
- Casamento 2010
A. Casamento, *La pro Milone dopo la pro Milone*, in L. Calboli Montefusco (ed.), *Papers on rhetoric X*, Roma 2010, pp. 39-58.
- Casamento 2011
A. Casamento, *Seneca, Fedra. Introduzione, traduzione e commento*, Roma 2011.
- Chiron 2001
P. Chiron, *Un rhéteur méconnu: Démétrios (ps.-Démétrios de Phalère): essai sur les mutations de la théorie du style à l'époque hellénistique*, Paris 2001.
- Clark 1895
A.C. Clark, *M. Tulli Ciceronis pro T. Annio Milone ad iudices oratio*, Oxford 1895 (r.a. Amsterdam 1967).
- Cousin 1936
J. Cousin, *Études sur Quintilien I-II*, Paris 1936 (r.a. Amsterdam 1967).
- Craig 1985
C.P. Craig, *The Structural Pedigree of Cicero's Speeches Pro Archia, Pro Milone and Pro Quinctio*, «CP», 80 (1985), pp. 136-137.
- Culpepper Stroup 2003
S. Culpepper Stroup, *Adulta virgo: the personification of textual eloquence in Cicero's Brutus*, «MD», 50 (2003), pp. 115-140.
- D'Angelo 2005
R.M. D'Angelo, *Rutilio Lupo 2,6: un tormentato esempio di prosopopea*, «MH», 62 (2005), pp. 133-144.
- Degl'Innocenti Pierini 2003
R. Degl'Innocenti Pierini, *Lettere dall'esilio: dalle Epistulae ad Atticum, ad Familiares, ad Quintum fratrem*, Firenze 2003².

- Degl'Innocenti Pierini 2007
R. Degl'Innocenti Pierini, *Scenografie per un ritorno: la (ri)costruzione del personaggio Cicerone nelle orazioni post reditum*, in G. Petrone, A. Casamento (eds.), *Lo spettacolo della giustizia: le orazioni di Cicerone*, Palermo 2007, pp. 119-137.
- Deubner 1902-1909
L. Deubner, *Personifikationen astrakter Begriffe*, in W.H. Roscher (hrsg.), *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie* III, Leipzig 1902-1909, pp. 2068-2169.
- Doblhofer 1987
E. Doblhofer, *Exil und Emigration; zum Erlebnis der Heimatferne in der römischen Literatur*, Darmstadt 1987.
- Duncan 1993
J. Duncan, *Sites of representation. Place, time and the discourse of the Other*, in J. Duncan, D. Ley (eds.), *Place, Culture and Representation*, London-New York 1993, pp. 39-56.
- Dyck 1998
A.R. Dyck, *Narrative obfuscation, philosophical topoi, and tragic patterning in Cicero's Pro Milone*, «HSPH», 98 (1998), pp. 219-241.
- Dyck 2002
A.R. Dyck, *The other Pro Milone reconsidered*, «Philologus», 146 (2002), pp. 182-185.
- Engelhard 1881
R. Engelhard, *De personificationibus quae in poesi atque arte Romanarum inveniuntur*, Gottingae 1881.
- Fedeli 1990
P. Fedeli, *Cicerone. In difesa di Milone*, Venezia 1990.
- Fotheringham 2006
L. Fotheringham, *Cicero's Fear. Multiple Readings of Pro Milone 1-4*, «MD», 57 (2006), pp. 63-83.
- Franchet d'Esperey 2010
S. Franchet d'Esperey, *Le statut de l'exemplum historique chez Quintilien*, in P.L. Malosse, M.P. Noël, B. Schouler (éds.), *Clio sous le regard d'Hermès. L'utilisation de l'histoire dans la rhétorique ancienne de l'époque hellénistique à l'Antiquité tardive*, Torino 2010, pp. 65-79.
- Gamberale 2005
L. Gamberale, *La prosopopea di Appio Claudio Cieco nella Pro Caelio di Cicerone*, in J.F. González Castro, A.A. Ezquerro, A. Bernabé et al. (eds.), *Actas del XI congreso español de estudios clásicos*, Madrid 2005, pp. 849-861.
- Gombrich 1971
E. H. Gombrich, *Personification*, in R.R. Bolgar (ed.), *Classical Influences on European Culture AD 500-1500*, Cambridge 1971, pp. 247-257.

- Guérin 2011
C. Guérin, *Persona: l'élaboration d'une notion rhétorique au I^{er} siècle av. J.-C. Volume I: antécédents grecs et première rhétorique latine*, Paris 2009; *Volume II: théorisation cicéronienne de la persona oratoire*, Paris 2011.
- Hartmann 2003
V. Hartmann, s.v. 'Personifikation', in G. Ueding (hrsg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Band 6, Tübingen 2003, pp. 810-813.
- Huskinson 2005
J. Huskinson, *Rivers of Roman Antioch*, in Stafford, Herrin 2005, pp. 247-264.
- Innocenti 1994
B. Innocenti, *Towards a Theory of Vivid Description as Practiced in Cicero's Verrinae Orationes*, «Rhetorica», 12 (1994), pp. 355-381.
- Kennedy 1991
G.A. Kennedy, *Aristotle: On Rhetoric*, Oxford-New York 1991.
- Lausberg 1960
H. Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik: Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, München 1960.
- Leach 1988
E.W. Leach, *The Rhetoric of Space Literary and Artistic Representations of Landscape in Republican and Augustan Rome*, Princeton 1988.
- Lévy, Pernot 1997
C. Lévy, L. Pernot (éds.), *Dire l'évidence (Philosophie et Rhétorique antiques)*, Paris 1997.
- Lewis 2006
R.G. Lewis, *Asconius: Commentaries on Speeches of Cicero*, Oxford 2006.
- Loustch 1996
C. Loustch, *Remarques sur le Pro Milone de Cicéron*, in C. Bodelot (éd.), *Poikila: Hommages à O. Scholer*, Luxembourg 1996, pp. 3-16.
- Lüdicke-Kaute, Holl 1971
L. Lüdicke-Kaute, O. Holl, *Personifikationen*, in E. Kirschbaum (hrsg.), *Lexikon der christlichen Ikonographie* III, Freiburg i. B. 1971, pp. 394-407.
- Marshall 1985
B.A. Marshall, *A historical commentary on Asconius*, Columbia 1985.
- Marshall 1987
B.A. Marshall, *Excepta Oratio, The Other Pro Milone and the Question of Shorthand*, «Latomus», 46 (1987), pp. 730-736.
- May 1979
J.M. May, *The ethica digression and Cicero's Pro Milone: A Progression of Intensity from logos to ethos to pathos*, «CJ», 74 (1979), pp. 240-246.
- May 1988
J.M. May, *Trials of Character: The Eloquence of Ciceronian Ethos*, Chapel Hill 1988.

Moretti 2004

G. Moretti, *Mezzi visuali per le passioni retoriche: le scenografie dell'oratoria*, in G. Petrone (ed.), *Le passioni della retorica*, Palermo 2004, pp. 63-96.

Moretti 2007

G. Moretti, *Marco Celio al Bivio: prosopopea, pedagogia e modello allegorico nella 'Pro Caelio' ciceroniana (con una nota allegorica su fam. 5, 12)*, «Maia», 59 (2007), pp. 289-308.

Moretti 2010a

G. Moretti, *Quintiliano e il «visibile parlare»: strumenti visuali per l'oratoria latina*, in P. Galand, F. Hallyn, C. Lévy, W. Verbaal (éds.), *Quintilien ancien et moderne: actes du Congrès international Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde*, Turnhout 2010, pp. 67-108.

Moretti 2010b

G. Moretti, *Xenia e Apophoreta di Marziale fra ekphrasis retorica e tradizione iconografica della 'natura morta'*, in L. Belloni, A. Bonandini, G. Ieranò, G. Moretti (eds.), *Le Immagini nel Testo, il Testo nelle Immagini. Rapporti fra parola e visualità nella tradizione greco-latina*, Trento 2010, pp. 327-372.

Narducci 1997

E. Narducci, *Cicerone e l'eloquenza romana. Retorica e progetto culturale*, Roma-Bari 1997.

Narducci 2009

E. Narducci, *Cicerone. La parola e la politica*, Roma-Bari 2009.

Ostrowski 1991

J.A. Ostrowski, *Personifications of Rivers in Greek and Roman art*, Kraków 1991.

Paxson 1998

J.J. Paxson, *Personification's gender*, «Rhetorica», 16 (1998), pp. 149-179.

Perelman, Olbrechts-Tyteca 1966

C. Perelman, L. Olbrechts-Tyteca, *Trattato dell'argomentazione. La nuova retorica*, trad. it. Torino 1966.

Piazza 2004

F. Piazza, *Linguaggio, persuasione e verità. La retorica nel Novecento*, Roma 2004.

Romano 2012

E. Romano, *Immagini di Roma fra tarda Repubblica e principato*, in M. Citroni (ed.), *Letteratura e civitas. Transizioni dalla Repubblica all'Impero. In ricordo di Emanuele Narducci*, Pisa 2012, pp. 11-32.

Stafford 2000

E. Stafford, *Worshipping Virtues. Personification and the divine in ancient Greece*, London-Swansea 2000.

Stafford, Herrin 2005

E. Stafford, J. Herrin (eds.), *Personification in the Greek World. From Antiquity to Byzantium*, London 2005.

- Settle 1963
J.N. Settle, *The Trial of Milo and the other Pro Milone*, «TAPhA», 94 (1963), pp. 268-280.
- Sperber 1999
D. Sperber, *Il contagio delle idee: teoria naturalistica della cultura*, trad. it. Milano 1999.
- Spina 2005
L. Spina, *L'enargeia prima del cinema: parole per vedere*, «Dioniso», 4 (2005), pp. 196-209.
- Stone 1980
A.M. Stone, *Pro Milone: Cicero's Second Thoughts*, «Antichthon», 14 (1980), pp. 88-111.
- Stössl 1937
F. Stössl, s.v. 'Personifikationen', in *RE* XIX, 1 (1937), coll. 1042-1058.
- Straten 2009
R. van Straten, *Introduzione all'iconografia*, trad. it. a cura di R. Cassanelli, Milano 2009.
- Vasaly 1993
A. Vasaly, *Representations. Images of the World in Ciceronian Oratory*, Berkeley-Los Angeles-London 1993.
- Webb 2009
R. Webb, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Farnham-Burlington 2009.
- Webster 1954
T.B.L. Webster, *Personification as Mode of Greek Thought*, «JWCI», 17 (1954), pp. 10-21.
- Wiseman 1979
T.P. Wiseman, *Topography and Rhetoric: The Trial of Manlius*, «Historia», 28 (1979), pp. 32-50.
- Wisse 2007
J. Wisse, *The riddle of the Pro Milone: the Rhetoric of rational Argument*, in J.G.F. Powell (ed. by), *Logos: rational Argument in classical Rhetoric*, London 2007, pp. 35-68.

ALICE BONANDINI

ET ECCE DE INPROVISO AD NOS ACCEDIT CANA VERITAS.
LE PERSONIFICAZIONI ALLEGORICHE
NELLE *MENIPPEE* VARRONIANE

1. *Introduzione*

Il ricorso a figure allegoriche rappresenta uno dei tratti più caratteristici degli sviluppi della letteratura menippea e prosimetrica a cavallo tra età tardoantica e Medioevo: si tratta di un dato ben noto e ampiamente indagato, che anche in questo volume viene più volte ribadito.¹

Una analoga attenzione, tuttavia, non è stata fino ad ora dedicata alla presenza delle personificazioni nelle fasi precedenti del genere, ovvero nella tradizione antica della menippea latina. Tuttavia, la grande importanza che le personificazioni allegoriche rivestono anche all'interno delle forme letterarie che fungono da matrici del genere, come la commedia greca ed il dialogo filosofico,² e il ruolo essenziale che assumono – in parte proprio attraverso questo tramite, in parte per influenza dei modelli retorici – anche nei dialoghi di Luciano,³ rendono evidente come questa tematica sia fondamentale per meglio impostare la questione, oltremodo nebulosa, della definizione del genere menippeo, delle sue origini e della sua evoluzione, e anche, nel mondo latino, dei suoi rapporti con la sa-

¹ Si vedano in particolare l'*Introduzione* e il contributo di Gabriella Moretti.

² Basti, a questo proposito, il rimando, in questo medesimo volume, ai contributi di Olimpia Imperio e di Bernhard Zimmermann per la commedia e di Gabriella Moretti per il dialogo platonico.

³ La presenza di personificazioni è senza dubbio uno degli elementi maggiormente caratterizzanti dell'opera luciana. Su questo aspetto, tuttavia, manca, ad oggi, uno studio specifico. Utili, benché limitati alle personificazioni di concetti culturali connessi ad una riflessione di tipo metaletterario, sono i lavori di Bompaire 1977 e Dolcetti 1998.

tira in versi. Se infatti in Lucilio e Orazio la presenza di personificazioni appare piuttosto limitata,⁴ un agone tra le allegorie di *Mors* e *Vita* era invece al centro di una satira enniana, sul cui contenuto (ma anche sulla cui forma) nulla ci è pervenuto, ma che viene citata da Quintiliano tra gli esempi paradigmatici di personificazione.⁵

Una simile scarsità di interesse è probabilmente dovuta al fatto che l'impiego della personificazione appare estremamente ridotto nell'unica satira menippea di età classica a noi pervenuta, l'*Apocolocyntosis*: in essa, la personificazione come modulo retorico è infatti confinata alle sezioni poetiche, dove è evidentemente avvertita come un marcatore di stile alto, nettamente distinto rispetto al 'grado zero' della prosa satirica;⁶ mentre nel corso della narrazione,⁷ invece, interviene un solo concetto astratto personificato, *Febris*, che oltretutto viene presentata come una divinità (*fano suo relicto sola cum illo venerat: ceteros omnes deos Romae reliquerat*)⁸ e rapidamente scompare dalla scena, una volta esaurita

⁴ Puelma-Piwonka 1949, 175 sottolinea come il ricorso a personificazioni allegoriche sia tipico di quella «deklamatorische Diatribenart» che è estranea alle satire di Lucilio; e tale estraneità sembra in genere avvalorata anche dall'atteggiamento di Orazio, che ricorre alla personificazione prevalentemente nelle *Odi*, dandole quindi una funzione solennizzante, come è confermato dal fatto che in *sat.* 1, 4, 60, in un contesto di riflessione metaletteraria, la presenza di *Discordia* personificata si inserisca all'interno di una citazione degli *Annales* di Ennio (fr. 266 Vahlen; cfr. Verg. *Aen.* 7, 620-22), presentata come paradigmatica di una *lexis* elevata ed esplicitamente contrapposta ai versi *sermonis propiora* della satira. Coerentemente con la diversa attitudine retorica manifestata dal poeta, e parallelamente con l'espansione che si verifica in altri generi letterari, come ad esempio l'epica staziana, la personificazione assumerà invece un alto significato morale in Giovenale: si pensi all'allegoria di *Pudicitia*, con cui si apre la sesta satira; già in *Pers.* 5, 132-155, del resto, viene messo in scena un agone tra le personificazioni di *Avaritia* e di *Luxuria*.

⁵ Quint. *inst.* 9, 2, 36: *Mortem ac Vitam, quas contententes in satira tradit Ennius*. La struttura agonale e la forte presenza dell'elemento allegorico sembrano avvicinare la satira delle origini al filone menippeo, riconnettendola al tempo stesso ai generi drammatici, dal momento che *Mortis et Vitae iudicium* doveva essere il titolo di un'atellana di Novio (cfr. Vahlen *ad sat. lib. inc.* 1).

⁶ Basti pensare ad *apocol.* 2, 1, dove il breve inserto di poesia stagionale è caratterizzato da ben tre personificazioni (*Somnus*, *Hiemps*, *Autumnus*) che, nell'arco di soli sei versi, si alternano a menzioni di divinità con valore antonomastico (*Phoebus* = sole, *Cynthia* = luna, *Bacchus* = vino).

⁷ Sen. *apocol.* 6.

⁸ La presenza di una figura divina non si può, a rigore, rubricare tra i casi di personificazione; tuttavia, il confine tra divinizzazione e personificazione alle-

la sua marginale funzione narrativa, senza che l'autore sfrutti in alcun modo la possibilità di descriverne allegoricamente l'aspetto o l'agire.

La satira senecana, tuttavia, dovette rappresentare un'opera *sui generis* pur all'interno di una tradizione tanto composita come quella menippea, come dimostra anche il suo argomento, fortemente legato all'attualità politica; essa, dunque, non può rispondere in modo esaustivo alle domande sull'effettiva presenza delle personificazioni all'interno del genere. Nonostante i limiti oggettivi imposti alla ricerca dal loro stato estremamente lacunoso e frammentario, allora, risulta necessario risalire a quella che Quintiliano⁹ presenta come l'opera fondativa della menippea latina, ovvero il *corpus* dei 150 libri delle *Saturae Menippeae* di Varrone.

La presenza al loro interno di elementi allegorici, ed in particolare di personificazioni, era stata notata già da Norden 1892, 80-82, che tuttavia si limita ad elencarne alcuni esempi significativi, e viene sottolineata costantemente anche nel commento di Cèbe,¹⁰ così come, pur in modo meno completo, in quello di Krenkel. Le singole occorrenze, tuttavia, non sono mai state messe in relazione in modo da dare una lettura unitaria del fenomeno, che appare necessaria se si concepisce la personificazione non come un *escamotage* retorico dall'impiego occasionale, senza alcun legame specifico con il genere menippeo («hoc loquendi genus adeo pervulgatum est apud omnes omnis aetatis scriptores... singulos locos ut enumerare ridiculum sit», scrive ad esempio Norden 1892, 82), bensì come un elemento ricorrente nella tradizione del genere, che ne riconnette gli esiti tardi con i modelli e gli archetipi letterari, a partire dalla commedia e dal dialogo platonico, che al filone menippeo sia greco che latino giungono attraverso il fondamentale filtro rappresentato dalla diatriba cinico-stoica. Un elemento,

gorica è molto labile (cfr. in proposito F. Stöbl s.v. «Personifikationen», in *RE* XIX/1 coll. 1044s.), e nel tracciarlo andrà tenuto conto anche del ruolo creativo dell'autore, se – come accade nell'*Apocolocyntosis* – egli non sembra far ricorso ad una figura divina già codificata, dotata di un proprio culto e di proprie prerogative, ma utilizza la divinizzazione per far risaltare alcune caratteristiche simboliche (nel caso senecano a fini umoristici).

⁹ Quint. *inst.* 10, 1, 95: *alterum illud etiam prius saturae genus, sed non sola carminum varietate mixtum condidit Terentius Varro, vir Romanorum eruditissimus.*

¹⁰ Cfr. e.g. Cèbe 1998, XII, 1917: «Les vices incriminés sont personnifiés, procédé que Varron affectionne».

quindi, che può arrivare ad assumere un valore euristico nella complessa questione dell'origine, dello statuto letterario e dell'evoluzione del prosimetro menippeo.

2. Allegoria e personificazione nella teorizzazione varroniana

In ciò che ci è pervenuto delle opere a carattere grammaticale e antiquario di Varrone, non ci è dato individuare dichiarazioni teoriche o valutazioni retoriche sul complesso di figure che ruotano intorno alla personificazione e all'allegoria. Nei frammenti delle *Antiquitates rerum divinarum* è tuttavia possibile rintracciare un processo di interpretazione etimologica dei nomi delle divinità di evidente derivazione stoica, che apre la strada anche ad interpretazioni allegoriche:¹¹ è il caso, ad esempio, di Vaticano, il cui nome viene legato etimologicamente a *vagire*, e quindi al suono del pianto dei neonati.¹²

L'impiego di figure divine con funzione simbolica si ritrova, del resto, anche nelle *Menippeae*: nel frammento 470¹³ della *Sesqueulixes*, ad esempio, nell'ambito della descrizione di un dipinto, un personaggio (con ogni probabilità Odisseo) viene affian-

¹¹ La via etimologica all'interpretazione allegorica è, come è noto, un procedimento tipicamente applicato dai pensatori stoici: cfr. Cic. *nat.* 3, 24, 63 (= *SVF* II 1069), *magnam molestiam suscepit et minime necessariam primus Zeno post Cleanthes deinde Chrysippus, commenticiarum fabularum reddere rationem, vocabulorum cur quidque ita appellatum sit causas explicare. Quod cum facitis illud profecto confitemini, longe aliter se rem habere atque hominum opinio sit; eos enim qui di appellantur rerum naturas esse non figuras deorum.* Vd. Ramelli, Lucchetta 2004; *SVF* II 1072 e 1074.

¹² Cfr. Gell. 16, 17, 2: *sed praeter hanc causam M. Varro in libris divinarum aliam esse tradit istius nominis rationem: nam sicut Aius inquit deus appellatus atque ei statuta est, quae est infima nova via, quod eo in loco divinitus vox edita erat, ita Vaticanus deus nominatus, penes quem essent vocis humanae initia, quoniam pueri, simul atque parti sunt, eam primam vocem edunt, quae prima in Vaticano syllaba est idcircoque vagire dicitur exprimente verbo sonum vocis recentis.*

¹³ I frammenti delle *Menippeae* sono citati secondo la numerazione di Bücheler 1922, adottata anche nell'edizione di riferimento, quella di Astbury 2002. Per le corrispondenze con le altre numerazioni proposte, si veda la concordanza presente in appendice ad Astbury 2002, 144-155.

cato da Minerva, chiaro simbolo sapienziale: *quod Minerva propter stet, id significare eum propter doctrinam*.¹⁴

Il discrimine tra allegoria e divinizzazione, quando si tratta di concetti astratti, è del resto difficile da tracciare per il mondo romano,¹⁵ nel quale, come è noto, non solo i nomi delle divinità potevano essere impiegati in senso metonimico per indicarne le prerogative, ma è estremamente frequente la sacralizzazione di concetti astratti mediante l'erezione di sacrari e l'istituzione di culti. Così, ad esempio, nelle *Antiquitates rerum divinarum* sono menzionate personificazioni divinizzate come *Spes* o *Ops*, mentre nelle *Menippeae* si ritrova *Fortuna*.¹⁶

3. Personificazioni a processo: le Eumenides

Passando ad una rassegna sistematica dei frammenti delle *Menippeae*, vi è una satira che appare marcata in modo particolare dalla presenza di personificazioni. Si tratta delle *Eumenides*, la menippea varroniana di cui possediamo il maggior numero di frammenti (49, per un totale di 84 versi/righi nell'edizione di Astbury 2002): un dato, questo, che può far supporre che il fenomeno rivestisse nell'intero *corpus* un'importanza considerevole.

A partire dallo stesso titolo, le *Eumenides* si presentano come un'opera fortemente allusiva, caratterizzata da elementi paratragici: esso rimanda infatti evidentemente all'omonima tragedia di Eschilo, che a Roma fu riscritta da Ennio, e che lo stesso Varrone riprese anche in uno dei *Logistorici*, intitolato *Orestes vel de insania*.¹⁷

¹⁴ Come sottolinea Krenkel 2002 *ad loc.*, il modulo della descrizione di un dipinto nel quale il protagonista è raffigurato accanto a Minerva richiama l'affresco del portico della *domus* di Trimalchione, dove è il padrone di casa ad essere raffigurato mentre, ancor giovane, giunge al mercato degli schiavi accompagnato da Minerva. Sulle interpretazioni dell'affresco rimando alla bibliografia citata in Bonandini 2010a.

¹⁵ La personificazione di concetti astratti appare del resto come uno degli elementi costitutivi delle religioni politeiste indoeuropee, compresa quella romana, dove anzi tale elemento assume un peso particolare: basti pensare a divinità come *Spes*, *Ops*, *Fides*, *Concordia*. Classico, a questo proposito, il rimando a Dumézil 1966, 387-395.

¹⁶ Varro *Men.* 288 e 506; cfr. *ling.* 5, 10 e 6, 3.

¹⁷ Cfr. Gell. 13, 4, 1, in libro *M. Varronis, qui inscriptus est Orestes vel de insania*.

La ricostruzione della trama risulta estremamente controversa;¹⁸ tuttavia, appare sufficientemente assodato il fatto che la satira non seguisse in modo fedele gli sviluppi della tragedia, ma con essa condividesse il tema della follia che sembra affliggere il protagonista, da identificarsi forse con lo stesso Varrone. Tale tema, tuttavia, subisce una rilettura tipicamente satirica, venendo declinato sulla base del tradizionale paradosso diatribico per cui la follia è un male comune a tutti gli uomini. Un altro tema tipicamente diatribico e menippeo che risulta sicuramente presente è quello della litigiosità dei filosofi, che si azzuffano non solo per questioni di dottrina, ma anche per il possesso di beni e privilegi che teoricamente dovrebbero essere del tutto estranei alla loro condotta di vita.

Del resto, anche al di là dei motivi portanti dell'*insania* e della litigiosità dei filosofi, la satira è improntata a situazioni narrative tipiche della menippea: essa appare infatti ambientata, almeno in parte, durante un banchetto,¹⁹ mentre alcuni frammenti rimandano, come si vedrà in seguito, ad una scena di processo.²⁰

Il richiamo alla tragedia, dunque, si configura probabilmente come uno spunto parodico piuttosto circoscritto, coerentemente con la vocazione all'eterogeneità narrativa propria del genere menippeo; più suggestivo risulta invece il parallelo con il *Piscator* di Luciano: qui, il protagonista Parresiade, *alter ego* dell'autore (e analogamente, secondo diverse ricostruzioni, lo stesso Varrone sarebbe il protagonista di *Eumenides*), si trova al centro di un processo per diffamazione intentatogli da un gruppo composto dai più illustri filosofi, al termine del quale, però, viene dimostrato che egli non ha mai disprezzato la filosofia, ma soltanto i falsi filosofi, tanto che nel finale, con spirito tipicamente menippeo, sono questi ultimi ad essere condannati.

Al di là dell'evidente condivisione di motivi e di una serie di parallelismi, che hanno spinto Helm 1906, 299-302 ad ipotizzare un archetipo comune,²¹ ciò che importa qui sottolineare è come, nel processo del dialogo di Luciano, venga nominata giudice Filo-

¹⁸ Per un compendio dei diversi tentativi di ricostruzione vd. Cèbe 1977, IV, 548-555 e 748-754.

¹⁹ Cfr. Bücheler 1865, 562-564.

²⁰ Un altro gruppo di frammenti richiama invece un'ambientazione religiosa, che rimanda ai riti in onore di Cibele; su di essi, vd. da ultimo Rolle 2009.

²¹ Cfr. anche Salanitro 1978, 16-18.

sofia, che appare circondata da numerose altre personificazioni, tra le quali Verità, che viene scelta da Parresiade come proprio avvocato difensore. Il processo di personificazione di Filosofia, di Verità e di altri concetti non ha soltanto vigore drammatico, venendo a mutare idee astratte in *personae loquentes* di dinamica evidenza, ma ha anche una chiara componente allegorica. Le due figure, infatti, vengono descritte nel loro aspetto esteriore, compendio delle loro prerogative morali; Verità, ad esempio, viene presentata come una figura nuda e disadorna, evanescente, che continuamente si sottrae alla vista (*pisc.* 16):

ἡ ἀμυδρά δὲ καὶ ἀσαφὴς τὸ χρῶμα ἡ Ἀλήθειά ἐστιν. [...] Τὴν ἀκαλλώπιστον ἐκείνην οὐχ ὀρᾶς, τὴν γυμνὴν, τὴν ὑποφεύγουσαν αἰεὶ καὶ διολισθάνουσαν;

La medesima personificazione di Verità, anche in questo caso messa in stretto rapporto con Filosofia, è presente anche nelle *Eumenides* (*Men.* 141):

*et ecce de improvviso ad nos accedit cana Veritas,
Attices Philosophiae alumna.*

Il termine *alumna* inserisce Veritas in una sorta di corteggio di Filosofia,²² che per questo, anche sulla scorta del parallelismo con Luciano, propongo di intendere come una personificazione.²³ Pur nella brevità del frustulo, inoltre, è evidente come Varrone indirizzi a fini allegorici la scelta degli aggettivi: l'epiteto *cana*, infatti, introduce una nota di solennità, che ammantava la Verità di un alto statuto etico. Si tratta, infatti, di un aggettivo proprio della poesia alta, frequentemente impiegato in senso traslato, morale;²⁴ anche altrove, esso è associato a figure allegoriche o a divinità: Vesta, in special modo, è detta *cana* in Verg. *Aen.* 5, 744 e 9, 259 e in Mart.

²² Sulla base del confronto con Luciano, non mi pare invece probabile che, come ritiene, tra gli altri, Cèbe 1977, IV, 743, il termine assuma qui valore soggettivo ('colei che nutre').

²³ Tutti gli editori, invece, stampano *philosophiae* minuscolo. Per quanto riguarda l'aggettivo *Attices*, esso è stato attribuito dalla critica a scuole filosofiche differenti; con Cèbe 1977, IV, 740s., tuttavia, ritengo ragionevole – ancora una volta sulla base del confronto con Luciano – intenderlo come riferito in modo generale alla filosofia greca più autentica, contrapposta alle mistificazioni dei falsi filosofi.

²⁴ Cfr. *ThLL* III s.v. «*canus*», col. 297.47ss.

1, 70, 3, ed il medesimo aggettivo è riferito, oltre che a Vesta, anche a *Fides* in *Aen.* 1, 292, forse per attrazione; mentre la *patriae trepidantis imago* che appare a Cesare nel primo libro della *Pharsalia* si presenta *turrigero canos effundens vertice crines*.²⁵

L'*incipit* del frammento varroniano è dominato da accenti di rapidità e dinamismo, che conferiscono alla personificazione una vivacità quasi scenica. Il confronto con le *Eumenidi* eschilee da un lato e il *Piscator* di Luciano dall'altro rende particolarmente suggestiva l'ipotesi di Cèbe, che colloca il frammento all'interno di una scena di processo:²⁶ come l'Atena eschilea, e come la sua omologa luciana, anche la Verità di Varrone assumerebbe il ruolo di giudice,²⁷ facendo scagionare il protagonista, ingiustamente accusato, e magari anche smascherando l'ipocrisia dei filosofi corrotti. A sostegno di quest'ipotesi è interessante notare come all'inizio di un altro testo incentrato sulla personificazione di Verità,²⁸ la favola 4 dell'*appendix Perottina*, Fedro dichiara che essa era stata forgiata da Prometeo *ut iura posset inter homines reddere*.²⁹

Più in generale, la personificazione di Ἀλήθεια è piuttosto diffusa nei dialoghi luciane; oltre che nel *Piscator*, essa è infatti presente all'interno di due più estese raffigurazioni allegoriche: quella dell'isola dei Sogni di *ver. hist.* 2, 33 e quella di un dipinto di Apelle dedicato alla Calunnia in *calumn. non tem. cred.* 5; altrove,³⁰ invece, viene introdotta la personificazione di Ἐλεγχος (ovvero lo Smascheramento, la Confutazione), che in *pseudolog.* 4 viene presentato come uno dei protagonisti dei prologhi di Menandro³¹ e viene definito come un dio φίλος Ἀλήθεια καὶ Παρρησία.

²⁵ Lucan. 1, 188; cfr. Claud. *bell. Gild.* 1, 24s., in cui, analogamente, *cannities* è attribuito di Roma.

²⁶ La maggior parte degli altri studiosi ritiene, invece, che Verità abbia una funzione più genericamente salvifica, venendo ad indicare la via verso la sapienza e, quindi, verso il rinsavimento.

²⁷ Di *deus ex machina* parla infatti Ribbeck 1859, 113.

²⁸ Numerose sono, del resto, le occorrenze di questa personificazione anche all'interno di altri generi letterari: per alcuni esempi vd. Norden 1892, 81.

²⁹ Phaedr. *app.* 4, 3.

³⁰ Lucian. *pseudolog.* 4 e *pisc.* 17.

³¹ Il passaggio è citato *infra*. La commedia nella quale Ἐλεγχος faceva la sua comparsa non ci è nota (cfr. fr. inc. 545 Kock = 507 Kassel-Austin). Tale personificazione, tuttavia, doveva essere piuttosto nota, dal momento che è citata come *exemplum* di prosopopea anche nella trattatistica retorica di età imperiale (Hermog. *prog.* 15, 7 Spengel; Aphth. 45, 1, 1-6 Spengel). Cfr. Bompaigne 1977, 77 e Dolcetti 1998, 260 n. 86.

L'associazione tra Verità e Parresia, del resto, è molto comune in Luciano: nel *Piscator* essa non solo dà origine al nome dello stesso protagonista, ma Παρορησία è, insieme ad Ἐλευθερία e allo stesso Ἐλεγγος, invocata da Verità come propria assistente nel processo,³² a ribadire la stretta connessione tra l'idea di verità e la *libertas* che è caratteristica fondamentale della satira menippea.

Anche per le *Eumenides*, come per il *Piscator*, sembra dunque possibile ipotizzare l'esistenza di un tribunale popolato di figure allegoriche, che combina il ricorso alla personificazione con la scena, tipicamente menippea, di un processo. Tale combinazione risulta particolarmente interessante se si pensa non solo alla frequenza con cui alla personificazione fa ricorso l'oratoria giudiziaria,³³ ma soprattutto al fatto che una celeberrima prosopopea delle leggi si ritrova nel *Critone*, uno di quei dialoghi platonici che, secondo Luciano, furono alla base della genesi del prosimetro menippeo.³⁴

Che, come Luciano, anche Varrone, nelle *Eumenides*, costruisca la scena del processo intorno ad una serie di figure allegoriche sembra confermato dal frammento 147, che infatti Cèbe pone immediatamente dopo il precedente.³⁵

Forenses decernunt ut Existimatio nomen meum in sanorum³⁶ numerum referat.

Termini come *forenses*, *decernere*, e lo stesso *existimatio* rimandano chiaramente alla pratica forense.³⁷ La personificazione di *Existimatio* assume qui evidentemente la funzione di esecutore della giustizia³⁸ nei confronti del protagonista, con un umoristico

³² Lucian. *pisc.* 17

³³ Per un esempio si veda il contributo di Alfredo Casamento.

³⁴ Lucian. *bis. acc.* 33. Per l'allegoria delle Leggi nel *Critone*, rimando ancora al contributo di Gabriella Moretti.

³⁵ La numerazione di Bücheler 1922 separa invece i due frammenti, frapponendovi i fr. 142-146.

³⁶ Alcuni editori, a partire da Popma, leggono *in insanorum*: data la facilità di un errore di aplografia nella lezione della *paradosis*, la scelta sarà inevitabilmente condizionata dal significato da attribuirsi al frammento, e quindi soprattutto dalla sua collocazione e dalla ricostruzione della trama della satira.

³⁷ Per il valore giuridico di *existimatio* cfr. *dig.* 50, 13, 5, 1s., citato *infra*.

³⁸ In modo simile, nel *Piscator*, il Sillogismo fa da banditore del tribunale della Virtù, della Filosofia e della Giustizia (parr. 39s.), mentre, nel finale,

processo di *reductio*, per cui il giudizio sull'imputato, e il *discri-men* tra follia e sanità mentale, si riduce alla compilazione di un registro: una trovata molto simile si avrà nell'*Apocolocyntosis*, dove Diespiter, la divinità che ha patrocinato la divinizzazione dell'imperatore Claudio, propone che essa debba essere ratificata attraverso il suo inserimento in calce alle *Metamorfosi* ovidiane.³⁹

Il fatto che ad essere personificata sia qui *Existimatio* risulta estremamente interessante. Il termine, infatti, non appartiene al gruppo degli astratti tipicamente impiegati in chiave allegorica (per quanto mi è stato possibile verificare, infatti, esso non è mai attestato altrove con questa funzione), e del resto si tratta di un vocabolo di impiego piuttosto limitato, che, diffusissimo in Cicerone, appare per lo più circoscritto all'ambito oratorio⁴⁰ e, in misura minore, storiografico, mentre non presenta alcuna occorrenza in poesia.

Con esso viene introdotto il tema della fama, che, al contrario, è estremamente fruttuoso per quanto riguarda gli sviluppi allegorici: è qui appena il caso di notare che proprio la Fama virgiliana è uno degli *exempla* citati da Quint. *inst.* 9, 2, 36 nella sua illustrazione della prosopopea. Rispetto a *fama*, che presenta tanto il significato di 'rinomanza' quanto quello di 'diceria',⁴¹ *existimatio* ha un ambito di utilizzo più limitato e solo parzialmente sovrapponibile,⁴² dal momento che la derivazione etimologica differenzia i due ter-

³⁹ ΕΛΕΥΧΟΣ, insieme con Parresiade, assume il compito di distinguere i veri filosofi dai falsi, incoronandoli o marchiandoli.

³⁹ Sen. *apocol.* 9, 5.

⁴⁰ Cicerone non di rado associa questo termine al verdetto forense: cfr. *e.g.* *Verr.* II 3, 210, *hominum existimatio gravis habebatur et iudicia severa fiebant*. Per l'applicazione del termine a contesti giuridici, vd. inoltre *ThLL* V/2 s.v. «*existimatio*», col. 1514.18ss. e 27ss. e *OLD* s.v. § 2.

⁴¹ Sull'allegoria virgiliana della Fama e sulla sua fortuna, ma anche sui diversi significati del termine, vd. Guastella 2011, e, più brevemente, il contributo del medesimo autore in questo volume. Sul tema della fama, vd. *ultra* Hardie 2012.

⁴² Per un approfondimento sul valore del termine *existimatio* cfr. Yavetz 1974, che alle pp. 48-50 (dove però non cita il frammento varroniano) mette a confronto il significato di questo termine con quello di *fama*, sottolineando come i due vocaboli, pur avendo *stricto sensu* sfumature differenti, risultino intercambiabili in numerose testimonianze. La questione di *fama*, *existimatio*, *infamia* e dei loro reciproci rapporti e contaminazioni si presenta come estremamente complessa; per questo, sono grata a Gianni Guastella per i suoi preziosi suggerimenti.

mini e li inserisce all'interno di due distinte costellazioni antropologiche; *existimatio*, in particolare, presenta una *nuance* giuridica particolarmente adatta all'ambientazione forense di questa scena.

Proprio il tema della fama, richiamato dalla personificazione di *Existimatio*, potrebbe essere ripreso nel frammento 123, dove, stando almeno al testo tràdito, stampato dai principali editori, potrebbe essere introdotta la figura allegorica di *Infamia*:

tertia Poenarum
Infamia stans nixa in vulgi
pectore flutanti intonsa coma,
sordida vestitu, ore severo.

Alcuni editori, a partire da Roeper, hanno rigettato la lezione *Infamia* dei manoscritti e la sostituiscono con *Insania*, che a loro parere meglio si adatterebbe all'associazione con le Furie (qui definite *Poenae*, secondo una sinonimia comune⁴³) e al tema della follia.

L'obiezione mi sembra sensata, tanto più che prevede un intervento minimo sul testo tràdito; la scelta tra le due lezioni, a mio parere, andrebbe tuttavia affrontata prestando attenzione non tanto alla verosimiglianza dell'indicazione *tertia Poenarum*, e alla necessità o meno di identificare le Pene con le Furie, quanto proprio alla funzionalità allegorica.

È dunque necessario, innanzitutto, comprendere a quale tra le due figure si adatti meglio la serie di attributi che compone la personificazione. Purtroppo, la letteratura latina non presenta nessuna descrizione assimilabile né per *Infamia* né per *Insania*, e di entrambe non sembra essere attestata una tradizione iconografica: né la voce *Infamia* (o il termine greco, parzialmente assimilabile, ἀτιμία),⁴⁴ né *Insania* sono infatti contemplate dal *LIMC*, che riporta però una voce *Lyssa*, personaggio frequentemente rappresentato sulle scene,⁴⁵ ed una voce *Mania*; in entrambi i casi,

⁴³ Cfr. Cèbe 1977, IV, 727 n. 1030.

⁴⁴ *LIMC* III/1, 384 presenta invece una voce Διαβολή (lat. *Calumnia*), per la quale non sono conservate rappresentazioni figurative, ma solo la già citata descrizione fatta da Luciano di un dipinto di Apelle.

⁴⁵ Cfr. *LIMC* VI/1, 323.

l'iconografia appare fortemente assimilabile a quella delle Erinni:⁴⁶ esse sono infatti spesso alate (*LIMC* n° 8, 26, 27) e dotate di serpenti, come tipico delle loro raffigurazioni, anche letterarie.

Nel frammento varroniano, particolarmente adatti alla raffigurazione di *Insania* sarebbero il riferimento al *vulgus* (di *insania vulgi* in relazione al pensiero stoico parla infatti Porfirione nel suo commento ad Orazio⁴⁷) e il dettaglio della *intonsa coma* (cfr. e.g. *LIMC* VI/2 s.v. *Lyssa* n° 20). Poco pertinente appare invece la menzione del *severum os*, per cui non ho trovato parallelismi in riferimento alla follia, ma che, evocando la severità dei *maiores*, si addice invece alla rappresentazione della ben più intransigente *Infamia*.

Le due figure, del resto, sembrano altrettanto passibili di una tradizione allegorica, dal momento che ricompaiono in questa veste in età successiva, in entrambi i casi all'interno di poemi epici (a riprova, dunque, della coerenza lessicale con un registro elevato): in *Ov. met.* 4, 485 si ritrova infatti una personificazione di *Insania*, in *Sil. Pun.* 15, 95 una di *Infamia*, su cui si ritornerà in seguito.

Nel caso di *Insania*, un ulteriore parallelismo, precedente a Varone, potrebbe essere individuato nel frammento 168 Ribbeck di Cecilio Stazio, *consequitur comes insomnia, ea porro insaniam affert*, dove tuttavia, mentre l'impiego di *comes* può far ragionevolmente ipotizzare che *Insomnia* agisse come una personificazione, lo statuto di *insania* mi pare molto meno definibile.

Il passo ovidiano,⁴⁸ invece, rappresenta un'importante testimonianza per una definizione della rappresentazione allegorica di *Insania*:⁴⁹ essa, che è detta *trepido vultu*, è infatti la quarta personificazione (dopo *Luctus*, *Pavor* e *Terror*) del corteggio di una delle Furie, Tisifone, la quale, su istigazione di Giunone, si appresta a

⁴⁶ Per l'associazione culturale e folklorica tra Erinni e *Maniai* cfr. Deubner 1902-1909 coll. 2074 e 2138.

⁴⁷ Porph. *Hor. epist.* 1, 1, 82, *utraq[ue] haec a Stoicis dicuntur in insaniam vulgi: primum quod inter se dissideant, deinde quod a semet ipsis mutant subinde proposita*.

⁴⁸ *Ov. met.* 4, 481-85 *Nec mora, Tisiphone madefactam sanguine sumit / inportuna facem, fluidoque cruore rubentem / induitur pallam, tortoque incingitur angue / egrediturque domo. Luctus comitatur euntem / et Pavor et Terror trepidoque Insania vultu*. Su questo passo si sofferma, nel suo contributo, Oriana Mignacca.

⁴⁹ Ovidio presenta un'ulteriore personificazione di *insania*, di estensione assai più ridotta, in *trist.* 2, 15, dove essa è definita *comes meo morbo*, e rientra pertanto in una tipica organizzazione allegorica, per cui vd. *infra*, par. 9.

far impazzire Ino e Atamante.⁵⁰ In particolare, il dettaglio varroniano della *intonsa coma*, pur non essendo richiamato da Ovidio, è in linea con il *topos* iconografico delle Furie anguicrinite, che, in questo passaggio, viene sviluppato ben tre volte (vv. 454, 474s., 492-94). C'è inoltre in Ovidio un'allusione alla veste di Tisifone, che è descritta come intrisa di sangue (*fluidoque cruore rubentem / induitur pallam*, vv. 482s.), mentre Varrone aveva descritto la sua personificazione come *sordida vestitu*, con un attributo strettamente connesso all'evocazione del lutto.⁵¹

La scelta tra *Infamia* ed *Insania* appare in ogni caso di difficile – se non impossibile – soluzione, dal momento che si ricollega al problema, ben più generale e controverso, relativo al riordinamento dei frammenti della satira e alla ricostruzione della sua trama.

La scelta di *Insania*, infatti, collocherebbe questo frammento tra quelli inerenti al tema della follia, rappresentando anzi uno dei più chiari riferimenti al modello eschileo, e ricollegandolo ad altri nei quali le Furie sono esplicitamente menzionate. Nel frammento 146, ad esempio, Varrone, giocando con il contrasto allusivo rispetto all'ipotesto tragico, presenta il protagonista in preda alla follia come perseguitato da una folla, che non è però composta da Furie, come ci si potrebbe attendere, bensì da schiavi e servette:

vix vulgus confluit non Furiarum, sed puerorum atque ancillarum, qui omnes me bilem atram agitare clamitantes, opinionem mihi insaniae meae confirmant.

In *Men.* 117, invece, il protagonista, giunto *in summam speculam*, scorge una folla atterrita, sconvolta da tre Furie:

*sed nos simul atque in summam speculam venimus
videmus populum furiis instinctum tribus
diversum ferri exterritum formidine.*

⁵⁰ E proprio Atamante è associato ad Oreste come *exemplum* della follia generata dalla persecuzione delle Furie in Cic. *Pis.* 47, *non tragico illo Oreste aut Athamante dementiorem putem*. L'*exemplum* riportato da Varrone è invece quello di Aiace (fr. 125), protagonista anche della Menippea *Ajax stramenticius*.

⁵¹ Cfr. *OLD* s.v. «*sordidus*» § 3b. Cfr. in proposito anche Aesch. *Coeph.* 1049, dove le Erinni sono definite φαίωχίτωνες, dove φαίος indica un colore scuro e fosco, adatto al lutto.

In questo frammento, l'interpretazione del richiamo alle Furie non può prescindere da una lettura allegorica che le tramuta, da personaggi mitologici, in personificazioni, dal momento che esse rappresentano, nella tradizione cinico-stoica, il simbolo delle passioni umane;⁵² e il legame con il frammento 123 (garantito soltanto dall'ordinamento di Cèbe) è suggerito dalla sintonia tra l'immagine del popolo sconvolto e sparpagliato e quella del *vulgi pectus flutans*.⁵³

Se da un lato, dunque, il frammento 123 si inserisce bene all'interno della riflessione morale sulla insensatezza del comportamento umano che caratterizza altri luoghi della satira, dall'altro il richiamo al volgo e al suo atteggiamento volubile è altrettanto consoni al tema della fama: a partire dalle 'parole alate' di Omero, infatti, l'elemento della volatilità caratterizza in modo piuttosto stabile la raffigurazione di concetti che, avendo a che fare con *voces*, notizie, messaggi, sono caratterizzati dal fatto di diffondersi in modo rapido e ramificato.⁵⁴

Richiamando il *Leitmotiv* della fama – già evocato dal frammento 147 e che, come si vedrà, ritorna anche in un altro frustulo – il mantenimento del trådito *Infamia* renderebbe dunque più coerente l'inserimento di questo frammento all'interno della sequenza di personificazioni che caratterizzano le *Eumenides*, e lo inserirebbe inoltre in quella scena di processo cui anche il frammento 141, con la personificazione di Verità, potrebbe appartenere.

Il termine *infamia*, infatti, è caratterizzato da una *nuance* giuridica,⁵⁵ e potrebbe quindi descrivere efficacemente, all'interno di questa scena, il personaggio allegorico cui è demandata l'ese-

⁵² Il ricorso ad un'immagine allegorica di chiaro sapore cinico-stoico è presente anche nel frammento 162, *ex his atque eius modi institutis ac vita vel ad Herculis athla athletae facti erant*, dove gli atleti addestrati alle dodici fatiche rappresenterebbero coloro che si apprestano alla lotta contro le passioni, di cui, come è noto, Eracle rappresenta un celeberrimo *exemplum*, frequentemente citato da Varrone (basti pensare a titoli come Ἄλλος οὗτος Ἑρακλῆς, *Columnae Herculis, Hercules Socraticus, Hercules tuam fidem*).

⁵³ Diverso, invece, il contesto di *Men.* 146, dove la follia perseguita il protagonista, non il volgo, che è invece assimilato, in modo parodico, alle Furie stesse.

⁵⁴ Cfr. Guastella 2011, 38s.

⁵⁵ *De his qui notantur infamia* è infatti intitolato un intero capitolo del *digesto* (dig. 3, 2); cfr. *ultra ThLL* VII/1 col. 1338.78, dove vengono raccolti usi di *infamia* come sanzione pubblica; G. Humbert, C. Lécrivain s.v. «*Infamia*» in C. Daremberg, E. Saglio, *Dictionnaire des antiquités* III/1, 483-485.

cuzione della pena (cfr. *tertia Poenarum*) che sarebbe comminata al protagonista in caso di condanna, e riconnetterebbe quindi in modo molto stretto questa personificazione a quella di *Existimatio* del frammento 147. L'associazione giuridica tra *infamia* ed *existimatio* è del resto confermata dal *Digesto*: il giurista Callistrato, nell'individuare le cause che producono una diminuzione dell'*existimatio*, afferma infatti:

*Minuitur existimatio, quotiens manente libertate circa statum dignitatis poena plectimur: sicuti [...] cum in eam causam quis incidit, quae edicto perpetuo infamiae causa enumeratur.*⁵⁶

Se dunque si legge *Insania*, il frammento 123 si riconnette al 117, che non appare ambientabile in un processo ma si inserisce nella tipica scena menippea della *κατασκοπία*;⁵⁷ se invece si legge *Infamia*, esso andrà piuttosto inserito prima del blocco dei frammenti 146, 141, 147 (a mio avviso da leggersi in quest'ordine), che descriverebbero la scena di un processo. Inizialmente, dunque, il popolo, spinto da *Infamia*, proclamerebbe a gran voce la follia del protagonista, ma poi, in un secondo momento, l'intervento di *Veritas* permetterebbe di ristabilirne l'innocenza e la salute mentale,⁵⁸ ratificate dall'iscrizione nel novero dei *sani* da parte di *Existimatio*.⁵⁹ Proprio l'associazione, avvalorata anche dal parallelismo con Luciano, tra personificazioni allegoriche e scena del processo mi sembra dunque un importante elemento a favore della lezione traddita, tanto più che una personificazione in qualche modo assimilabile ad *Infamia*, *Διαβολή* (ovvero la Calunnia), gioca un ruolo centrale, pur in un contesto differente, in un altro passo di Luciano

⁵⁶ Call. dig. 50, 13, 5, 2.

⁵⁷ Per questo motivo, non mi sembra soddisfacente la scelta degli editori che, seguendo Bücheler 1922, pongono questo frammento all'inizio della satira.

⁵⁸ A questo proposito, sarebbe suggestivo ipotizzare che il protagonista tenesse a questo punto un discorso di difesa, analogo a quello pronunciato da Parresiade nel *Piscator*, nel quale potrebbero inserirsi tutti i frammenti legati al *topos* della follia come male comune a tutti gli uomini. Cfr. e.g. il frammento 148, *nam ut arquatis lutea quae non sunt et quae sunt lutea videntur, sic insani et furiosi videntur esse insani*.

⁵⁹ Se nel frammento 147 si leggesse *in insanorum numerum* anziché *in sanorum numerum*, il frammento andrebbe ovviamente anticipato alla prima fase del processo: quella, cioè, nella quale il protagonista viene accusato di essere folle.

imperniato su una rappresentazione allegorica (*calumn. non tem. cred. 5*).

Ma nelle *Eumenidi* sembrerebbe esservi traccia anche di una quarta figura personificata, la cui presenza non è, tuttavia, patente, bensì ricavabile in modo indiretto da un frammento di tradizione piuttosto incerta e lacunosa, *Men.* 124:

*propter percrepis
vocibus volitans aureis vulgi.*

Il testo è stato variamente emendato;⁶⁰ tuttavia, il senso complessivo è sufficientemente chiaro: si ha una figura non specificata che, volteggiando (*volitans*), tuona a gran voce nelle orecchie (*aureis*, detto con una variante ortografica *ei* per *ī* cara a Varrone) del popolo.⁶¹ Ai nostri fini, l'unica variante che presenta una certa importanza è la scelta tra la seconda e la terza persona di *percrepo*, che fa sì che la non meglio specificata figura di cui si parla venga, a seconda della scelta compiuta, interpellata o descritta.

La menzione di una *vox* che, tonante, raggiunge le orecchie del volgo non può che richiamare il motivo, che in modo tanto memorabile sarà descritto da Virgilio, della fama che si diffonde rapida passando di bocca in bocca; l'ipotesi più diffusa⁶² è allora che questo breve frustulo sia quanto rimane proprio di una personificazione di *Fama*. In alternativa, e in modo più economico, si potrebbe forse essere tentati di ipotizzare che questo frammento si riconnetta ad uno di quelli precedentemente analizzati, e che quindi protagonista sia di nuovo *Existimatio*, oppure – se si accetta questa lezione – *Infamia*, data anche la continuità di registro elevato (e forse anche di metro⁶³) che accomuna questo frammento al 123.

⁶⁰ *Percrepit* Cèbe 1977, IV; Krenkel 2002; *volitat* Lachmann; *ares* Cèbe 1977, IV; Krenkel 2002; il testo qui riportato è quello di Astbury 2002.

⁶¹ Cfr. Cèbe 1977, IV *ad loc.*

⁶² Cfr. Krenkel 2002 e Cèbe 1977, IV *ad loc.*

⁶³ La forma gravemente corrotta rende impossibile dare di *Men.* 124 una scansione metrica certa; diversi editori, tra i quali Bücheler 1922, vi hanno tuttavia riconosciuto dei dimetri anapestici, che proseguirebbero dunque il medesimo metro già individuabile in *Men.* 123.

Nella descrizione che ne darà Silio Italico, infatti, la personificazione di *Infamia* viene presentata come una creatura alata e scura, e viene impiegato il medesimo verbo *volitare*.⁶⁴

*Ebrietas tibi foeda comes, tibi Luxus et atris
circa te semper volitans Infamia pennis.*

In questo passo, inoltre, *Infamia* compare come ultima all'interno di una sequenza triadica *Ebrietas - Luxus - Infamia*,⁶⁵ proprio come in Varrone, dove essa è definita *tertia Poenarum*; in Silio, le tre personificazioni fungono da corteggio (cfr. *comes*) di *Voluptas*, nell'ambito di un agone tipicamente allegorico: di fronte al giovane Scipione si presentano infatti due personificazioni contrapposte, quella di *Virtus* e quella di *Voluptas*, la quale viene accusata dall'antagonista di essere la causa principale del declino romano.⁶⁶

Nella raffigurazione dei *Punica* appare evidentemente operante l'archetipo della *Fama* virgiliana, personificazione che, anche al di fuori della celebre descrizione del quarto libro, ritorna di frequente nell'*Eneide*, anche in connessione con il medesimo verbo *volitare* che si ritrova in Varrone e in Silio Italico.⁶⁷ La scelta di Silio di reimpiegare i caratteri resi celebri dal modello virgiliano per una personificazione di *Infamia* appare dunque come la conferma che, anche in Varrone, non è necessario pensare alla presenza di un'ulteriore personificazione. La straordinaria fortuna dell'allegoria della *Fama*, del resto, fu solo successiva alla sua creazione da parte di Virgilio,⁶⁸ per cui, se per le epoche successive una simile matrice allegorica appare come un archetipo imprescindibile, la sua esistenza precedente è tutta da dimostrare; di certo, però, la personificazione varroniana si inserisce nell'ambito, del quale la stessa *Fama* virgiliana fa parte, delle rappresentazioni di concetti varia-

⁶⁴ Sil. *Pun.* 15, 96s.

⁶⁵ Per *luxus* ed *ebrietas* come cause dell'*infamia* cfr. Suet. *Cl.* 5 *ebrietatis infamiam*; Tac. *ann.* 14, 22, 4 *nimia luxus cupido infamiam et periculum Neroni tulit*; Auson. *carm.* 2, 13 *mollis Otho, infami per luxum degener aevo*.

⁶⁶ Sil. *Pun.* 15, 94s. *quippe nec ira deum tantum nec tela nec hostes, / quantum sola noce animis inlapsa, Voluptas*.

⁶⁷ Cfr. Verg. *Aen.* 7, 104 e 9, 473s.

⁶⁸ Cfr. Guastella 2011, 37: «una volta tanto è possibile indicare con precisione l'autore che ha inventato il personaggio della *Fama*». In questo senso sembrerebbe andare anche la testimonianza di Quint. *inst.* 9, 2, 36, *sed formas quoque fingimus saepe, ut Famam Vergilius*: sempre che il verbo *finxit* si possa qui intendere come un riferimento ad una vera e propria invenzione *ex novo*.

mente associati ad una diffusione di tipo orale, e pertanto con essa condivide la caratteristica del volo⁶⁹ – connesso con la rapidità⁷⁰ e la volubilità – ma anche del tono di voce elevato (cfr. *percrepis* con lo *stridens* di *Aen.* 4, 185) e dell'attitudine a divulgare le notizie tra la popolazione.⁷¹

Al di là delle specifiche difficoltà esegetiche legate ai singoli frammenti, dunque, la testimonianza delle *Eumenides* dimostra come l'espedito retorico della personificazione dovesse avere ampio spazio all'interno delle *Menippeae* varroniane, e non si limitasse ad essere impiegato in modo episodico, ma si integrasse in modo organico nello stesso sviluppo narrativo.

Il ricorso all'allegoria permette a Varrone di approfondire e sottolineare il messaggio ideologico della satira, dal momento che le personificazioni coinvolte sono legate a doppio filo con il contenuto etico dell'operetta nel suo complesso, intercettando al contempo sequenze narrative e *loci* argomentativi che appaiono derivargli da una tradizione diatribica (se non specificamente menippea) di cui darà testimonianza anche Luciano.

4. Personificazioni con valore filosofico-morale

Un primo elemento che giustifica il ricorso alla personificazione da parte di Varrone può essere dunque individuato nella necessità di dare rilievo a tematiche salienti dell'orizzonte morale delle *Menippeae*. Ciò è confermato anche da un'altra testimonianza, quella del frammento 5 degli *Aborigines*: un frammento che si presenta

⁶⁹ Tracce di una simile concezione, ed in particolare dell'impiego del verbo *volito* in connessione alla fama, prima di Virgilio si possono individuare già in Ennio (var. 18) *nemo me lacrimis decoret nec funera fletu / faxit. Cur? volito vivos per ora virum*; cfr. anche Cic. *rep.* 1, 26 *nos in exigua eius parte adfixi plurimis ignotissimi gentibus speremus tamen nostrum nomen volitare et vagari latissime*. La connessione tra il tema della fama e quello del volo, del resto, è già greca, e si ricollega, più in generale, al ruolo della poesia come garante della memoria e della gloria: oltre alle già citate 'parole alate', basti pensare, ad esempio, a Thgn. 237; vd. *ultra* Nünlist 1998, 277-283 e, sui vari elementi connessi all'immagine del volo in antichità, Luck-Huyse 1997.

⁷⁰ Cfr. Verg. *Aen.* 174s. e 180.

⁷¹ Cfr. Verg. *Aen.* 189s. e 195.

come indipendente, non avendo alcun legame né con il titolo della satira, né con gli altri quattro frammenti traditi.

In esso, Varrone rovescia la *communis opinio*, negando che la vecchiaia sia, di per se stessa, garanzia di un primato morale, e lo fa, dopo aver ricordato che un cavallo vecchio non è migliore di uno più giovane, introducendo le due personificazioni di *Canitudo* e di *Virtus*, e negando che esse siano legate tra loro:

sed neque vetulus canterius quam novellus melior nec Canitudini comes Virtus.

Dato l'impiego di *comes*,⁷² mi sembra che entrambi i termini astratti vadano trattati come personificazioni (per questo li ho scritti con la maiuscola, nonostante tutti gli editori li stampino minuscoli), per quanto l'assenza di contesto non ci permetta di sapere se esse venissero ulteriormente sviluppate in senso allegorico.

È innanzitutto interessante notare l'impiego del termine *canitudo*, che rappresenta quasi un *hapax*, essendo attestato, oltre che qui, solamente in un frammento di Plauto (fr. inc. 8).⁷³

stultus est advorsum aetatem et capitis canitudinem.

Anche nel verso plautino viene sottolineato il contrasto tra la *canitudo* e un comportamento (in questo caso la *stultitia*) non confacente ad un'età matura; si potrebbe ipotizzare, dunque, che Varrone abbia ripreso questo termine raro non solo per un'esigenza di arcaismo, ma per una reminiscenza, più o meno consapevole, del precedente comico, che di certo l'autore del *De comoediis Plautinis* doveva conoscere bene.

Non solo per la personificazione di *canitudo*, ma anche per quella di *canities*, non si possono addurre parallelismi; più comune, ovviamente, è invece la personificazione di *Senectus*, che tuttavia è per lo più presentata in una luce negativa, come una delle afflizioni che funestano l'esistenza, ed appare di norma collocata in ambientazioni infere.⁷⁴

⁷² Vd. *infra*, par. 9.

⁷³ Il frammento è attestato da Paul. Fest. 62, che lo cita proprio per illustrare il significato del termine *canitudo*.

⁷⁴ Cfr. Verg. *Aen.* 6, 275 e Sil. *Pun.* 13, 583, dove *Senectus* è una delle *terribiles formae* che popolano il vestibolo dell'Ade; in Cic. *nat. deor.* 3, 44 e

Il fatto che qui ricorra *Virtus*, personificazione frequentissima negli sviluppi allegorici della letteratura antica,⁷⁵ e di quella prosimetrica in particolar modo, ci permette di sottolineare ancora una volta come un primo elemento di continuità nell'impiego di personificazioni all'interno del filone menippeo stia proprio nella vocazione moralistica, che i frammenti varroniani dimostrano appartenere già a questa fase precoce del genere, tanto più che la personificazione di *Canitudo* riconnette questo frammento a quelli delle *Eumenides*, dove l'aggettivo *canus* era stato impiegato per accrescere la solennità e lo spessore etico della personificazione di *Veritas*.

I medesimi accenti di *pathos* e di indignazione morale si hanno anche nel frammento 495 della satira *Sexagesis*, che ritorna sul tema, caro a Varrone, della *laudatio temporis acti*:

*in quarum locum subierunt inquilinae Impietas, Perfidia, Impudicitia.*⁷⁶

Tre idee astratte, elencate mediante un *tricolon* reso martellante dall'asindeto e dall'allitterazione, assumono un'evidenza concreta nel momento in cui il loro trionfo è sancito attraverso il gesto di insediarsi come *inquilinae* al posto di altri concetti astratti (*in quarum locum*), che possiamo immaginare come una serie di virtù positive caratteristiche della Roma avita, probabilmente a loro volta personificate.

Del passo varroniano sembrerebbe essersi ricordato Ovidio, quando, nel narrare il succedersi delle cinque età nel primo libro delle *Metamorfosi*, scrive:⁷⁷

*protinus inrupit venae peioris in aevum
omne nefas, fugere pudor verumque fidesque;
in quorum subiere locum fraudesque dolique
insidiaeque et vis et amor sceleratus habendi.*

Hyg. *fab.* praef. 1, invece, la medesima personificazione è inserita in un elenco di divinità primordiali.

⁷⁵ Più in generale, la personificazione di *Virtus* è talmente frequente nell'immaginario romano da aver addirittura dato vita ad un culto: cfr. Cic. *nat.* 2, 23, 61; vd. Deubner 1902-1909, coll. 2154s.

⁷⁶ Maiuscole mie.

⁷⁷ Ov. *met.* 1, 128-131.

Ancora una volta, dunque, un genere dichiaratamente pedestre come la satira menippea appare consapevole, sin dai suoi esordi, del potenziale didascalico e retorico connesso all'impiego della personificazione, e viene quindi in qualche misura ad anticipare – anche grazie all'influsso dei suoi modelli – lo straordinario sviluppo che tale figura subirà a partire dall'età imperiale.

5. La personificazione come tropo retorico con funzione parodica

I frammenti analizzati fino ad ora dimostrano chiaramente come, nel fare ricorso alla personificazione, Varrone non sia ignaro della funzione solennizzante e patetica che l'impiego di questo tropo assume, nella poesia alta così come nell'oratoria.

Ciò è confermato da un frammento (il 53, appartenente al *Bi-marcus*) dove compare una delle personificazioni più fortunate della letteratura latina, quella di Roma:

magna uti tremescat Roma et magnae mandonum gulae.

Il contesto è ricco di elementi solennizzanti: l'arcaismo *uti* (correzione *metri causa* di Meineke per l'*ut* dei manoscritti, che consente di ricostituire il frammento come un settenario trocaico), l'allitterazione in *m*, il poliptoto, la scelta di un verbo di uso esclusivamente poetico come *tremesco*, contribuiscono infatti a creare un'atmosfera particolarmente adatta all'inserimento della personificazione di Roma, ulteriormente rimarcata dall'associazione con l'aggettivo *magna*, che, precedendo il sostantivo in iperbato, crea un senso di *gravitas*.

È del resto appena il caso di ricordare come la personificazione di Roma, e più in generale della patria e della città, rappresenti una tipica figura del *pathos*: oltre al celeberrimo impiego fattone da Cicerone nelle *Catilinarie* e al suo inserimento nell'esemplificazione quintiliana della prosopopea,⁷⁸ essa è infatti impiegata con valore paradigmatico già dall'autore della *Rhetorica ad Herennium*.⁷⁹

⁷⁸ Quint. *inst.* 9, 2, 29-33.

⁷⁹ *Rhet. Her.* 4, 53, 66. I contributi sul tema sono numerosissimi; basti qui il rimando agli interventi, contenuti in questo stesso volume, di Rita Degl'Innocenti Pierini e di Kurt Smolak, con la bibliografia ivi citata, e, per quanto riguarda specificamente Lucano, Moretti 2007.

Ed il profondo coinvolgimento morale che tradizionalmente caratterizza queste personificazioni appare del tutto in linea con il contesto del *Bimarcus*, dal momento che il frammento – pur in vario modo collocato all'interno di un contesto satirico complesso e di difficile ricostruzione – si inserisce chiaramente all'interno di una deprecazione moralistica contro la golosità e i gusti eccessivamente raffinati, *topos* immancabile del moralismo diatribico, in Varrone tipicamente declinato sulla base del confronto con la frugalità degli avi:⁸⁰ un tema che sembra emergere in diversi frammenti della satira.⁸¹

Ma, rispetto ai più immediati *loci paralleli*, il ruolo di Roma appare qui completamente rovesciato: l'Urbe, infatti, non si oppone al sovvertimento delle sue tradizioni, ma anzi viene messa sullo stesso piano – sia a livello sintattico, mediante la congiunzione copulativa, sia a livello retorico, attraverso la ripetizione del medesimo aggettivo *magnus* – dei ghiottoni, le *mandonum gulae*, e come loro trema di fronte ad una risoluzione volta ad emendare una situazione di vizio, forse da identificarsi con l'intervento di *Iuppiter tonans* cui alludono altri frammenti della stessa satira (*Men.* 54 e 56).

L'anticipazione di *magna* in iperbato non fa dunque che sottolineare il contrasto con la paura espressa dal verbo *tremescat*, e, più in generale, in questo frammento gli elementi solenni convivono con termini più volgari, come *mando*, che oltretutto appare all'interno di un sintagma, *mandonum gulae*, che si presenta come una probabile ripresa di Lucilio (fr. 946 Marx). In questo caso, Varrone manifesta dunque una tale consapevolezza nell'impiego della personificazione da permettersi di stravolgerne completamente la tradizionale funzione solennizzante, pur mantenendosi nell'alveo di una riflessione a carattere moralistico.

La solennità della personificazione si associa ad un lessico volgare, conferendo un più evidente effetto di *reductio* parodica, nel frammento 485, nel quale viene invocata *Dormitio*, colpevole di

⁸⁰ Cfr. e.g. *Men.* 63, *avi et atavi nostri, cum alium ac cepe eorum verba / olerent, tamen optime animati erant*, che appartiene alla medesima satira *Bimarcus*; cfr. inoltre *Men.* 138 e 183.

⁸¹ Cfr. soprattutto *Men.* 54, 55 (che nell'edizione di Bücheler 1922 seguono immediatamente il nostro), e il già citato frammento 63; Cèbe 1974, II, 212 pensa che il tema occupasse la parte conclusiva della satira.

aver fatto addormentare il protagonista da bambino, facendolo risvegliare solo dopo diversi decenni:

*o stulta nostri pectoris dormitio
vigilabilis, quae me puellum inpuerem
cepisti.*

Questo frammento in senari giambici viene di norma inserito dagli editori all'inizio della satira *Sexagesis*: unitamente all'arrangiamento chiastico e artificioso dell'*ordo verborum*, l'apostrofe si presenta allora come un tropo finalizzato ad un'elevazione stilistica; al tempo stesso, però, la presenza di termini più prosastici, come *stulta* o *puellum*, e di vocaboli rari come *vigilabilis* (un *hapax*) o lo stesso *dormitio*, conferisce al frammento un effetto di *pastiche*.⁸²

Se infatti con la menzione del Sonno, come nel caso di Roma citato in precedenza, siamo nell'ambito delle più convenzionali raffigurazioni allegoriche – la menzione di *Somnus* o di *Sopor* personificati appartiene infatti al repertorio tipico della poesia elevata⁸³ – interessante è il fatto che qui Varrone scelga di impiegare il ben meno comune termine *dormitio*. Attraverso il ricorso a questo termine, non solo, dal punto di vista linguistico, si viene ad ingenerare un cambio di genere che inserisce il sonno nella più ampia categoria delle personificazioni di sostantivi femminili, ma, probabilmente, il concetto potrebbe anche subire una riduzione in senso concreto.

L'esatto abito di utilizzo del vocabolo *dormitio* appare di difficile individuazione, dal momento che le *Menippeae* sono l'unico testo in cui esso compare prima degli autori cristiani;⁸⁴ Varrone, però, impiega il termine due volte,⁸⁵ e nel frammento 588⁸⁶ contrappone chiaramente *dormitio* a *somnus*:

⁸² Cfr. Cèbe 1998, XII, 1911: «une fois de plus, Varron mêle les tons, ce qui confirme que 486 [= 485 Bücheler] est bien un pastiche humoristique».

⁸³ Cfr. Deubner 1902-1909 col. 2105, che lo cita, insieme a *Fama*, tra quelle personificazioni che, a partire da Virgilio, diventano ricorrenti nella letteratura latina. Per un suo uso finalizzato ad un elevamento stilistico all'interno del genere menippeico cfr. *apocol.* 2, 1.

⁸⁴ Cfr. *ThLL* V/1 coll. 2033s.; per la diffusione degli astratti deverbali in *-tio* in età tarda cfr. *LHSz* 2, 743.

⁸⁵ Entrambi i frammenti varroniani in cui il termine compare sono testimoniati dal medesimo passo di Nonio Marcello (p. 100), proprio sotto il lemma *dormitio*.

quid mihi somno, si dormitio tollitur?

Nelle intenzioni di Varrone, dunque, *dormitio* sembrerebbe presentare un significato più ristretto e concreto, ovvero l'effettiva azione del dormire (sotto *actus dormiendi* questa occorrenza è infatti classificata da *ThLL* V/1 col. 2033.75); Krenkel 2002, invece – probabilmente spingendosi troppo oltre con l'interpretazione, data la mancanza di un contesto – traduce qui *dormitio* con 'Schlafbedürfnis'.

Anche nel realizzare la personificazione, dunque, Varrone sembra perseguire quel medesimo effetto di *pastiche* che domina nel frammento: se da un lato, infatti, il tropo dell'apostrofe di un concetto astratto innalza lo stile del passo, dall'altro la sostituzione di *Somnus* con *Dormitio* richiama invece un linguaggio prosastico e un'espressione concreta che si riavvicinano al 'grado zero' della lingua satirica.

6. Personificazioni e riflessione metaletteraria

Accanto ad un primo gruppo di frammenti, nei quali il ricorso alla personificazione assolve ad una funzione patetica e solennizzante (più o meno parodica), associata a considerazioni di stampo moralistico, nelle *Menippeae* sembra possibile individuare anche un secondo gruppo, nel quale le personificazioni servono invece a sottolineare la presenza di una riflessione a carattere metaletterario. Tali personificazioni si legano a tematiche musicali, poetiche o retoriche: tematiche che sono affrontate da Varrone in numerose satire, come *Lex Maenia*, *Parmeno*, *Onos lyras*, *Testamentum*.

Nel *Parmeno* (fr. 397), che ha come argomento principale la poesia, Varrone instaura una vera e propria genealogia di elementi musicali:

patris huius nascuntur pueri Rhythmus et Melos.

⁸⁶ Il frammento è inserito da Bücheler 1922 tra quelli appartenenti a *saturae incertae*, ma non è mancato chi, come il Riccobono, ne ha proposto un'attribuzione proprio alla satira *Sexagesis*.

La congettura *patris* è proposta di Ribbeck,⁸⁷ generalmente accolta e condivisibile, per il *paci in* dei manoscritti, stampato tra *cruces* da Astbury 2002. Essa richiama l'attenzione sulla necessità – già insita nei termini *nascuntur* e *pueri* – di individuare, per una corretta esegesi, la discendenza di *Rhythmus* e *Melos*. La paternità dei due *fili*, il Ritmo e il Canto, potrebbe appartenere ad una figura divina o mitologica, ad un personaggio reale oppure ad una terza personificazione allegorica: come si vedrà, per ciascuna di queste eventualità è possibile avanzare ipotesi suggestive.

La possibilità di una genealogia mitica trova un interessante riscontro in un passo del *fragmentum Censorini*:⁸⁸

rhythmus creditur dictus a Rythmonio, Orphei filio et Idomenae nymphae Ismaricae, ut tradit Nicocrates libro quem composuit de Musio. Fratrem Rhythmoni tradit Hymeneum; ac Rhythmoni autem et Chloridis, Tiresiae filiae, Periclymenum [et Perimedem], qui primus cecinerit res gestas heroum musicis cantibus.

Nel testo del grammatico – che peraltro afferma di riprendere una fonte precedente – l'etimologia del termine *rhythmus* viene fatta risalire ad un personaggio eponimo, Ritmonio, che non è citato da altre fonti, ma che si viene ad inserire all'interno di una complessa genealogia composta da più o meno note figure mitiche: egli sarebbe infatti figlio di Orfeo e di una ninfa, avrebbe come fratello Imeneo e avrebbe generato con la figlia di Tiresia Periclimeno, il quale, a sua volta, sarebbe stato l'inventore della poesia di argomento epico.⁸⁹

Il passo viene a collocare il frammento di Varrone all'interno di una dimensione genealogica più ampia, dal momento che attesta la tendenza dei grammatici antichi ad utilizzare i rapporti di parentela (qui combinati con l'etimologia) a fini didascalici, come strumento di classificazione ed illustrazione di concetti metrici o musicali.

⁸⁷ Ribbeck 1859, 129.

⁸⁸ Cens. 6, 608, 10 - 609, 3 Keil. Il passo è ricordato da Wille 1967, 653 n. 514.

⁸⁹ Secondo le altre fonti (cfr. soprattutto Hyg. *fab.* 14, 14; sch. Pind. *Nem.* 9, 57), Periclimeno sarebbe sì figlio di Cloride, ma suo padre sarebbe Posidone, oppure il figlio di questi, Neleo; nessuna altra fonte sembrerebbe invece attribuirgli doti poetiche.

Se invece *Rhythmus* e *Melos* fossero figli di un personaggio reale, un'ipotesi suggestiva pare quella di Della Corte,⁹⁰ che ha proposto di leggere *Pacu(v)i*:⁹¹ una soluzione ottima dal punto di vista paleografico e sostenibile da quello del significato, dal momento che non solo, come testimonia Diomede, Pacuvio avrebbe composto satire polimetriche (Diom. I 485, 33-34 Keil: *sed olim carmen, quod ex variis poematibus constabat, satura vocabatur, quale scripserunt Pacuvius et Ennius*), ma, anche in qualità di drammaturgo, sarebbe stato autore di *cantica* di successo: Cicerone, infatti, ricorda la grande impressione suscitata negli spettatori dal *canticum* dell'ombra di Deifilo nell'*Iliona*.⁹²

Se *Rhythmus* e *Melos* fossero figli di un personaggio storico,⁹³ la genealogia descritta da Varrone verrebbe a mescolare personificazioni ed esseri umani secondo una modalità che appare perfettamente in linea con il gusto menippeo per l'eterogeneità e la contaminazione.⁹⁴ In alternativa, però, è anche possibile ipotizzare che la paternità delle due figure allegoriche vada ascritta ad un altro termine astratto personificato, analogamente da cercarsi all'interno dell'ambito semantico poetico-musicale: se così fosse, verrebbe enfatizzata la dimensione di teorizzazione letteraria che è richiamata dalle altre due personificazioni e che appare evidente anche nel frammento 398, collegato dagli editori al precedente:

poema est lexis enrythmos, id est, verba plura modice in quandam coniecta formam; itaque etiam distichon epigrammation vocant poema. Poesis est perpetuum argumentum ex rhythmis, ut Ilias Homeri et Annalis Enni. Poetice est ars earum rerum.

⁹⁰ Della Corte 1939, 39, per il quale la *vox nihili* dei manoscritti «certamente dev'essere una corruzione per un nome proprio, non più compreso dagli amanuensi».

⁹¹ Nella medesima forma *Pacui*, Pacuvio è ricordato da Varrone in *Men.* 356, *Pacui discipulus dicor*.

⁹² Cic. *Tusc.* 1, 44, 106: '*mater, te appello [...]*'. *Haec cum pressis et flebilibus modis, qui totis theatris maestitiam inferant, concinuntur, difficile est non eos qui inhumati sint miseros iudicare*. Cicerone aggiunge poco oltre anche la notizia secondo la quale l'attore recitava questi versi con l'accompagnamento della *tibia* (*tam bonos septenarios fundat ad tibiam*).

⁹³ Anche se il processo di corruzione testuale risulterebbe più complesso (ma non impossibile), si potrebbe forse ipotizzare anche *Plauti*: una soluzione che inserirebbe nella satira un suggestivo richiamo al poeta dei *cantica* e dei *numeri innumeri*, così familiare a Varrone.

⁹⁴ Come si vedrà in seguito, la stessa mescolanza si ha nel frammento 291, dove il sillogismo *Dienoslemmatoslogos* è definito *Antipatri Stoici filius*.

I due termini ῥύθμος e μέλος appaiono associati nella teoria di Aristosseno riportata da Quintiliano (*inst.* 1, 10, 22), sulla base della quale essi rappresenterebbero, nella pratica oratoria, le due componenti della *vocis ratio*;⁹⁵ tuttavia, il frammento varroniano ci conduce in un ambito che è poetico piuttosto che retorico, come il frammento 398 dimostra.

Di una certa fortuna gode la proposta di Norden,⁹⁶ che ha ipotizzato *numerus*. Si tratta senz'altro di una soluzione efficace; tuttavia, i due vocaboli greci ῥύθμος e μέτρον ed i loro analoghi latini *modus* e *numerus* creano una galassia terminologica che presenta molteplici sovrapposizioni, tanto che essi vengono talora trattati in modo interscambiabile.⁹⁷ Dato il rapporto di parallelismo e talora persino di sinonimia tra i due concetti, dunque, *numerus* potrà difficilmente rappresentare una categoria più ampia rispetto a *rhythmus* (come è invece richiesto dal fatto che *Rhythmus* venga

⁹⁵ Per l'accostamento ῥύθμος - μέλος, cfr. Plat. *Ion* 534a, dove ricorre un'associazione affine, quella tra ῥύθμος e ἁρμονία.

⁹⁶ Cfr. Norden 1892, 82. Contrario all'ipotesi di Norden è Cèbe 1994, X, 1670s., di cui sono condivisibili le obiezioni, ma non la soluzione, derivata dalla teoria aristotelica, φύσις, che l'autore stesso affianca poi ad *ingenium*, perché decisamente poco adatta se si mantiene la congettura *patris*. Krenkel suggerisce invece *color*.

⁹⁷ Lo stesso Norden riporta una serie di *loci* greci che associano ῥύθμος a μέτρον; cfr. anche Cèbe 1994, X, 1670 n. 347. I due concetti (ed i corrispettivi latini *modus* e *numerus*) sono in teoria ben distinti (soprattutto in virtù della loro diversa ammissibilità per i testi in prosa), come testimonia la celebre prescrizione di Aristotele (*rhet.* 3, 8) per cui τὸ δὲ σχῆμα τῆς λέξεως δεῖ μῆτε ἔμμετρον εἶναι μῆτε ἄρρυθμον: la prosa, quindi, dovrà avere un ῥύθμος, ma dovrà invece evitare il μέτρον. Tuttavia, ad una tale differenziazione teorica non sembra corrispondere un'analoga chiarezza terminologica, dal momento che, ad esempio, Cicerone (*de orat.* 3, 175) afferma: *orator autem sic inligat sententiam verbis, ut eam numero quodam complectatur et adstricto et soluto. Nam cum vinxit forma et modis, relaxat et liberat inmutatione ordinis, ut verba neque adligata sint quasi certa aliqua lege versus neque ita soluta ut vagentur*. In questo caso, dunque, il corrispettivo del ῥύθμος – che è da ricercare nella prosa – sembra essere il *numerus*, mentre i *modi* ed i *versus* corrispondono ai μέτρα, che la prosa deve invece evitare; altrove (e anche nella concezione di Norden, che ritiene *numerus* un concetto distinto da ῥύθμος) il rapporto è invece invertito, come testimonia lo stesso frammento 398 di Varrone, nel quale ῥύθμος e *modus* (cfr. *lexis enrythmos*; *modice*; *ex rhythmis*) sono i due termini impiegati come distintivi della poesia, evidentemente in opposizione alla prosa.

presentato come figlio), tanto più se tale categoria deve includere anche *melos*.⁹⁸

Utile per l'esegesi di questo frammento potrebbe forse essere un passaggio del nono libro del *De nuptiis*⁹⁹ nel quale la stessa Musica personificata presenta la concezione tripartita di quest'arte attribuita a Laso di Ermione: è possibile, infatti, che Marziano desuma le informazioni contenute in questo passo proprio da Varrone.¹⁰⁰ Nella lunga e complessa ripartizione, compendio delle numerose esposizioni sulle parti della musica diffuse in antichità, *rhythmus* e *melus* non solo risultano inseriti in strutture che sono sempre triadiche, ma appartengono a sezioni differenti:

et ὑλικόν est, quod ex perseverantibus et similibus consonabat, id est sono, numeris atque verbis. Sed quae ex his ad melos pertinent, harmonica, quae ad numeros,¹⁰¹ rhythmica, quae ad verba, metrica dicuntur.¹⁰²

Molto interessante, nella prospettiva della personificazione varroniana, è anche il fatto che Marziano, concludendo la sua trattazione,¹⁰³ individui nel ritmo il principio maschile, in *melos* – termine grammaticalmente neutro – quello femminile:

Numerum autem marem esse, melos feminam noverimus. Et enim melos materies est, quae sine propria figura censetur, rhythmus autem opere quodam virilis actus tam formam sonis quam varios praestat effectus.

Tra questi termini, inoltre, non è possibile individuare un denominatore comune, a meno di non risalire al principio primo della

⁹⁸ Se infatti Norden, presentando, nella sua ricostruzione, *Numerus* come il padre di *Rhythmus* (oltre che di *Melos*), ne fa evidentemente due concetti distinti, stando alla testimonianza offerta da Diom. I 512, 38 Keil proprio il termine *numerus* sembrerebbe avvertito da Varrone come la traduzione del greco ῥυθμός (l'altro vocabolo, quindi, che entra in gioco nel frammento 397). Per l'analogia tra *numerus* e *rhythmus* cfr. *ultra* Aug. *ord.* 2, 14 e Isid. *ethym.* 1, 39, *huic adhaeret rhythmus ... qui Latine nihil aliud quam numerus dicitur.*

⁹⁹ Mart. Cap. 9, 936.

¹⁰⁰ Cfr. Cristante 1987, 40; la questione dell'influenza varroniana su Marziano, tuttavia, è complessa e molto dibattuta. Sulla concezione marzianea della ritmica si veda, ad esempio, Wille 1967, 652-654.

¹⁰¹ Si noti come anche in questo passaggio il *numerus* appaia strettamente associato al *rhythmus* ed inserito in una categoria parallela rispetto al *melos*.

¹⁰² Cfr. anche Isid. *ethym.* 3, 18, 1, *musicae partes sunt tres, id est, harmonica, rythmica, metrica.*

¹⁰³ Mart. Cap. 9, 995; cfr. *ultra* Arist. Quint. 40, 20-25 Winnington-Ingram.

ripartizione, ovvero Musica. Se quindi al posto di *patris* si leggesse un termine non connotato in senso maschile, sarebbe estremamente suggestivo – benché, chiaramente, non dimostrabile – pensare che *Rhythmus* e *Melos* venissero detti figli di *Musica*: nella satira varroniana entrerebbe dunque in scena una personificazione che avrà grande fortuna nella storia tardoantica del genere.

Ad ogni modo, la ricostruzione del frammento varroniano, con il chiaro richiamo alla natura di figli di *Rhythmus* e *Melos*, sembra suggerire la possibilità che il contesto originale contenesse non soltanto due, bensì almeno tre personificazioni, agglomerate tra loro attraverso legami parentali; e se davvero *Rhythmus* e *Melos* venivano citati in quanto figli di un altro concetto astratto, proprio su questa prima – e per noi più misteriosa – personificazione si sarebbe focalizzata maggiormente l'attenzione dell'autore, il quale, dicendone la discendenza, ne descrive in realtà le caratteristiche fondamentali.

Il tema della musica ritorna nel frammento 348 della satira *Onos liras*, dove ci si trova di fronte ad una vera e propria prosopopea. Qui, infatti, è la personificazione a presentarsi e a definire alcune sue caratteristiche fondamentali, in quello che appare chiaramente come un prologo, modellato sull'esempio di quelli teatrali a partire dal metro giambico:

Φωνασκία *sum, vocis suscitabulum*
cantantiumque gallus gallinaceus.

Come nel caso precedente, anche qui l'esatta identificazione della personificazione è resa difficoltosa dalla corruzione del testo, facilitata dal fatto che il vocabolo è probabilmente in greco, o rappresenta quanto meno un grecismo; sembra tuttavia piuttosto sicuro che il vocabolo si riconnetta alla radice etimologica di φωνή. La congettura di Bücheler, generalmente accettata,¹⁰⁴ introduce qui una personificazione, particolarmente adatta a riprodurre l'atmosfera dei prologhi drammatici. A parlare sarebbe Φωνασκία, ovvero la pratica dell'esercizio della voce;¹⁰⁵ un termine non molto frequente e tendenzialmente confinato a contesti specialistici, che

¹⁰⁴ Astbury 2002 stampa però la forma traslitterata, *Fonascia*.

¹⁰⁵ Cfr. Demosthen. *cor.* 280: καί μοι δοκεῖς ἐκ τούτων, Αἰσχίνη, λόγων ἐπίδειξιν τινα καὶ φωνασκίας βουλόμενος ποιήσασθαι τούτον προελέσθαι τὸν ἀγῶνα.

conferma come, al di là dei più comuni astratti, la personificazione possa essere impiegata da Varrone anche nell'ambito di tecnicismi, non senza brillanti effetti di contaminazione tra registri: i termini che definiscono le prerogative di φωνασκία, infatti, sono derivati dalla lingua colloquiale, ed equiparano il concetto astratto, ma già personificato, prima ad un *vocis suscitabulum* (dove *suscitabulum* è *hapax*), poi, con ulteriore metamorfosi, ad un gallo, definito con il suo nome più ruspante (*gallus gallinaceus* o *gallinacius* è infatti sintagma comico e satirico¹⁰⁶).

In questo caso, dunque, la scelta della personificazione non sarà stata dettata da esigenze di elevazione stilistica (più o meno parodica) o di potenziamento ideologico, ma sarà stata indotta dal modello del prologo drammatico, e di quello comico in primo luogo: l'ingresso in scena di una divinità o di una personificazione che si presenta, infatti, è *incipit* frequente in commedia, come attestano diversi *loci* plautini.¹⁰⁷ Il medesimo tipo di *incipit* è del resto impiegato da Varrone anche in un'altra menippea, la *Hercules tuam fidem*, il cui primo¹⁰⁸ frammento mette in scena *Tutanus*, una figura probabilmente divina,¹⁰⁹ che rievoca il patrocinio offerto ai Romani durante la guerra contro Annibale,¹¹⁰ e che l'impiego delle personificazioni, come si è visto, fosse avvertito come tipico dei proemi comici è esplicitamente ribadito da Luciano, che introduce la figura di Ἑλεγχος presentandolo come personaggio menandro:¹¹¹

μᾶλλον δὲ παρακλητέος ἡμῖν τῶν Μενάνδρου προλόγων εἷς, ὁ Ἑλεγχος, φίλος Ἀληθείας καὶ Παρρησίας θεός, οὐχ ὁ ἀσημότατος τῶν ἐπὶ τὴν σκηνὴν ἀναβαίνοντων, μόνοις ὑμῖν ἐχθρὸς τοῖς δεδιόσι τὴν

¹⁰⁶ Per *gallus gallinaceus* o *gallinacius* (entrambe le forme sono attestate dai manoscritti) cfr. e.g. Plaut. *Aul.* 465 e 472; Titin. *com.* 126 Ribbeck; Lucil. 300 Marx; Varro *rust.* 2, 7, 15.

¹⁰⁷ Cfr. Plaut. *Rud.* 5 e soprattutto *Trin.* 8s. *primum mihi Plautus nomen Luxuriae indidit: / tum hanc mihi gnatam esse voluit Inopiam.*

¹⁰⁸ Cèbe 1983, VI ordina diversamente, ritenendo che, in base alla lex Lindsay, questo frammento debba necessariamente far seguito ad un altro.

¹⁰⁹ Ma il confine tra divinità e personificazioni è, come si è visto, spesso assai labile: Alfonsi 1973, 36s., ad esempio, inserisce questo frammento in un'unica categoria insieme con quelli analizzati in questo contributo.

¹¹⁰ Varro *Men.* 213 *noctu Hannibalis cum fugavi exercitum, / tutanus hoc tutanu Romae nuncupor. / Hacpropter omnes qui laborant invocant.*

¹¹¹ Lucian. *pseudolog.* 4, citato *supra*.

γλῶτταν αὐτοῦ, πάντα καὶ εἰδότος καὶ σαφῶς διεξιόντος ὅποσα ὑμῖν σύνοιδεν.

Nel caso del frammento varroniano, la posizione incipitaria, la presenza della personificazione e il ricorso ad un tecnicismo, per di più greco, sono elementi che contribuiscono a rafforzare il carattere metaletterario, preparando la tematica generale dell'*Onos lyras*, una menippea che è stata definita da Cèbe «une sorte d'art poétique varronien».¹¹²

Un'espressione greca dal chiaro valore di tecnicismo che diviene personificazione si ha anche nel frammento 291 della satira *Marcopolis*:

cui celer Dioslemmatoslogos, Antipatri Stoici filius, rutro caput displanat

Ad essere personificato è qui un tipo di sillogismo: ed il Sillogismo compare come personaggio anche nel paragrafo 39 del *Piscator* di Luciano, un dialogo ricco di personificazioni di valori astratti e concetti filosofici che, come si è visto, mostra numerosi punti di contatto anche con le *Eumenides*, e nel quale il Sillogismo viene presentato come banditore del processo intentato da Virtù, Filosofia e Giustizia contro i falsi filosofi. Nella satira *Marcopolis*, tuttavia, compare una tipologia particolare di sillogismo, definita in greco δι'ένος λήμματος λόγος (e questa sequenza di vocaboli stampa infatti Astbury 2002) ovvero μονολήμματος,¹¹³ che si caratterizza per il fatto di presentare una sola premessa (δι'ένος λήμματος), e quindi per la sua rapidità: e *celer* lo definisce, infatti, Varrone.

La presenza di un riferimento all'ambito retorico e filosofico è ulteriormente chiarita dalla menzione di Antipatro, maestro di Panezio qui esplicitamente presentato come filosofo stoico, la cui predilezione per i ragionamenti sillogistici è attestata dalle fonti antiche.¹¹⁴ Come nel caso del frammento 397, dunque, ci troviamo di fronte alla creazione di una genealogia per un termine tecnico; e

¹¹² Cèbe 1990, IX, 1483.

¹¹³ Cfr. e.g. *Suid.* λ 441 s.v. λῆμα: ἡ γὰρ ἐρώτησις αἰτία τῆς ἀποκρίσεως, ἣτις ἐστίν, ἐξ ἧς ὁ συλλογισμός· ἦν καὶ λῆμα λέγουσι. καὶ μονολήμματος πρότασις· οἶον, ἀναπνεῖς· ζῆς ἄρα. προόδηλον γὰρ τὸ παραλελειμμένον, τό, πᾶν τὸ ἀναπνέον ζῆ.

¹¹⁴ Cfr. Cèbe 1987, VIII, 1296 n. 98.

il fatto che qui il sillogismo venga detto figlio di un personaggio reale potrebbe rappresentare un importante precedente per l'identificazione del padre di *Rythmos* e *Melos*.

Che *Dienoslemmatologos* venga detto figlio di Antipatro, filosofo che Cicerone definisce *acutissimus*,¹¹⁵ inserisce evidentemente questo frammento all'interno di quella diffusa tradizione diatribica di derisione delle scuole filosofiche su cui ci si è già soffermati in precedenza. Questo tipo di sillogismo, che si applica quando una delle premesse viene sottintesa, è infatti affine all'entimema, e più che come un tipo di procedimento mentale logico si presenta come un espediente retorico, utile per far prevalere la propria posizione più che per raggiungere la verità – una verità che proprio l'assenza della premessa minore finisce spesso per confondere. Che il sillogismo ellittico sia concepito come un'arma è del resto ben chiarito, con un passaggio dall'ambito figurato a quello concreto caratteristico della lingua comica e satirica, dalla violenza dell'azione che esso si trova a compiere (*rutro caput displanat*).

Il ricorso a sillogismi da parte degli Stoici sarà stigmatizzato anche da Luciano, che insiste sulla loro funzione persuasiva e, come Varrone, giunge quasi a trasformarli in un'arma reale. In *vit. auct.* 22, infatti, lo stoico Crisippo afferma di conoscere

τὰς τῶν λόγων πλεκτάνας αἷς συμποδίζω τοὺς προσομιλοῦντας καὶ ἀποφράττω καὶ σιωπᾶν ποιῶ, φμιὸν ἀτεχνῶς αὐτοῖς περιτιθεῖς· ὄνομα δὲ τῇ δυνάμει ταύτῃ ὁ ἀοίδιμος συλλογισμός.

Di fronte alla veemenza del filosofo, il suo interlocutore esclama: Ἡράκλεις, ἄμαχόν τινα καὶ βίαιον λέγεις. Nel *Simposio* – dialogo anch'esso fortemente caratterizzato dalla satira contro i filosofi – un altro pensatore stoico, Etoimocle, si vanta invece di essere in grado diappare in un istante la bocca (e il verbo usato è di nuovo ἀποφράττω) ai propri antagonisti utilizzando un sillogismo.¹¹⁶

Allo stesso modo, nel frammento varroniano, *Dienoslemmatologos*, che è definito *celer* sia perché più breve nella formulazione, sia perché fulmineo nel suo intervento (e la stessa rapidità

¹¹⁵ Cic. *off.* 3, 12.

¹¹⁶ Lucian. *conv.* 23 παρὰ τῶν θαυμαστῶν σου φιλοσόφων, Ζηνοθέμιδος καὶ Λαβυρίνθου, ὧν συλλογισμῶ ἐνὶ ἀποφράξαι ἂν μοι τάχιστα δοκῶ τὰ στόματα. Altri passi sono citati da Helm 1906, 146.

di intervento era sottolineata dai filosofi luciani), compie un atto di grande violenza: colpisce (ma l'*hapax* varroniano *displanat* è molto più espressivo) il capo del suo antagonista con una zappa. Anche *rutrum*, del resto, è termine estremamente realistico, di cui lo stesso Varrone (*ling.* 5, 31) fornisce l'etimologia in una sezione dedicata agli attrezzi agricoli. Ma il suo impiego potrebbe non essere dovuto semplicemente ad esigenze espressive, dal momento che proprio questa – secondo una variante mitologica attestata, ad esempio, da Ovidio nei *Fasti*¹¹⁷ – fu l'arma con la quale Remo fu ucciso da Celere, che era stato posto da Romolo a guardia del *pomerium*.

L'ambiguità semantica di *celer*, attributo adatto ad indicare il sillogismo ellittico ma anche nome proprio di un personaggio storico, fornisce dunque l'occasione per un bell'esempio di allusività, poiché consente di introdurre un'immagine – paradossale per la sovrapposizione, tipicamente allegorica, tra valori astratti e valori concreti, tra significati figurati e significati letterali – che rafforza la *vis* drammatica della personificazione e, al tempo stesso, dipinge di un colorito tutto romano un concetto di origine greca, replicando nel rapporto tra il sillogismo, esecutore materiale, ed Antipatro, il suo mandante più o meno consapevole, la relazione storica tra Celere e Romolo,¹¹⁸ e prefigurando anche un confronto tra velocità e lentezza: *Celer*, infatti, uccide Remo, colui che, secondo Ennio, avrebbe voluto chiamare Roma con il nome di *Remora*.¹¹⁹ Tale rimando allusivo al mito della fondazione di Roma, peraltro, si inserisce in una satira, la *Marcopolis*, che con ogni probabilità si riallacciava alla tradizione letteraria della città ideale: anche se nessuno dei cinque frammenti conservati lo conferma, potrebbe allora essere suggestivo ipotizzare che Varrone vi avesse inserito il racconto della sua fondazione, imitando parodicamente quella dell'Urbe.

Il netto contrasto tra il registro realistico e arcaico dell'ultima parte del frammento ed il complesso tecnicismo con cui viene definita la personificazione contribuisce al sapore decisamente comico del frammento, tanto più che tale tecnicismo, se si mantiene

¹¹⁷ Ov. *fast.* 4, 843 *nec mora, transiluit: rutro Celer occupat ausum; / ille premit duram sanguinolentus humum*. Altri *testimonia* sono citati da Cèbe 1987, VIII, 1296 n. 99, cui si aggiunga almeno Beda, *temp. rat.* 66.

¹¹⁸ Per il sospetto che Romolo fosse consapevole del destino che attendeva il fratello cfr. Flor. *epit* 1, 1, 8, *Remus ..., dubium an iussu fratris, occisus est*.

¹¹⁹ Enn. *ann.* 82 Vahlen *certabant urbem Romam Remoramne vocarent*.

la versione traslitterata stampata da Cèbe, si configura come un neologismo che, per la sua complessità, ricorda certi nomi-*monstres* della commedia, sia greca che latina; e una consuetudine con simili neologismi è testimoniata anche dal frammento 432, dove il protagonista viene indicato con un nome parlante tipicamente comico: *Chrysosandalos*.

Proprio sulla base dei precedenti comici, alcuni critici, *in primis* Mras,¹²⁰ hanno ipotizzato che il frammento si inserisse all'interno di un agone tra due personificazioni, e che il *cui* con il quale esso si apre alluda proprio all'antagonista, da identificarsi magari in *Diaduo inlemmatonlogos*, l'autentico sillogismo a due premesse.¹²¹

Un ultimo esempio, particolarmente significativo, di connessione tra l'impiego di una personificazione e la riflessione a carattere retorico o letterario si ha nel frammento 542 del *Testamentum*:

*e mea φιλοφρονία natis quos Menippea haeresis nutricata est tutores do
«qui rem Romanam Latiumque augescere vultis».*

Ad essere personificati sono qui i libri stessi delle *Satire Menippeae*, che – analogamente a quanto accade in altri frammenti – vengono presentati attraverso una genealogia; essi vengono così raffigurati come i figli di una peculiarità caratteriale dell'autore,¹²² che quindi a sua volta finisce per essere personificata: φιλοφρονία,

¹²⁰ Mras 1914, 415: «Wieder hat Varro das Aristophanische Motiv des Streites zweier λόγοι verwendet. Das Gegner des schnellen Ein-Glied-Schlusses kann nur der langsame Zwei-Glied-Schluß sein». Ulteriore bibliografia in Cèbe 1987, VIII, 1296 n. 102.

¹²¹ Altri, come Astbury 2002 e Cèbe 1997, VIII, hanno invece pensato che il *cui* alluda ad un filosofo di altra scuola, come ad esempio Carneade, di cui molte fonti ricordano l'antagonismo con Antipatro: cfr. Pohlenz 1967 I, 382. Quest'ultima ipotesi, tuttavia, mi sembra indebolita dal fatto che l'aneddotica antica presentava Carneade come il più abile tra i due dal punto di vista retorico, tant'è vero che Antipatro, per evitare confronti diretti, aveva scelto di affidare il suo pensiero esclusivamente ad opere scritte (così Plutarch. *garr.* 23, Euseb. *praep. ev.* 14, 8, 10; cfr. *ultra* Cic. *ac.* 2, 28).

¹²² Per l'assimilazione metaforica della creazione letteraria ad un rapporto di generazione cfr. anche il frammento 58, dove, a prescindere dallo stato estremamente corrotto del testo, è tuttavia possibile riconoscere il sintagma *partu poetico*. Più in generale, sulla tematica della filiazione poetica si veda l'intervento di Olimpia Imperio; cfr. *ultra* Degl'Innocenti Pierini 2008.

ovvero lo spirito critico, la propensione alla mordacità,¹²³ che ricorda personificazioni di Luciano che analogamente richiamano l'atteggiamento mordace e irriverente proprio del genere, come la già nominata Παρρησία. E, in modo estremamente significativo, lo spirito critico è definito da Varrone con un *hapax* greco che gli consente un brillante gioco di parole con un altro termine che finisce per essere allusivamente richiamato, φιλοσοφία.¹²⁴ Una sostituzione simile si ha anche nel *ludus* senecano, dove il titolo ἀποκολοκύντωσις – a prescindere da quale sia il suo reale significato – richiama evidentemente ἀποθέωσις.¹²⁵

Come nei casi precedenti, anche qui l'inserimento di una personificazione all'interno di una riflessione letteraria si associa all'impiego del greco, ulteriormente sottolineato dalla compresenza di un grecismo di sapore tecnico, *haeresis* – a sua volta trattato come una personificazione – che si ritrova anche nel frammento 164, in riferimento alla nascita della scuola stoica.

Alla frequenza di termini di origine greca che caratterizza la prima parte del frammento si contrappone però il sapore tutto romano della seconda parte, caratterizzata dall'assegnazione di tutori alle proprie opere-figli: nella pratica giuridica romana, infatti, un testamento – quello a cui allude il titolo della satira – non era ritenuto valido se non vi veniva indicato un tutore per i figli minorenni,¹²⁶ e con questa componente tipica del testamento, richiamata attraverso il suo più tipico formulario,¹²⁷ dunque, Varrone chiude la sua satira.¹²⁸

¹²³ Il termine φιλοφθονία rappresenta un *hapax*, mentre per l'aggettivo corrispondente (sostantivato in Plutarch. *mor.* 6, 91 b) *LSJ* fornisce la traduzione «given to envy». Tuttavia, dal momento che in φθόνος può essere contenuta anche l'idea di indignazione (cfr. Eur. *Hec.* 288), è possibile che il termine possa inserirsi anche nella sfera della malevolenza, intesa come spirito denigratorio, maldicenza (si pensi, nella tradizione della satira, all'*indignatio* di Giovenale: *facit indignatio versus*). Cèbe 1998, XII, 2024 è tentato di leggere φιλοφθογγία, ma una simile correzione non sembra necessaria.

¹²⁴ Cfr. Krenkel 2002, 1070.

¹²⁵ Cfr. Dio 60, 35, 2-4.

¹²⁶ Cfr. Paul. *dig.* 26, 2, 20 *pr.* e 26, 4, 6, *intestatus autem videtur non tantum is qui testamentum non fecit, sed et is qui testamento liberis suis tutores non dedit.*

¹²⁷ Cfr. e.g. Gaius *inst.* 1, 149, *rectissime autem tutor sic dari potest: LVCIVM TITIVM LIBERIS MEIS TVTOREM DO vel VXORI MEAE TVTOREM DO*; 2, 289, *tutor non aliter testamento dari potest quam directo,*

Finalizzata a dare al passaggio una chiara impronta romana è anche la citazione inglobata nel frammento (*qui rem Romanam Latiumque augescere vultis*), che fa di questo uno dei pochissimi casi delle *Menippee* in cui troviamo concretamente realizzata l'alternanza prosimetrica. Essa non solo richiama Roma e il Lazio, ma, essendo tratta dagli *Annales* di Ennio (fr. 466 Vahlen), conferisce a tutto il contesto la solennità del massimo vate latino.

Questo frammento, dunque, risulta caratterizzato da un'elevatissima valenza metaletteraria, dal momento che non solo vi viene esplicitamente citato Menippo, ma vi sono concentrati tutti i più tipici tratti formali della satira menippea: il prosimetro, la commutazione di codice e l'inserimento di citazioni.¹²⁹ La fitta presenza di personificazioni, dunque, non potrà essere casuale, ma andrà a sua volta intesa come una dichiarazione di genere, tanto più che il frammento viene ad inserirsi in una satira altamente significativa quale il *Testamentum*: evidente richiamo alla medesima opera di Menippo, che aveva scritto dei Διαθηκαι¹³⁰ (e proprio περὶ διαθηκῶν è il sottotitolo di questa menippea¹³¹), ma anche opera che appare come una sorta di congedo di Varrone dalla poesia menippea.

7. Costanti allegoriche in Men. 239

Il ricorso a personificazioni, ben lungi dal rappresentare un *escamotage* retorico estemporaneo, si presenta quindi come un *habitus* ben radicato nelle consuetudini compositive del Varrone menippeo, e pertanto caratterizzato dalla presenza di elementi ri-

veluti hoc modo: LIBERIS MEIS TITIVS TVTOR ESTO, vel ita: LIBERIS MEIS TITIVM TVTOREM DO.

¹²⁸ Il tema prosegue infatti anche in quello che è normalmente presentato come l'ultimo frammento della satira (*Men.* 543), dove, secondo la prassi testamentaria, Varrone dà disposizioni nell'eventualità che gli dovessero nascere figli postumi.

¹²⁹ Sul significato di questi elementi formali nella definizione di una poetica del contrasto menippea, vd. Bonandini 2010b.

¹³⁰ Cfr. Diog. Laert. 6, 101.

¹³¹ Non sarà qui il caso di soffermarsi sul problema dell'originalità di questi sottotitoli varroniani; a favore dell'autenticità di περὶ διαθηκῶν è soprattutto Salanitro 1982-1987, 337s.

correnti, che possono essere meglio illustrati grazie ad un'ultima testimonianza, il frammento 239 della *Lex Maenia*:

Ad biviram venio. Cum vellem ostendere quid vellem, Metamelos, Inconstantiae filius, me reprehendit.

Le ipotesi sul contesto ed il significato del frammento sono diverse: parte della critica ritiene che un personaggio non meglio precisato avesse avuto l'intenzione di sposare una vedova, ma si fosse poi pentito al momento della proposta; secondo Cèbe,¹³² invece, a parlare sarebbe qui Varrone, che prima annuncerebbe l'intenzione di fare un discorso sui vari tipi di donna, ma poi ci ripenserebbe per l'intervento di *Metamelos*.

Pare in ogni caso probabile che il frammento abbia un tono sarcastico, che sembra confermato dal termine *bivira*, non più attestato fino all'età cristiana, ma per il quale il confronto con *univira* – che è al contrario frequente sulle steli funerarie femminili, dove rappresenta un motivo di lode – permette di indovinare una sfumatura tutt'altro che elogiativa.

Ecco allora che, a far desistere dal suo intento il protagonista, chiunque egli sia, interviene addirittura una personificazione, quella di *Metamelos*, ovvero il pentimento, il rimpianto. Nella sua forma maschile, non è possibile addurre parallelismi per questa personificazione; di una certa fortuna, invece, godette, soprattutto a livello iconografico, il suo corrispondente femminile, Μετάνοια.¹³³ Μετάνοια rientra infatti tra le figure che popolano l'*ekphrasis* di dipinti allegorici in due diversi dialoghi di Luciano: *merc. cond.* 42, dove, sull'esempio della celebre *tabula* attribuita a Cebete, viene rappresentata la vita umana, e l'ultima personificazione che si fa incontro all'uomo prima della morte è proprio il Pentimento, e *calumn. non tem. cred.* 5, dove è descritto un dipinto di Apelle¹³⁴ sul tema della calunnia, e la figura di Μετάνοια è associata a quella di Αλήθεια. Una descrizione di *Metanoea*, definita

¹³² Cèbe 1985, VII, 1113s.

¹³³ Cfr. *LIMC* VI/1, 561s., che sottolinea come Μετάνοια e *Metamelos* avessero però una diversa genealogia; ma i termini μετάνοια e μεταμέλεια sono utilizzati alternativamente nella *Tavola di Cebete*: cfr. *tab. Ceb.* 10, 4; 11, 1; 35, 4. Per la personificazione di Μετάνοια, cfr. anche Themist. *or.* 22, 282c.

¹³⁴ Vd. *supra*.

comes di *Occasio* e presentata come un capolavoro di Fidia, è inoltre al centro di un epigramma di Ausonio:¹³⁵

*sum dea, quae facti non factique exigo poenas,
nempe ut paeniteat. Sic Metanoea vocor.*

Negli esempi lucianei, *Μετάνοια* si presenta come un riflesso della virtù e della saggezza, ed è quindi ammantata di un forte spessore morale; non così in Varrone, dove *Metamelos* è invece definito *Inconstantiae filius*, ed ha dunque come suo carattere precipuo la volubilità.

Nella satira varroniana, la personificazione acquisisce dunque la funzione parodistica di conferire ad un ripensamento di ben poco spessore una sperequata solennità, mentre la scelta della forma *Metamelos* richiama, almeno dal punto di vista etimologico, l'ambito semantico della musica presente nei frammenti analizzati in precedenza (cfr. soprattutto *Melos* di *Men.* 397).

In modo estremamente significativo, inoltre, questo frammento presenta, affiancate, due peculiarità che si sono già incontrate in molti esempi precedenti: la personificazione è quella di un concetto greco, ed essa viene inserita all'interno di una struttura genealogica.

8. Le personificazioni e l'eterogeneità menippea: uso del greco e prosimetro

Dalla rassegna dei frammenti presi in esame, un primo dato balza dunque immediatamente all'occhio: il fatto che, in modo inaspettato e di certo non in linea con la vocazione del pensiero romano all'allegoria (in cui si inseriscono invece le *personae fictae* di ambito filosofico-morale prese in esame all'inizio del nostro percorso), un cospicuo gruppo di personificazioni contenute nelle *Menippeae* varroniane, per lo più associate a spunti di riflessione metaletteraria, riguarda termini greci, che spesso vengono ad assumere valore di tecnicismo: un tratto, questo, che crea uno stretto rapporto con il versante greco del genere, nel quale, a quanto è possibile ricostruire *a posteriori* dall'opera di Luciano, le figure allegoriche non solo godevano di una fortuna significativa, anche

¹³⁵ Auson. *epigr.* 12, 11s. Green, su cui Mattiacci 2011, 139ss.

per influenza della tradizione della commedia, ma spesso si associavano proprio a spazi di riflessione metaletteraria.¹³⁶

A prescindere dalla difficoltà di distinguere in modo netto, per le vicende connesse alla tradizione testuale, tra casi di vera e propria commutazione di codice e termini traslitterati o morfologicamente adattati,¹³⁷ una simile circostanza non fa che sottolineare come l'impiego di personificazioni, in questi casi, non sia imputabile a generiche esigenze retoriche, ma si presenti come un tratto saliente della poetica menippea: allegoria e commutazione di codice agiscono infatti in sinergia nella creazione di quella dimensione narrativa ed espressiva mossa, caratterizzata da una costante tensione verso l'eterogeneità, che è peculiarità identificativa dello *spoudaiogeloion* menippeo.

Strettamente connesso alla forma menippea è anche il ricorso al prosimetro, la più evidente caratteristica formale del genere, particolarmente difficile da determinare per l'opera varroniana a causa del suo statuto fortemente frammentario, che fa sì che in numerosi casi sia impossibile stabilire con sicurezza se i frustuli di testo siano in prosa o rappresentino parte di un verso.¹³⁸

Non stupisce, tuttavia, scoprire che più di metà dei frammenti che contengono una personificazione è sicuramente metrico, dal momento che l'introduzione delle *personae fictae* evoca atmosfere che la scelta di un determinato metro rafforza; così, è naturale che il frammento 348, nel quale Φωνασκία si presenta come prota-

¹³⁶ Cfr. Dolcetti 1998; *ultra* Bompaire 1980.

¹³⁷ Nel frammento 397, ad esempio, un termine con morfologia latina ed uno con morfologia greca (*Rhythmus*, *Melos*) appaiono giustapposti, tanto che alcuni editori, come Astbury, normalizzano stampando *Melus*; nel frammento 348, invece, il medesimo Astbury traslittera il Φωνασκία di Bücheler 1922 in *Fonascia*. Al contrario, in *Men.* 291 Cèbe 1987, VIII stampa il *Dienoslematoslogos* dei codici, mentre Astbury inserisce l'espressione greca δι' ἐνὸς λήμματος λόγος.

¹³⁸ Stando all'edizione di Astbury 2002, circa la metà dei frammenti è in versi. Data la brevità degli *excerpta* tramandati dalle opere grammaticali, tuttavia, la possibilità che originali forme metriche siano state modificate per adattarsi al contesto, oppure che la presenza di citazioni di misura inferiore al verso o l'occorrere di corrottele testuali abbiano finito per renderne irriconoscibile la natura poetica è estremamente elevata; per molti frammenti, infatti, i critici e gli editori non sono concordi nell'individuazione dello statuto metrico: cfr. in proposito il prospetto dei metri impiegati e dei *tentamina metrica* in appendice all'edizione di Astbury 2002.

gonista di un prologo drammatico, sia in senari giambici, e che invece, nelle *Eumenides*, l'immagine di *Infamia* che incombe sul *vulgus* (*Men.* 123) sia sviluppata all'interno di un brano in dimetri anapestici: un verso ben attestato anche in tragedia.¹³⁹

Ma particolarmente interessante, per la sua rarità,¹⁴⁰ è il caso di *Men.* 542, dove la personificazione precede – e anzi quasi richiama – uno snodo prosimetrico, con passaggio dalla prosa alla citazione epica in esametri dattilici; e di snodo prosimetrico si può forse parlare anche per il frammento 397, riguardo al quale Vahlen ha ipotizzato che, con *huius*, iniziasse un senario giambico.¹⁴¹ In questo caso, lo stacco tra prosa e versi risulterebbe particolarmente significativo, dal momento che esso si accompagnerebbe all'inserimento di personificazioni derivate dall'ambito semantico della musica e della poesia, per cui i due tratti verrebbero a rimarcare il carattere fortemente metaletterario del passaggio,¹⁴² analogamente a quanto avviene nel frammento in coliambi 57, *ne me pedatus iste versuum tardor / refrenet arte, comprimo rythmon certum*,¹⁴³ dove compare il medesimo vocabolo *rythmon*.

9. Le personificazioni e la famiglia allegorica

Che la presenza di figure allegoriche nelle *Menippeae* sia caratterizzata da uno statuto letterario fortemente codificato è confermato

¹³⁹ Cfr. Boldrini 1992, 139s.

¹⁴⁰ Composti sia di prosa che di versi sono infatti solamente i frammenti 103; 189; 254; 359; 417; 542, a cui vanno probabilmente aggiunti anche i frammenti 508 e 509.

¹⁴¹ La presenza di una sequenza giambica completa, effettivamente, non sembra poter essere casuale. Tuttavia, data la brevità del frammento e la forma corrotta della sua prima parte, è impossibile determinare se il supposto verso rappresentasse l'*incipit* di un inserto poetico (nel qual caso il frammento in nostro possesso realizzerebbe concretamente uno scarto prosimetrico), oppure s'inserisse all'interno di una più lunga sequenza metrica.

¹⁴² La presenza di termini tecnici, che, aprendo brevi squarci di riflessione metaletteraria, richiamano l'attenzione del lettore sul passaggio dalla prosa ai versi, è una costante degli snodi prosimetrici dell'*Apocolocyntosis*: cfr. Bonandini 2010b, 117; cfr. *ultra* Lucian. *Iupp.* tr. 1.

¹⁴³ Il testo del frammento, che ho riportato secondo l'edizione di Cèbe 1974, II, 199 ci è giunto in forma gravemente corrotta; Astbury 2002, con prudenza, stampa *ne me pedatus... versuum tardor / refrenet tarte cum rythmon certum..*

anche dalla frequente presenza di uno stilema che Lausberg¹⁴⁴ classifica come caratteristico di una sottoclasse specifica di personificazioni: l'organizzazione di concetti personificati secondo relazioni parentali. Scrive infatti Rutilio Lupo:¹⁴⁵

προσωποπῖα. *Hoc fit, cum personas in rebus constituimus, quae sine personis sunt, aut eorum hominum, qui fuerunt, tamquam vivorum et praesentium actionem sermonemve deformamus. Id est huius modi:*

*Nam crudelitatis mater avaritiast, pater furor:
Haec facinori iuncta odium parit; inde exitium nascitur.*

Hoc genere usi sunt poetae, qui fabulas scripserunt, in prologis. Nam humana figura prodixerunt personas, quae in veritate artis et voluntatis sunt, non personae.

La formula 'figlio di' ricorre ben tre volte nei frammenti analizzati (*Men.* 239; 291; 397), e vi si aggiunge l'espressione *natis e...* di *Men.* 542; ma alla medesima tipologia mi sembra possano essere ricondotte altre due espressioni analoghe: *Philosophiae alumna* di *Men.* 141 e *Canitudini comes* di *Men.* 5. L'impiego di *comes*, in particolare, presenta molti parallelismi,¹⁴⁶ e viene ad inserirsi in un *pattern* tipico della letteratura allegorica, quello del corteggio di figure minori raccolte intorno ad una personificazione principale, che tanto successo avrà, ad esempio, nella tipologia iconografica del trionfo.

Per questo tramite, il discorso si fa immagine allegorica, e la descrizione si fa illustrazione di relazioni logiche complesse, che proprio attraverso il ricorso alla personificazione trovano una vivida chiarificazione, risultato della feconda intersezione, realizzata originalmente dalla menippea varroniana, tra un ben consolidato modulo retorico e didascalico, la tradizione dei generi drammatici e la tendenza all'allegoria cara all'immaginario romano.

¹⁴⁴ Lausberg 1973, 413.

¹⁴⁵ Rut. Lup. 2, 6; cfr. Quint. inst. 9, 3, 89, *etiam in personae fictione accidere quidam idem putaverunt, ut in verbis esset haec figura: 'crudelitatis mater est avaritia'*. Un esempio di tale forma è anche in *Rhet. Her.* 2, 22, 34, *Omnium malorum stultitia est mater atque materies. Ea parit immensas cupiditates. [...] Haec pariunt avaritiam.*

¹⁴⁶ Tra i passi che sono stati già citati, si notino in particolare Caecil. com. 168 Ribbeck e Sil. Pun. 15, 96. Cfr. *ultra* Publ. Syr. sent. 270 Ribbeck; Lucr. 6, 1158s.; Ov. trist. 2, 15; Stat. Theb. 1, 130; vd. inoltre *ThLL* III, 1775s.

Bibliografia

Alfonsi 1973

L. Alfonsi, *Le 'Menippeae' di Varrone*, in *ANRW* I/3 (1973), pp. 26-59.

Astbury 2002

R. Astbury (ed.), *M. Terentius Varro. Saturarum Menippearum fragmenta*, München-Leipzig 2002².

Boldrini 1992

S. Boldrini, *La prosodia e la metrica dei Romani*, Roma 1992.

Bompaire 1977

J. Bompaire, *Quelques personifications littéraires chez Lucien et dans la littérature impériale*, in J. Duchemin (éd.), *Mythe et personification. Actes du colloque du Grand Palais* (7-8 mai 1977), Paris 1977, pp. 77-82.

Bonandini 2010a

A. Bonandini, *I disegni del Fato. La rappresentazione delle Parche nell'Apocolocyntosis e in Petronio*, in L. Belloni, A. Bonandini, G. Ieranò, G. Moretti (eds.), *Le Immagini nel Testo, il Testo nelle Immagini. Rapporti fra parola e visualità nella tradizione greco-latina. Atti del convegno internazionale "Rapporti fra testo e immagine nel mondo greco e latino"* (Trento, 9-10 ottobre 2008), Trento 2010 (Labirinti 128), pp. 425-449.

Bonandini 2010 b

A. Bonandini, *Il contrasto menippeo: prosimetro, citazioni e commutazione di codice nell'Apocolocyntosis di Seneca. Con un commento alle parti poetiche*, Trento 2010 (Labirinti 130).

Bücheler 1865

F. Bücheler, *Über Varros Satiren*, in Id., *Kleine Schriften* I, Leipzig-Berlin 1915, pp. 534-580 (= «RhM», 20 [1865], pp. 401-443).

Bücheler 1922

F. Bücheler, *Petronii Saturae et Liber Priapeorum. Adiectae sunt Varronis et Senecae Satirae similesque reliquiae*, sesta edizione con addenda di W. Heraeus Berlin 1922.

Cèbe 1972-1998

J.-P. Cèbe, *Varron, Satires Ménippées*, 12 voll., Roma 1972-1998.

Cristante 1987

L. Cristante, *Martiani Capellae De nuptiis Philologiae et Mercurii liber IX*, Padova 1987 (Medioevo e umanesimo 64).

Degl'Innocenti Pierini 2008

R. Degl'Innocenti Pierini, *Il "parto dell'orsa", ovvero Divagazioni sulla "maternità letteraria" fra Virgilio e Ovidio*, «SIFC», 4 (2006), pp. 210-228 (ora in Ead., *Il parto dell'orsa: studi su Virgilio, Ovidio e Seneca*, Bologna 2008, pp. 15-38).

Della Corte 1939

F. Della Corte, *La poesia di Varrone reatino ricostituita*, «Memorie della Reale Accademia delle Scienze di Torino», 2 s., 69 (1939), pp. 1-102.

Deubner 1902-1909

L. Deubner, s.v. «Personifikationen abstrakter Begriffe», in W. H. Roscher, *Lexicon der Griechischen und Römischen Mythologie* III/2, coll. 2068-2169.

Dolcetti 1998

P. Dolcetti, *Personificazioni, scelte di vita e scelte letterarie nell'opera di Luciano*, in *Quaderni del Dipartimento di filologia linguistica e tradizione classica* 1997, Bologna 1998 (Università di Torino. Pubblicazioni del Dipartimento di filologia linguistica e tradizione classica 9), pp. 245-261.

Dumézil 1966

G. Dumézil, *La religion Romaine archaïque*, Paris 1966.

Guastella 2011

G. Guastella, *La Fama degli antichi e le sue trasformazioni tra Medioevo e Rinascimento*, in S. Audano, G. Cipriani (eds.), *Aspetti della fortuna dell'antico nella cultura europea. Atti della settima giornata di studi* (Sestri Levante, 19 marzo 2010), Foggia 2011 (Echo, 1), pp. 35-74.

Hardie 2012

P. Hardie, *Rumour and Renown: Representations of Fama in Western Literature*, Cambridge 2012 (Cambridge Classical Studies).

Helm 1906

R. Helm, *Lucian und Menipp*, Leipzig-Berlin 1906.

Krenkel 2002

W. A. Krenkel, *Marcus Terentius Varro. Saturae Menippeae*, St. Katharinen 2002.

Lausberg 1973

H. Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, München 1973².

Luck-Huyse 1997

K. Luck-Huyse, *Der Traum vom Fliegen in der Antike*, Stuttgart 1997 (Palingenesia 62).

Mattiacci 2011

S. Mattiacci, *Da Kairos a Occasio: un percorso tra letteratura e iconografia*, in L. Cristante, S. Ravalico (eds.), *Il calamo della memoria. Riuso di testi e mestiere letterario nella tarda antichità IV*, Trieste 2011, pp. 127-154.

Moretti 2007

G. Moretti, *Patriae trepidantis imago. La personificazione di Roma nella Pharsalia fra ostentum e disseminazione allegorica*, «Camena», 2 (2007), pp. 1-18.

Mras 1914

K. Mras, *Varros menippeische Satiren und die Philosophie*, «Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Litteratur und für Pädagogik», 33 (1914), pp. 390-420.

Norden 1892

E. Norden, *In Varronis saturas Menippeas observationes selectae*, in Id., *Kleine Schriften zum klassischen Altertum*, Berlin 1966, pp. 1-114 (= «Jahrbücher für klassische Philologie», 18 [1892], pp. 265-352).

Nünlist 1998

R. Nünlist, *Poetologische Bildersprache in der Frühgriechischen Dichtung*, Stuttgart-Leipzig 1998.

Pohlenz 1967

M. Pohlenz, *La Stoa. Storia di un movimento spirituale*, trad. it. O. De Gregorio, Firenze 1967.

Puelma-Piwonka 1949

M. Puelma-Piwonka, *Lucilius und Kallimachos*, Frankfurt am Mein 1949.

Ramelli, Lucchetta 2004

I. Ramelli, G. Lucchetta, *Allegoria I: L'età classica*, Milano 2004 (Temi metafisici e problemi del pensiero antico. Studi e testi, 98).

Ribbeck 1859

O. Ribbeck, *Über Varronische Satiren*, «RhM», 14 (1859), pp. 102-130.

Rolle 2009

A. Rolle, *Il motivo del culto cibeleico nelle Eumenides di Varrone*, «Maia», 61 (2009), pp. 545-563.

Salanitro 1978

M. Salanitro, *Varrone poeta satirico*, in Ead., *Le menippe di Varrone. Contributi esegetici e linguistici*, Roma 1990, pp. 9-20 (= «Cultura e Scuola», 1978, pp. 58-66).

Salanitro 1982-1987

M. Salanitro, *Grecismi e greco nelle Menippe di Varrone*, in Ead., *Le menippe di Varrone. Contributi esegetici e linguistici*, Roma 1990, pp. 67-122 (= «Helikon», 22-27 [1982-1987], pp. 297-349).

Wille 1967

G. Wille, *Musica Romana. Die Bedeutung der Musik im Leben der Römer*, Amsterdam 1967.

Yavetz 1974

Z. Yavetz, *Existimatio, fama, and the Ides of March*, «HSPH», 78 (1974), pp. 35-65.

RITA DEGL'INNOCENTI PIERINI

LE CITTÀ PERSONIFICATE NELLA ROMA REPUBBLICANA:
FENOMENOLOGIA DI UN MOTIVO LETTERARIO
TRA RETORICA E POESIA *

Premessa

In questo saggio mi propongo di indagare sul formarsi a Roma del concetto e del tema della personificazione di città, motivo ampiamente attestato in Cicerone, amplificato dall'avvento del regime imperiale dalla letteratura augustea¹ in poi e particolarmente fertile nella ritualità, nella cultura letteraria e retorica e nell'immaginario tutto del periodo tardo-antico.² Certo non potrà essere un'indagine esaustiva, ma mi auguro che si possano cogliere degli spunti significativi relativi sia ai rapporti con la retorica che con la poesia epi-

* Ringrazio i numerosi amici, colleghi e allievi, che mi hanno fornito generosamente consulenze bibliografiche o che sono intervenuti nel dibattito, quando questo testo è stato presentato a Bologna nel luglio 2011, come relazione al XVIII Convegno biennale dell'International Society for the History of Rhetoric, e discusso anche in una versione più ampia in seminari tenuti a La Sapienza-Roma e a Firenze. Ringrazio in particolare Francesco Citti, Marco Fantuzzi, Augusto Guida, Mario Labate, Enrico Magnelli, Silvia Mattiacci, Gabriella Moretti, Antonio Stramaglia.

¹ Spesso il motivo della personificazione di città coincide con il tema della 'morte' delle città, come vedremo; molto di interessante su questo aspetto nel recentissimo e ricco volume, non solo di taglio archeologico, di Papini 2011; della letteratura precedente segnalo la breve trattazione di Schnayder 1951 e l'importante saggio di Labate 1991 (mi permetto di rimandare anche a Degl'Innocenti Pierini c.d.s.). Molto utile mi è risultata l'analisi di Moretti 2007, che si occupa di Lucano, ma che offre importanti spunti di ricerca per il tema della personificazione.

² L'esemplificazione del fondamentale studio di Pernot 1993 verte soprattutto sul tardo-antico; vd. anche Paschoud 1967; Classen 1980; Dufraigne 1994; Bühl 1995.

grammatica greca, dimostrando inequivocabilmente il profondo intrecciarsi di storia, retorica e letteratura, che permea il nostro tema.

1. *Gli incerti confini del concetto di personificazione: dagli antichi ai moderni*

Dobbiamo alla formulazione di Quintiliano nel IX libro della sua *Institutio oratoria* la più limpida definizione di una forma tradizionale di prosopopea, anche altrove da lui chiosata col nesso *fictio personarum*,³ una delle figure di parola che accrescono la mozione degli affetti (9, 2, 26) e che si addicono allo stile alto, hanno bisogno infatti di possenti polmoni (*maiora... latera*)⁴ come già diceva Cicerone:⁵ tra di esse Quintiliano attribuisce una particolare rilevanza alla personificazione di città, elemento tradizionale nell'immaginario greco-latino, ma già significativamente presente anche in Oriente come dimostrano, per esempio, importanti passi biblici nel *Libro di Geremia* e nelle *Lamentazioni*, fatti risalire a loro volta ad influsso sumerico,⁶ e dove si incontrano personificazioni della città di Gerusalemme, che può assumere varie tipologie umane ed essere assimilata comunque sempre alla figura femminile⁷ nei suoi diversi ruoli di madre o figlia, di sposa o amante. Sostiene Quintiliano in 9, 2, 29-33 che le prosopopee, cioè tecnicamente il discorso messo in bocca ad un morto o ad un assente oppure ad un'entità astratta, sono in grado sia di variare in

³ Quint. inst. 6, 1, 25 *his praecipue locis utiles sunt prosopopoeiae, id est fictae alienarum personarum orationes*; 9, 2, 29 *fictiones personarum, quae προσωποποιΐαι dicuntur*; 3, 89 *in personae fictione*.

⁴ Vd. anche in questo volume Casamento, *Apparizioni, fantasmi e altre 'ombre' in morte e resurrezione dello Stato. Fictio, allegoria e strategie oratorie nella pro Milone di Cicerone*

⁵ Cic. or. 85 *Non faciet rem publicam loquentem nec ab inferis mortuos excitabit nec acervatim multa frequentans una complexione devinciet. Valentiorum haec laterum sunt nec ab hoc, quem informamus, aut exspectanda aut postulanda; erit enim ut voce sic etiam oratione suppressior*. Ancora utile la trattazione di Straub 1883, 87 s.

⁶ Cfr. in particolare Meier 2003, 157, che cita testi dal libro di Geremia (capp. 2-6, 13, 15, 21s. e 30s.); vd. anche nello stesso volume Baltzer 2003, 137ss.

⁷ Sul 'femminile' nelle personificazioni ricordo il contributo di Paxson 1998.

modo straordinario l'orazione sia di conferirle vivacità (*mire namque cum variant orationem tum excitant*). Così anche le città e i popoli possono talvolta *accipere vocem* e Quintiliano continua, sottolineando esplicitamente che è nel dialogo che si riesce a dare credibilità e ad attenuare la durezza di una figura di parola che sembra voler sfidare le leggi di natura. I due esempi consecutivi ivi citati sono tratti dalla prima *Catilinaria* ciceroniana: in *Catil.* 1, 27 il dialogo tra la patria e Cicerone è impostato in modo chiaramente ipotetico (*etenim si mecum patria mea, quae mihi vita mea multo est carior, si cuncta Italia, si omnis res publica sic loquatur: Marce Tulli, quid agis?*), mentre più ardita e paradossale è l'implicita allocuzione che la patria, con la sua eloquenza silenziosa, sembra voler rivolgere a Catilina, reo di ogni delitto contro di lei in *Catil.* 1, 18: *quae tecum, Catilina, sic agit et quodam modo tacita loquitur: nullum iam aliquot annis facinus extitit nisi per te*. Come si vede Quintiliano sceglie degli esempi molto attenuati di personificazione, nei quali Cicerone appare ben attento a modulare la sua scelta filtrandola attraverso un'accorta mediazione, tale da mettere gli ascoltatori in grado di comprendere l'artificiosità irrealistica del messaggio. Ma già lo stesso Cicerone in *or.* 85 aveva puntualizzato che un *tenuis orator* non potrà appunto avvalersi di una *res publica loquens* e dovrà essere *verecundus* nella scelta dei traslati (*illa sententiarum lumina*). Certo è che se prestiamo fede ad una testimonianza del retore Rutilio Lupo⁸ 2, 6 già l'oratore greco Carisio, imitatore di Lisia a parere di Cicerone (*Brut.* 286), e del quale non ci rimane alcun frammento in greco, aveva inserito una personificazione di città, che prelude sicuramente alle personificazioni ciceroniane:⁹

Item Charisii: Existimate, quaeso, rem publicam hic adesse et pro vestra libertate supplicem vobis accidere, simul liberos vestros, matres familias amplexam tenere, parentes nostros aetate confectos ad se applicare, redigere vos in memoriam, qualem se a maioribus acceperitis, obsecrare (pro) sacris ac delubris deorum immortalium, pro parentum monumentis, pro vobis ipsis et salute vestra. Haec si praesens agat, ut dixi, res publica, quid animi sitis habituri, quaero.

⁸ Cfr. Straub 1883, 87 (con un elenco di personificazioni ciceroniane); Barabino 1967; Weische 1972, 175.

⁹ Sulla prosopopea in Rutilio Lupo, vd. D'Angelo 2005, con ampia documentazione bibliografica.

Se noi tentiamo, come è il nostro intento, seppur evidentemente parziale, di tracciare un percorso diacronico della personificazione di città a Roma partendo dalle origini, o meglio da quelle che cronologicamente appaiono le prime attestazioni, ci rendiamo conto che i passi proposti da Quintiliano deliberatamente, credo, rimandano al concetto di personificazione, che suggerisce un'entità astratta dotata di voce e capace quindi di instaurare un dialogo, di prendere la parola e a sua volta di farsi apostrofare, invocare o semplicemente chiamare (a differenza dell'allegoria che implica invece solo un più velato e generico valore simbolico):¹⁰ in Aristotele nel terzo libro della *Retorica* 1411ab metafora e personificazione sono entrambe sussunte dal concetto complessivo di metafora, in particolare della metafora brillante (*asteia*, ἀστεῖα) capace di far apparire le cose davanti agli occhi (τῷ πρὸ ὀμμάτων ποιεῖν) e, tra altri esempi, si cita una frase «la Grecia gridò, “ὥστε βοῆσαι τὴν Ἑλλάδα”»,¹¹ che è chiosata con la considerazione «in certo modo una metafora ed è davanti agli occhi»: ¹² τοῦτο γὰρ μεταφορὰ καὶ πρὸ ὀμμάτων». Pur non parlando di prosopopea, nel chiarire nel cap. 11 il porre davanti agli occhi ne individua l'essenza nell'azione, specificando poi che Omero intende l'azione come il rendere animati gli oggetti inanimati, ed infatti gli esempi omerici addotti in questo contesto rappresentano per noi delle vere e proprie personificazioni.

La prima attestazione greca del termine tecnico retorico προσωποποιία appare nel *Perì hermeneias* parr. 265-266, attribuito a Demetrio, ma generalmente considerato un testo da ascrivere al II o I sec. a.C.,¹³ dove il primo esempio addotto, di autore ignoto, è costituito anche qui da una personificazione della Grecia o di città in figura femminile: 265 Παραλαμβάνοιτο δ' ἂν σχῆμα διανοίας πρὸς δεινότητα <ή> προσωποποιία καλουμένη, οἷον· δόξατε ὑμῖν τοὺς προγόνους ὀνειδίζειν καὶ λέγειν τάδε τινὰ ἢ τὴν Ἑλλάδα ἢ τὴν πατρίδα, λαβοῦσαν γυναικὸς σχῆμα.

Gli studi moderni non sempre chiariscono cosa implichi precisamente personificazione, anche perché spesso gli studiosi guar-

¹⁰ Vd. Lausberg 1969, 234-237.

¹¹ Per un elenco di invocazioni a paesi e luoghi nella letteratura greca, vd. Pelzer Wagener 1931.

¹² Su questa nozione aristotelica, si veda la trattazione di Newman 2002, in particolare 5ss.

¹³ Per il I sec. a.C. si esprime in un recente contributo Shenkeveld 2000, che analizza il ruolo del trattato nel sistema educativo antico.

dano più alle arti figurative,¹⁴ dove basta un nome accanto ad una figura per designare con immediata evidenza una personificazione di un concetto o di un'entità astratta. Certo le definizioni che leggiamo in volumi anche recenti sono molto più estensive rispetto al passo di Quintiliano, che abbiamo prima citato, e alla sua esemplificazione. Per limitarmi a menzionare una buona raccolta di saggi, risultato di un Convegno di Studi edito nel 2005 e dedicato a *Personification in the Greek World from Antiquity to Byzantium*, le curatrici Emma Stafford¹⁵ e Judith Herrin così definiscono nella Prefazione il tema prescelto: «Personification is the anthropomorphic representation of any non-human thing», mentre all'interno del medesimo volume Burkert, nel suo studio su Esiodo, inizia con le suggestive parole: «Personification is a meeting of linguistics, morality and religion in the house of rhetoric».

2. Personificazione e metafora: un ampliamento di orizzonte

Effettivamente prima di impegnarci in una disamina dettagliata di alcune personificazioni di città a Roma, così spesso evocate nelle esemplificazioni retoriche, dobbiamo a mio parere accennare anche al più vasto ambito metaforico da cui sembra scaturire la descrizione antropomorfa della città, della comunità, della patria, che appare come una delle favorite nella retorica. Già a partire da Omero l'assimilazione della città ad una figura umana è indirettamente evocata da immagini non frequenti, ma certo significative: per esempio si legge che «Zeus ha spezzato la 'testa', cioè le mura, di molte città»,¹⁶ oppure ci si riferisce a Troia come ad una 'vergine violata', quando Achille (*Il.* 16, 100) nel parlare con Patroclo vagheggia di poterne sciogliere insieme i sacri veli, evocandone così la conquista violenta,¹⁷ come ripete anche Odis-

¹⁴ In effetti per le arti figurative abbiamo una ricca bibliografia: vd. almeno Shapiro 1993; Messerschmidt 2003.

¹⁵ Della Stafford vd. anche il volume del 2000, dove, 3ss., discute sul significato antico e moderno di personificazione e allegoria, soprattutto in relazione alla divinizzazione di concetti astratti. Utile anche l'intento definitorio di Paxson 1994, anche se non sempre condivisibile.

¹⁶ *Il.* 2, 117s. = 9, 24-25 (Zeus) ὅς δὲ πολλῶν πολιῶν κατέλυσε κάρηνα.

¹⁷ Vd. *Il.* 16, 100 ὄφρ' οἷοι Τροίης ἱερὰ κρήδεμνα λύωμεν; vd. anche *Od.* 13, 388. Analogamente nella Bibbia la personificazione femminile di città è utilizzata per suggerire la violazione di una città conquistata: vd. Kelle 2008.

seo ricordandone la tragica fine in *Od.* 13, 388. È ovvio aggiungere che, dato che in greco *polis*, *patrìs*, *gaia* sono di genere femminile, la personificazione riveste sembianze femminili e che talvolta il sentimento dell'amore per la terra natale arriva in Grecia ad assumere toni che evocano una passione da innamorato,¹⁸ come si evince per Atene in molte immagini del linguaggio tragico¹⁹ e nel caso famoso del discorso di Pericle in Tucidide 2, 43, 7-8, dove lo storico invita i concittadini a farsi 'innamorati' (*erastai*) della propria città.

Mi sembra comunque particolarmente importante anche un altro impiego metaforico, che implica evidente personificazione, e cioè il tema della vita e della morte della città, nonché delle diverse malattie, che possono colpire il corpo della città e quindi dello stato: la metafora biologica e organologica²⁰ si affianca a quella medica, applicata alla vita politica e alla città, e, dopo una sporadica presenza in poesia tragica e lirica (in Solone, Teognide, Pindaro), è variamente e sovente impiegata da Platone, per divenire poi di uso comune nell'oratoria politica greca (Isocrate, Demostene, Dinarco, Iperide)²¹ e nella storiografia.

Per venire a Roma, che è il tema che ci interessa più da vicino, non possiamo non citare a questo proposito il famoso apologo di Menenio Agrippa, presente in Livio 2, 32, 8ss. (e in altri storici), che si riferisce alla secessione della plebe sul Monte Sacro nel 494 e che implica un evidente paragone tra corpo umano e città-stato:²² la conclusione che leggiamo in Livio *Comparando hinc quam intestina corporis seditio similis esset irae plebis in patres, flexisse mentes hominum*, presuppone e assevera l'uso oratorio-retorico del paragone del *facundus vir*, nel quale si intravedono tracce di cultura greca,²³ non esclusa la tradizione esopica, destinate a perdu-

¹⁸ Vd. Yatromanolakis 2005, 269ss., da cui traggio anche l'esemplificazione omerica, che sarebbe comunque da valutare più approfonditamente e da integrare.

¹⁹ Cfr. per es. Aesch. *Eum.* 851s.

²⁰ Studi generali su questi ambiti metaforici si rivelano molto suggestivi anche per l'ambito classico: ricordo in particolare Cavarero 2003³, Rigotti 1989 e 1992; Briguglia 2006.

²¹ Si vedano i passi raccolti e studiati da Brock 2000, 25ss.; per l'ambito greco, vd. anche Cambiano 1982; Vegetti 1983.

²² Interessanti considerazioni sulla molteplicità delle valenze della metafora del corpo dello stato a Roma in Petrone 1996, 118ss.

²³ Vd. Nestle 1927, 350; Momigliano 1942, 117ss.

rare nell'immaginario romano, ma anche nella letteratura filosofica, come dimostrano significativi passi di Cicerone nel *De officiis* 3, 22 e di Seneca nel *De ira* 2, 31, 7, che potrebbero forse risalire anche all'influsso di Posidonio e alla sua teoria della *sympatheia*. In casi come questo non possiamo certo parlare di προσωποποιία secondo la definizione restrittiva di Quintiliano, che ne parla come *fictae alienarum personarum orationes*,²⁴ ma la metafora organologica costituisce sicuramente un fertile terreno concettuale sul quale può agevolmente germinare anche la più avanzata rappresentazione antropomorfa della città, dotata di una fisicità percepibile e di una voce capace di scuotere emotivamente. Quindi nella mia analisi di personificazioni di città terrò conto anche di immagini e di metafore, che rimandano ad un immaginario più genericamente antropomorfo senza che, per forza di cose, le città debbano *accipere vocem*.

3. Alle origini della personificazione poetica di città: la Roma di Ennio (var. 6-8 Vahlen²)

Se prendiamo in considerazione quella che si presenta come la prima attestazione a Roma di una personificazione di città essa non ha precisamente le caratteristiche che Quintiliano attribuisce alla prosopopea, ma sembra avvicinarvisi molto: si tratta infatti di un breve frammento poetico enniano, che viene citato due volte da Cicerone, in passi che non lasciano dubbi sul carattere dialogico del contesto originario. Si tratta del frustulo *Desine, Roma, tuos hostes*, var. 6 Vahlen² (= *op. inc.* 6 Skutsch), che è stato attribuito ora allo *Scipio*, come nell'edizione Vahlen, ora anche agli *Annales*, ma a noi non interessa discuterne l'opera di appartenenza²⁵ quanto valutare come l'Arpinate lo citi e contestualizzi: in *De oratore* 3, 167²⁶ il frammento enniano costituisce semplicemente un esempio di *ornatus orationis* ed è seguito da un altro frammento enniano

²⁴ Vd. anche 9, 2, 31 *Urbes etiam populiue vocem accipiunt. Ac sunt quidam qui has demum prosopopoiias dicant in quibus et corpora et verba fingimus: sermones hominum adsimulatos dicere dialogous malunt, quod Latinorum quidam dixerunt sermocinationem.*

²⁵ Un quadro aggiornato della complessa questione in Russo 2007, 195ss.

²⁶ *Pro Afris est sumpta Africa, neque factum est verbum, ut «mare saxifragis undis»; neque translatum, ut «mollitur mare»; sed ornandi causa proprium proprio commutatum: desine, Roma, tuos hostis ... testes sunt Campi Magni.*

dello stesso contesto (var. 8 Vahlen² = op. inc. 8 Skutsch) *testes sunt Campi Magni*, dove notiamo una personificazione dei luoghi, che furono lo scenario della battaglia del 203 di Scipione contro Asdrubale e Siface (sul tema del chiamare i luoghi a testimoni²⁷ torneremo poi in conclusione del nostro discorso). Più interessante è la citazione di *De finibus* 2, 106,²⁸ dato che è introdotta dalle parole *Itaque beatior Africanus cum patria illo modo loquens*, che non mi sembrano lasciare dubbi sul carattere di *sermocinatio* del frustulo e del resto anche il proseguo del discorso rimanda ad un dialogo tra la patria e Scipione, cui si dice *Nam tibi moenimenta mei peperere labores* (var. 7 Vahlen² = op. inc. 7 Skutsch), sottolineando così come le sue azioni eroiche abbiano creato dei veri baluardi difensivi per la patria.²⁹

Il frammento var. 6 Vahlen² sembrerebbe implicare un *verbum timendi* sottinteso,³⁰ manifestando un tono sicuramente allocutivo e

²⁷ Tutta la questione relativa ai frammenti enniani meriterebbe di essere approfondita, mi auguro di poterne discutere a breve in altra sede.

²⁸ *Itaque beatior Africanus cum patria illo modo loquens*: «Desine, Roma, tuos hostes» reliquaue praeclare: «Nam tibi moenimenta mei peperere labores». *Laboribus hic praeteritis gaudet, tu iubes voluptatibus, et hic se ad ea revocat, e quibus nihil umquam rettulerit ad corpus, tu totus haeres in corpore*.

²⁹ Può essere utile richiamare a proposito dell'Africano e del suo interloquire con Roma un interessante passo dell'epistola 86 di Seneca, dove il filosofo descrive una sua visita, quasi un pellegrinaggio, presso la villa-fortino che Scipione Africano si era fatta costruire a Litterno dopo il suo ritiro e dove viene raffigurato in ideale colloquio con la patria lontana e personificata, 86, 1-3: *Aut Scipio Romae esse debebat aut Roma in libertate. 'Nihil' inquit 'volo derogare legibus, nihil institutis aequum inter omnes cives ius sit. Utere sine me beneficio meo, patria. Causa tibi libertatis fui, ero et argumentum: exeo, si plus quam tibi expedit crevi.' Quidni ego admirer hanc magnitudinem animi, qua in exilium voluntarium secessit et civitatem exoneravit? Eo perducta res erat ut aut libertas Scipioni aut Scipio libertati faceret iniuriam*. Mi sembra percepibile una linea di continuità espressiva con il frammento enniano, che mi fa supporre che il filosofo imperiale possa qui liberamente attingere ad una tradizione aneddotica, che vedeva il grande condottiero dialogare vivacemente con la patria personificata, testimoniando la forte persistenza di determinate movenze retoriche in tutta la latinità.

³⁰ Così Skutsch che lo inserisce tra gli *Operis incerti fragmenta* e nella sua edizione degli *Annales* confronta un breve componimento di AL 162 Riese (= 151 Shackleton Bailey = 73 Zurli) (intitolato *De Troia*): *Desine, Troia, animo deflere labores: / Romam capta creas; merito tua postuma regnat*, che varia con tutta evidenza il nostro testo enniano. Come probabile influsso citerei anche Claudiano *Stil. cos.* 3, 1ss. *Quem populi plausu, procerum quem voce*

marcato carattere discorsivo, giacché *desine* è forma dialogica incipitaria molto usata in poesia ed è consueta nei carmi epigrafici: ci sembra di poter sostenere che Roma vi appare apostrofata come un'entità umanizzata, e non certo invocata con il tono che si conviene ad una dea. Quindi non ci troviamo di fronte all'immagine della città divinizzata, la *Thea Rhōmē*, che pure andava affacciandosi nelle province orientali³¹ ed il cui culto diverrà sempre più diffuso soprattutto dopo l'età augustea.³² Certo per noi sarebbe veramente molto importante poter sottoscrivere con certezza la tesi di molti critici, anche autorevoli come Arnaldo Momigliano,³³ che collocano all'inizio del II secolo il *floruit* della poetessa greca Melinno autrice di un *Inno a Roma* (SH 541), datazione che potrebbe corroborare con forza e autorevolezza l'idea che un poeta ellenistico come Ennio si misura comunque con una realtà e con immagini, che vanno affermandosi a Roma dopo essersi consolidate nell'immaginario dell'Oriente ellenistico.³⁴

4. Personificazioni di città nella *Rhetorica ad Herennium*

In assenza di ulteriori testimonianze, anche indirette mi sembra, relative alle personificazioni di città, dopo Ennio dobbiamo arrivare al I secolo a.C. quando ci ritroviamo a trattare il tema nella dimensione retorica dalla quale abbiamo preso le mosse: infatti è in un'opera come la *Rhetorica ad Herennium*, dove leggiamo sviluppi interessanti della valutazione retorica del fenomeno e un'e-

petebas, / aspice, Roma, virum. Iam tempora desine longae / dinumerare viae visoque assurgere semper / pulvere: non dubiis ultra torquebere votis.

³¹ Vd. tra i tanti studi Mellor 1975; Fayer 1976; Moretti 2007, 5 e la bibliografia citata alla n. 15. La prima testimonianza certa è a Smirne nel 195, come testimonia Tacito *ann.* 4, 56.

³² Vd. in particolare Knoche 1952.

³³ Vd. per es. Momigliano 1960, 431ss.; Bowra 1957, 21-22, che conclude per il secondo secolo, perché altrimenti sarebbe stato nominato il principe, ma nello stesso tempo si presuppone il culto nelle città orientali che è del II secolo. Su Roma divinizzata nelle arti figurative, vd. almeno Vermeule 1959.

³⁴ Basterà ricordarne i versi iniziali nella traduzione di Camillo Neri 2003, che offre anche un ampio commento: *Ti saluto, Roma, figlia di Ares / sapiente sovrana fasciata d'oro / tu che abiti in terra l'Olimpo sacro, / saldo per sempre*. Più ampie considerazioni sull'inno alla città o in generale sull'apostrofe a città personificate, ho svolto in Degl'Innocenti Pierini 2010; non ho potuto lì tenere conto dell'utile lavoro lucaneo di Asso 2009.

semplificazione suggestiva, che ci sembra accreditare con forza l'impressione che la personificazione della città costituisse un elemento di rilievo nella dialettica oratoria del periodo, nonché nell'esemplificazione di un retore come Cornificio, impregnato di asianesimo e chiaramente influenzato anche dalla storiografia drammatica in lingua greca.³⁵

Con il termine di *conformatio* nell'*ad Herennium* si definisce la prosopopea³⁶ (4, 53, 66):

Conformatio est, cum aliqua, quae non adest, persona confingitur quasi adsit, aut cum res muta aut informis fit eloquens, et forma ei et oratio adtribuitur ad dignitatem adcommodata, aut actio quaedam, hoc pacto: «Quodsi nunc haec urbs invictissima vocem mittat, non hoc pacto loquatur: "Ego illa plurimis tropeis ornata, triumphis ditata certissimis, clarissimis locupletata victoriis, nunc vestris seditionibus, o cives, vexor; quam dolis malitiosa Kartago, viribus probata Numantia, disciplinis erudita Corinthus labefactare non potuit, eam patimini nunc ab homunculis deterrumis proteri atque conculcari?"» [...] Haec conformatio licet in plures <res>, in mutas atque inanimas transferatur; sed proficit plurimum in amplificationis partibus et commiseratione.

Il Calboli nel suo commento³⁷ sostiene che questo è il successivo esempio «sembrano tratti da declamazioni, senza che naturalmente possiamo fissare quale»; dal punto di vista formale rilevante si presenta, mi sembra, il confronto con una delle più note prosopopee della poesia del I secolo, quella della *rerum natura* in Lucrezio 3, 931ss. introdotta da parole di analogo tenore per rendere l'evidenza della prosopopea:³⁸ *Denique si vocem rerum natura re-*

³⁵ Mi riferisco naturalmente all'interpretazione di Calboli 1993². Vd. anche il quadro molto chiaro dei rapporti tra retorica greca e latina svolto da Culpepper Stroup 2007, 23ss.

³⁶ Ancora utile la trattazione di Straub 1883, 87s., che cita esempi di prosopopee ciceroniane.

³⁷ Calboli 1993², 429; per Caplan 1954, 400 si tratta comunque di passi, che sembrano interpretare i sentimenti dei tribuni della plebe nel tempo di Mario. Osservazioni importanti in Narducci 2002, 196 s. sul tema dell'assalto alla patria.

³⁸ Da citare anche Cic. div. in Caec. 19 *Sicilia tota si una voce loqueretur, hoc diceret: 'Quod auri, quod argenti, quod ornamentorum in meis urbibus, sedibus, delubris fui, quod in una quaque re beneficio senatus populi Romani iuris habui, id mihi tu, C. Verres, eripuisti atque abstulisti; quo nomine abs te sestertium miliens ex lege repeto.'* Si universa, ut dixi, provincia loqui posset, hac voce uteretur: quoniam id non poterat, harum rerum actorem, quem idoneum esse arbitrata est, ipsa delegit. Utili confronti

pente / mittat et hoc alicui nostrum sic increpet ipsa. Preme sottolineare che, nella tirata oratoria dai toni enfatici presente nell'*ad Herennium*, la patria, che prende qui la parola, viene presentata come orgogliosa delle sue vittorie esterne³⁹ contro nemici insidiosi e potenti per le loro diverse qualità, ma in crisi profonda a causa delle sedizioni interne⁴⁰ volute da quelli che qui vengono designati con lo spregiativo *homunculi*, un diminutivo molto espressivo e rivelatore di un'atmosfera topica anche della diatriba, che sembra confermare indubitabilmente la consonanza con Lucrezio sulla quale ci siamo prima soffermati. Comunque risulta evidente che la grandezza della personificazione di Roma si caratterizza nella sua opposizione alle tre famose città, Cartagine, Corinto, Numanzia, che tutte furono distrutte in un breve lasso di tempo, tra il 146 e il 133, fondamentale per l'egemonia imperialistica di Roma,⁴¹ ma significativo anche per il tema che ci interessa: infatti intorno alla 'morte' delle tre città si articola una serie di testi non solo storici, ma anche letterari, che dimostrano come la grande metafora biologica della vita e della decadenza delle civiltà e degli imperi, a Roma subisse, a causa di quegli eventi percepiti come praticamente concomitanti, una singolare accelerazione, come glorificazione

anche con *Planc.* 12 *venio iam ad ipsius populi partis ut illius contra te oratione potius quam mea disputem. qui si tecum congregiatur et si una loqui voce possit, haec dicat: 'ego tibi, Laterensis, Plancium non anteposui sed, cum essetis aequae boni viri, meum beneficium ad eum potius detuli qui a me contenderat quam ad eum qui mihi non nimis submisce supplicarat.'* respondebis, credo, te splendore et vetustate familiae fretum non valde ambiendum putasse; 92 *res vero ipsa publica, si loqui posset, ageret mecum ut, quoniam sibi servissem semper, numquam mihi, fructus autem ex sese non, ut oportuisset, laetos et uberes, sed magna acerbitate permixtos tulissem, ut iam mihi servirem, consularem meis; se non modo satis habere a me sed etiam vereri ne parum mihi pro eo quantum a me haberet reddidisset.*

³⁹ Per *invicta* riferito alla città, vd. Liv. 5, 7, 10 *beatam urbem Romanam et invictam et aeternam illa concordia dicere*; Lucan. 3, 334 *invictae... urbi*; per *ornata tropeis*, vd. almeno Cic. *Verr.* 2, 1, 56 *urbem antiquam et omnibus rebus auctam et ornatam*.

⁴⁰ Mi preme segnalare un'interessante possibilità di confronto tematico con l'epodo 16 di Orazio, argomento che sto sviluppando in un saggio di prossima pubblicazione.

⁴¹ Sulla valutazione antimperialistica di marca *popularis* della *Rhetorica ad Herennium*, vd. Bearzot 2000, 43s., dopo i giusti rilievi di Calboli 1965, che critica la tesi del Gelzer e del Michel, che non credevano nelle tendenze democratiche della *Rhetorica ad Herennium*.

della propria potenza da parte dei Romani, ma anche come riflessione sulla caducità di tutto ciò che è umano, motivo presente in filigrana in alcuni testi latini ed ipotizzabile in misura maggiore in testi greci, dei quali emerge purtroppo solo qualche sporadica, e pur significativa, testimonianza.

A conferma di quanto sostengo ci conforta ancora la *Rhetorica ad Herennium* (4, 27, 37):

Populus Romanus Numantiam delevit, Kartaginem sustulit, Corinthum disiecit, Fregellas evertit. Nihil Numantinis vires corporis auxiliatae sunt, nihil Kartaginiensibus scientia rei militaris adiumento fuit, nihil Corinthis erudita calliditas praesidii tulit, nihil Fregellanis morum et sermonis societas opitulata est.

Le famose tre città distrutte sono citate in un *exemplum* addotto per spiegare una figura stilistica come il *disiunctum* o *disiunctio*, cioè l'uso di separare *cola* paralleli con verbi diversi, ma sinonimi:⁴² all'evocazione tradizionale⁴³ dell'analogo infausto destino delle tre grandi città nemiche si aggiunge, ci sembra non a caso, la piccola e limitrofa Fregelle, che paga un suo paradossale tributo all'essere 'troppo' vicina a Roma e ai suoi costumi e alla sua lingua.⁴⁴ Infatti basterà confrontare un passo di poco precedente della *rhet. Her.* 4, 15, 22, dove si tratta dell'*exclamatio*:⁴⁵

Exclamatio est, quae conficit significationem doloris aut indignationis alicuius per hominis aut urbis aut loci aut rei cuiuspiam conpellationem, hoc modo [...] Item: «Perfidiosae Fregellae, quam facile scelere vestro contabulistis, ut, cuius nitor urbis Italiam nuper inlustravit, eius nunc vix fundamentorum reliquiae maneant».

⁴² Per la definizione, vd. Lausberg 1969, par. 352 che parla di «figura di sinonimia a distanza».

⁴³ Calboli 1993², *ad loc.* adduce a confronto Cic. *Phil.* 4, 13 *Hac virtute maiores vestri primum universam Italiam devicerunt, deinde Karthaginem exciderunt, Numantiam everterunt, potentissimos reges, bellicosissimas gentes in dicionem huius imperii redegerunt.* Per la sintesi storica tipica della scuola di retorica dell'età imperiale utile confrontare Vell. 1, 13, 1-5.

⁴⁴ Su *Fregellae* in *Rhet. Her.* 4, 9, 13, vd. Calboli 1993², 29, n. 38. Nel 125 si ribellò, fu distrutta e gli abitanti furono deportati in pianura: cfr. Vell. 2, 6, 9 *L. Opimius consul, qui praetor Fregellas exciderat.*

⁴⁵ Per la definizione, vd. Lausberg 1969, parr. 444-446. Vd. anche Macr. *Sat.* 4, 6, 17 *exclamatio, quae apud Graecos ἐκφώνησις dicitur, movet pathos. Haec fit interdum ex persona poetae, non numquam ex ipsius, quem inducit loquentem.*

Quest'enfatica apostrofe⁴⁶ alla piccola città di Fregelle, che pagò nel 125 con l'immediata distruzione da parte del pretore Lucio Opimio la sua rivolta contro Roma per ottenere i diritti politici (come testimoniano anche gli scavi archeologici⁴⁷), ne fa sicuramente una Cartagine in scala minore, dato che l'epiteto evocativo e colloquiale di *perfidiosa* rimanda alla proverbiale perfidia cartaginese, citata poco prima in *rhet. Her.* 4, 14, 20,⁴⁸ città, come abbiamo visto, definita *malitiosa* in 4, 53, 66: in questo *exemplum* non c'è nessuna *pietas* per il destino della città ribelle, nonostante il suo conclamato *nitor*, che aveva contribuito a renderla famosa, ed anzi si nota quasi un certo compiacimento nel sottolineare che a mala pena rimangono resti di fondamenta. Della piccola città si legge *scelere vestro contabulistis* attribuendo una sensibilità umana alla città identificata con i suoi abitanti: *contabesco* è verbo che veramente umanizza la città, essendo usato soprattutto per affezioni dell'animo umano.⁴⁹ Naturalmente la successiva esaltazione dello splendore dei suoi edifici corrisponde alla topica panegiristica della *laus locorum*, ricalcando quella molto più consueta degli encomi rivolti ad esseri umani⁵⁰ e si accompagna ad una variazione di un motivo topico di *deploratio* attestato negli epicedi poetici, ma anche nella letteratura consolatoria, il tema definito del *quid prodest*,⁵¹ impiegato qui per il destino di città invece che di singoli individui.

⁴⁶ Sull'apostrofe a città una sommaria esemplificazione in Dickey 2006, 298ss.; vd. già qualche esempio in Pelzer Wagener 1931, 81ss.; Endt 1905, 116.

⁴⁷ Vd. Coarelli 1998, in partic. 67s.

⁴⁸ 4, 14, 20: *Qui sunt, qui foedera saepe ruperunt? Kartaginienses. Qui sunt, <qui> crudelissime bellum gesserunt? Kartaginienses. Qui sunt, qui Italiam deformaverunt? Kartaginienses. Qui sunt, qui sibi postulent ignosci? Kartaginienses. Videte ergo, quam conveniat eos inpetrare.* Il passo è stato attribuito anche ad un'orazione di Catone *De bello Carthaginiensi* (vd. Cugusi, Sblendorio Cugusi 2001, 544s. *ad fr. inc.* XII).

⁴⁹ Plaut. *Merc.* 205 *cor miserum meum, quod guttatim contabescit*; Cic. *Tusc.* 3, 75 *eodem luctu etiam confecta contabuit Artemisia*.

⁵⁰ Vd. le argomentazioni di Gernentz 1918, 1ss. e di Pernot 1993, oltre al più rapido Classen 1980, 6 ss.

⁵¹ Si tratta di una forma di *deploratio* consueta negli epicedi, quando si elencano le virtù del defunto lamentando che non siano bastate ad evitargli la morte ed è presente in prosa solo in Sen. *ad Pol.* 3, 5; vd. l'esemplificazione più ampia da me prodotta in Degl'Innocenti Pierini 2012 c.d.s.

Quella rivolta a Fregelle è in ogni caso un'interessante apostrofe, che il Marx nella sua edizione (Leipzig 1894, 311) mise in relazione con un modello greco e precisamente con l'apostrofe a Tebe distrutta nell'orazione di Eschine contro Ctesifonte (*adv. Ctes.* 133), dove si legge Θῆβαι δέ, Θῆβαι, πόλις ἀστυγείτων, μεθ' ἡμέραν μίαν ἐκ μέσης τῆς Ἑλλάδος ἀνήρπασται, un passo famoso, molto citato per varie figure retoriche, nelle esemplificazioni di retori greci come Erodiano, Apsine e già nel *Peri hermeneias* di Demetrio.⁵² Ora al di là del fatto, molto opinabile,⁵³ che sul piano formale sussista un rapporto di dipendenza diretto tra i due testi, dal mio punto di vista interessa solo rilevare che si tratta comunque di una patetica esclamazione, che implica personificazione di città, vittime entrambe di una conquista rovinosa e letale, ma molto più incisivo e ricco di *pathos* si presenta l'*exemplum* della *Rhetorica ad Herennium* con l'uso diretto e insistito della seconda persona.

5. Tra retorica e storiografia: il caso di Agatarchide di Cnido

Tornando alle tre più importanti città del Mediterraneo, che videro la loro fine tra il 146 e il 133, trovo molto significativo che in seguito a questi eventi, dalla *Rhetorica ad Herennium* in poi, scaturisca una riflessione fondamentale non solo sul ruolo di Roma e sul suo cosiddetto imperialismo, ma anche sulla caducità del destino individuale e collettivo delle città e degli imperi.⁵⁴ Le distruzioni di città hanno un enorme valore simbolico⁵⁵ e un fortissimo impatto emotivo sull'immaginario antico: eventi drammatici, ma lontani nel tempo, come la conquista violenta di Olinto da parte di Filippo

⁵² I numerosi passi sono riportati da Calboli 1993², 48s.

⁵³ Oltre allo scetticismo di Calboli 1993², 48s., ricordo anche quanto sostenuto da H.M. Hubbell recensendo l'edizione della *Rhetorica ad Herennium* di Caplan «AJP», 77 (1956), 214: «The only likeness in the two passages is that both concern cities which had been destroyed». Sottolinea opportunamente la notevole distanza tra i due passi anche Weische 1972, 115.

⁵⁴ Su questo aspetto molto si è scritto: pagine illuminanti in Gabba 1993, nonché nell'ampia e capillare trattazione di Ferrary 1988. Sui sentimenti antiromani sempre importante Fuchs 1938, *passim*.

⁵⁵ Sul tema della funzione esemplare della distruzione di città, cfr. Purcell 1995, 133; Desideri 2002, 738ss.; Thornton 2006, 157ss. (con ampia bibliografia).

Il o di Tebe da parte di Alessandro Magno, vengono riesumati dalla storiografia greco-ellenistica e ricollegati anche a questi eventi traumatici della Roma del II secolo, come leggiamo per esempio in un famoso passo di Diodoro Siculo 32, 2 e 4,⁵⁶ dove si deplora la fine di Corinto⁵⁷ «pianta ora anche dai suoi conquistatori» e si sostiene che nessun viaggiatore può accostarsi senza lacrime, vedendo gli ormai scarsi resti del suo passato splendore.

Mi sembra plausibile ipotizzare a questo punto che la tradizione retorica latina e lo stesso Cicerone modellino le proprie reazioni emotive anche su testi presenti nella retorica greca, che si era già 'impossessata' a fini patetici di questi eventi luttuosi; è un testo non molto indagato da questo punto di vista che mi sembra molto rilevante per rafforzare quest'ipotesi.⁵⁸ Si tratta di un lungo estratto del proemio del quinto libro dell'opera *Sul Mar Rosso* dello storico ed etnografo del II secolo Agatarchide di Cnido, operante ad Alessandria e contemporaneo all'incirca di Polibio, tramandatoci da Fozio (*Bibl. cod.* 250 445b 39-447b 5 = vol. VII Henry, 147-151), che altrove manifesta un non dissimulato sentimento di diffidenza nei confronti della politica romana e del suo espansionismo.⁵⁹

Agatarchide in questo proemio attacca in modo molto violento Egesia di Magnesia e il suo modo di scrivere storia (scrisse una *Storia di Alessandro Magno*⁶⁰), imputandogli la leziosità delle sue frasette ad effetto (lo stile asiatico *sententiosum et argutum* di cui parla Cicerone in *Brut.* 325⁶¹), incapaci di essere all'altezza della drammaticità degli eventi narrati. La critica verte su circostanze, che provocano sofferenze estreme e che si devono quindi evocare in maniera adeguata, eventi che, non casualmente direi, vengono a

⁵⁶ Cfr. Adcock 1943, 128; Ferrary 1988, 337, n. 221

⁵⁷ Non approfondisco qui tematiche sulla fine di Corinto, delle quali mi sono occupata in Degl'Innocenti Pierini (c.d.s.).

⁵⁸ Fornisco qui qualche considerazione preliminare ad un più ampio studio, che intendo dedicare a questo testo di Agatarchide in relazione al tema della personificazione delle città.

⁵⁹ Un'eccellente e ampia disamina d'insieme offre Marcotte 2001 (per la sezione di Fozio, che ci interessa, vd. 389s., 426ss.).

⁶⁰ Testimonianze e testi di Egesia in *FGrHist* II B (1929) 142, 804-811 Jacoby. Un recente ed utile studio su Egesia è Staab 2004; importanti considerazioni sul ruolo di Egesia a Roma in Calboli 1987, 32ss. Sulla presenza di Egesia in Cicerone, vd. Laughton 1961, 32s.

⁶¹ Si veda sul tema la classica trattazione di Norden 1986, 146ss., cui si devono aggiungere le considerazioni di Calboli nella *Nota di aggiornamento*, *ibidem*, 1064ss.

coincidere con la descrizione della distruzione delle città, in particolare Olinto e Tebe, distrutte rispettivamente da Filippo II nel 348 e da Alessandro nel 335: tali situazioni quindi sono presenti anche in Demostene, Eschine (riportato in forma più sintetica è anche qui *adv. Ctes.* 133) e Stratocle, oratori che Agatarchide cita peraltro con grande rispetto a differenza di Egesia. Ora, come ha ben dimostrato il Calboli nei suoi studi,⁶² sia l'autore della *Rhetorica ad Herennium* che poi Cicerone, e con varie modalità anche la retorica imperiale, si basano su esempi tratti anche da questi oratori greci:⁶³ il tessuto argomentativo relativo alla fine delle città mi sembra un elemento in più da tenere presente, soprattutto perché leggiamo, negli esempi presenti in Agatarchide, immagini di Egesia e degli altri oratori, che colgono l'elemento fondamentale di queste descrizioni nella personificazione delle città distrutte, elemento peraltro ferocemente criticato in Egesia dallo stesso Agatarchide, che lo stigmatizza come sottigliezza, se non addirittura come «follia», sostenendo che «il retore mette in ridicolo le sorti delle città e invece non evoca la compassione.... ». Infatti a proposito di una frase di Egesia come (fr. 17 Jacoby): «La falange dei Macedoni, apertasi un varco con le armi dentro le mura, uccise la città», commenta con non dissimulata ironia (Phot. 447a 10ss.): «Là la sepoltura della città, qui poi la morte. Non rimane che fare il funerale, aggiungere un'epigrafe e il quadro è completo!».⁶⁴

Da questo lungo estratto, che meriterebbe un'indagine approfondita anche sul piano letterario e a cui spero di dedicarmi a breve, si evince comunque chiaramente che il racconto patetico della fine di Tebe e Olinto rappresenta molto probabilmente il modello, anche formale, sul quale conformare e sviluppare anche a Roma le considerazioni relative alla fine delle tre città nemiche nella metà del II secolo a.C. Mi sembra avvalorarlo la persistenza anche nella scuola di retorica imperiale di certi elementi esemplari: per Olinto appare degna di menzione la *controversia* 10, 5 di Seneca retore,⁶⁵ dove al par. 1 si racconta la triste vicenda di un

⁶² Vd. *supra*.

⁶³ Sulle figure retoriche comuni a Cicerone e Demostene ampi confronti di testi in Weische 1972.

⁶⁴ Per ulteriore esemplificazione rimando alla trattazione che ho svolto in Degl'Innocenti Pierini (c.d.s.).

⁶⁵ Se ne occupa Giulia Danesi Marioni in un lavoro in corso di stampa, *Lo spettacolo della crudeltà*, cui devo anche la segnalazione del passo senecano su Olinto.

Infelix senex che *vidit iacentis divulsae patriae ruinas; abstractus a coniuge, abstractus a liberis super exustae Olynthi cinerem stetit* e dove per Filippo al par. 4 leggiamo la definizione di *crudelis ille Graeciae carnifex*, che implica un'evidente patetica assimilazione della Grecia ad un essere vivente.

6. *Cicerone e la 'morte' delle tre città nemiche, Cartagine, Corinto e Numanzia*

In rapporto con la patetizzazione della storia delle città, mi sembra importante sottolineare come soprattutto per gli eventi del 146, distruzione di Cartagine e Corinto, si possa constatare un'evidente tendenza degli scrittori greci e latini a personificare le città oltraggiate: infatti non può certo dirsi casuale che la prima consolazione per la 'morte' di una città fu scritta poco dopo la fine di Cartagine dal filosofo accademico cartaginese Clitomaco, che si rivolgeva ai suoi concittadini privati del suolo natale.⁶⁶ La consolazione è un genere filosofico versatile e 'divulgativo', ma fino a questo momento risulta essere stata impiegata essenzialmente in relazione alla perdita di un essere umano ed è Cicerone in quella sorta di ricco compendio di temi e opere consolatorie, che sono le *Tuscolane*, ad offrirne chiara testimonianza, anche personale, discutendo del destino di celebri città e del dolore di cittadini senza patria (*Tusc.* 3, 53-54):

*Karthaginienses multi Romae servierunt, Macedones rege Perse capto; vidi etiam in Peloponneso, cum essem adulescens, quosdam Corinthios. Hi poterant omnes eadem illa de Andromacha deplorare: 'Haec omnia vidi...' Sed iam decantaverant fortasse. Eo enim erant voltu, oratione, omni reliquo motu et statu, ut eos Argivos aut Sicyonios diceret, magisque me moverant Corinthi subito aspectae parietinae quam ipsos Corinthios, quorum animis diuturna cogitatio callum vetustatis obduserat. [54] Legimus librum Clitomachi, quem ille eversa Karthagine misit consolandi causa ad captivos cives suos; in eo est disputatio scripta Carneadis, quam se ait in commentarium rettulisse.*⁶⁷

⁶⁶ Sulla figura di Clitomaco a Roma, vd. soprattutto Ferrary 1998, 425ss.; 448.

⁶⁷ Continua poi con i dettami consolatorii di Carneade: *Cum ita positum esset, videri fore in aegritudine sapientem patriam capta, quae Carneades contra dixerit, scripta sunt. Tanta igitur calamitatis praesentis adhibetur a philosopho medicina, quanta inveteratae ne desideratur quidem, nec, si aliquot annis post idem ille liber captivis missus esset, volneribus mederetur, sed cicatricibus.*

Dedicare una consolazione alla morte di una città significa considerarla alla stregua di un essere umano e quindi personificata: anche se non ci sono rimasti frammenti del testo di Clitomaco, possiamo ipotizzarne il tenore generale da testi più tardi come l'epistola 91 di uno stoico come Seneca, dedicata a consolare l'amico Ebuzio Liberale per la distruzione per incendio di Lione⁶⁸ oppure dalla *Monodia per Smirne* di Elio Aristide,⁶⁹ nonché da Libanio (*or.* 61) nella sua *Monodia per Nicomedia*. Seneca, come di consueto, affronta l'argomento in un'epistola singolarmente compatta e monotematica dimostrando notevole, anche se ben dissimulata, familiarità con *topoi* consolatorii di derivazione soprattutto retorica e la sua propensione verso lo sviluppo di *loci* 'paradossali' di matrice prettamente stoica; rilevante in particolare quanto leggiamo al par. 9: *Frequenter nobis nuntiati sunt totarum urbium interitus, et nos inter quos ista frequenter nuntiantur, quota pars omnium sumus! Consurgamus itaque adversus fortuita et quidquid inciderit sciamus non esse tam magnum quam rumore iactetur.*

Il motivo consolatorio, che fa leva su un uso paradossale dell'*urbium interitus*,⁷⁰ risulta attestato a Roma a partire dalla famosa lettera inviata dal giurista Servio Sulpicio Rufo a Cicerone in occasione della morte della figlia Tullia (*fam.* 4, 5, 3-4), dove leggiamo questo motivo consolatorio riguardo alla dolorosa dipartita dei figli in un contesto dall'evidente impatto patetico, rilevante sia per il carattere retorico che per la forte coloritura diatribica:

«At vero malum est liberos amittere». Malum: nisi hoc peius est, haec sufferre et perpeti. Quae res mihi non mediocrem consolationem attulerit, volo tibi commemorare, si forte eadem res tibi dolorem minuere possit. Ex Asia rediens cum ab Aegina Megaram versus navigarem, coepi regiones circumcirca prospicere: post me erat Aegina, ante me Megara, dextra Piraeus, sinistra Corinthus, quae oppida quodam tempore florentissima fuerunt, nunc prostrata et diruta ante oculos iacent. Coepi egomet mecum sic cogitare: «hem! nos homunculi indignamur, si quis nostrum interiit aut occisus est, quorum vita brevior esse debet, cum uno loco tot oppidum cadavera proiecta

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

⁶⁸ Vd. Degl'Innocenti Pierini 2011, 321-331.

⁶⁹ Per i testi greci, qualche cenno in Yatromanolakis 2005; vd. inoltre Pernot 1993, 289-291 e *passim*.

⁷⁰ Vd. la bibliografia citata alla n. 1.

iacent? Visne tu te, Servi, cohibere et meminisse hominem te esse natum?»
 Crede mihi, cogitatione ea non mediocriter sum confirmatus.

La presenza del tema delle città in rovina nella codificazione retorica del *paramythetikòs lógos* presente in Menandro retore *epid.* 414, 22 sembra del resto evidenziarne inconfutabilmente la matrice retorico-diatribica, e lascia supporre che le argomentazioni di un giurista così raffinato come Servio Sulpicio Rufo possano dipendere da topica consolatoria presente in testi greci, che non ci sono pervenuti.⁷¹

Tornando al passo delle *Tuscolane*, Cicerone mostra qui una particolare affettività, evidenziata dal patetico *vidi*, nei confronti degli abitanti di Corinto, cui presta le parole enniane nell'*Andromacha* (37 Vahlen), che evocano drammaticamente la fine di Troia, un archetipo letterario, che si incrocia emblematicamente ed inevitabilmente con gli eventi storici fino a prestarne elementi narrativi e tonalità; l'Arpinate ricordando la sua visita alla città afferma di avere provato più dolore per le rovine di Corinto dei suoi stessi abitanti, che ««hanno fatto il callo sulla loro ferita». In effetti fu la fine della città di Corinto che sembra aver colpito in modo particolare la sensibilità ciceroniana,⁷² mentre per quanto riguarda Cartagine non possiamo dimenticare il famoso brano polibiano (38, 22), dove si racconta di uno Scipione piangente sulle rovine,⁷³ e che riflette sui destini dei popoli e delle città a partire anche qui proprio dalla fatidica Troia e paventando anche per la sorte futura di Roma.

Comunque osserviamo che il pensiero di Cicerone non è sempre costante: in *off.* 1, 35 distingue nettamente Corinto dalle altre due città (*maiores nostri [...] Kartaginem et Numantiam funditus sustulerunt; nollem Corinthum*), mettendo in luce la peculiarità della città distrutta da Lucio Mummio, a lui molto cara. Diversamente in Cicerone *nat. deor.* 3, 91 si legge che *Critolaus, inquam*,

⁷¹ Su questo tema, mi permetto di rimandare a miei contributi (e relativa bibliografia ivi indicata): Degl'Innocenti Pierini 2011 e Ead. c.d.s.

⁷² Su Cicerone e Corinto, si veda l'ampia disamina di Feger 1952, 436-456 (che non si occupa di personificazioni) e il mio studio: Degl'Innocenti Pierini c.d.s.

⁷³ Sull'evento e sul *topos*, vd. Ambaglio 1985, cui si deve aggiungere, non casualmente per noi, l'esempio di Lucio Mummio, che si commuove per la sorte di un giovane (vd. Plut. *quaest. conv.* 9, 2, 6 citato da Di Leo 2001, 80s.) e il rilievo dato al motivo omerico di Troia in entrambi i testi.

evertit Corinthum, Carthaginem Hasdrubal: hi duos illos oculos orae maritimae effoderunt non iratus aliqui, quem omnino irasci posse negatis, deus, imputando quindi a Critolao generale della lega achea la responsabilità della fine di Corinto, ad Asdrubale quella di Cartagine.⁷⁴ Per la nostra ottica quest'ultimo passo è comunque importante, perché definire Corinto e Cartagine *oculi orae maritimae* implica un'evidente personificazione con una metafora corporea che assimila i luoghi ad esseri umani, secondo un modulo presente a partire dalla tragedia greca⁷⁵ e poi attestato in particolare nello stesso Cicerone,⁷⁶ che sempre per Corinto parla di *lumen extinctum*, nonché nel celeberrimo carme 31 di Catullo,⁷⁷ dove Sirmione è invocata quale *paeninsularum... insularumque ocelle* (vv. 1-2). Decisamente illuminante poi è il confronto con Agatarchide, nel contesto prima evocato, dove cita da Egesia, tacciato di futilità, un frammento (fr. 12 Jacoby), dove leggiamo a proposito di Tebe e Atene: Δύο γὰρ αὐται πόλεις τῆς Ἑλλάδος ἦσαν ὄψεις. Διὸ καὶ περὶ τῆς ἐτέρας ἀγωνιῶ νῦν. Ὁ μὲν γὰρ εἰς αὐτῶν ὀφθαλμὸς ἢ Θηβαίων ἐκκέκοπται πόλις, dove *effoderunt*⁷⁸ ciceroniano sembra rendere perfettamente ἐκκέκοπται di Egesia.

7. Dialogare con le città: l'Anthologia Graeca

Il motivo della fine delle città e della visione delle loro rovine trova un ampio sviluppo nella produzione epigrammatica, che ci è pervenuta nell'*Anthologia Graeca*, in particolare nel IX libro dedicato ai cosiddetti epigrammi epidittici, dove le vicende omeriche di Troia, sinteticamente evocate, implicano sovente personificazione della città a fini patetici, ricordandone la drammatica distruzione

⁷⁴ Su Cicerone e Cartagine, vd. l'accurata indagine di Fontanella 2003.

⁷⁵ Una ricca documentazione di passi offre il commento di Pease a *nat. deor.* 3, 91.

⁷⁶ *De imp. Cn. Pomp.* 11 *Corinthum patres vestri totius lumen extinctum esse voluerunt; Catil.* 4, 11 *hanc urbem, lucem orbis terrarum.*

⁷⁷ Sulla personificazione di Sirmione nel carme 31, vd. Quinn 1959, 35 e 106, n. 9.

⁷⁸ Offre poco più di uno scarso elenco di passi, senza alcun confronto col greco, Nutting 1922, 313-318: interessante comunque che la *'iunctura' oculos effodere* si possa riferire a M. Mario Gratidiano tanto da divenire metaforica in Plauto (vd. per es. *Capt.* 464). Per la sopravvivenza dell'immagine mi sembrano rilevanti *Iust.* 5, 8 *negarunt se Spartani ex duobus Graeciae oculis alterum erepturos*; Vell. 2, 52, 3.

anche in rapporto con la parallela fine della nemica Micene: del resto numerosi altri epigrammi di autori e di epoche molto diverse deplorano, per eventi di varia natura, la fine di città come Efeso, Platea, Argo, Delo, Sardi, Berito e naturalmente Corinto, denunciando la derivazione dalla tradizione retorica, per le notevoli affinità con la monodia.⁷⁹

Comunque merita segnalare che, come nei testi di storici cui abbiamo brevemente accennato,⁸⁰ mito troiano e storia più recente si saldano nella poesia epigrammatica a fini patetici, sfruttando a piene mani, come inevitabile conseguenza, anche il motivo della città personificata, che sovente prende la parola o che viene apostrofata: senza pretesa alcuna di completezza d'analisi, segnalo che a parlare in prima persona sono Troia (9, 62; 152), Micene (9, 28; 102; 103), Delo (9, 408), Tebe (9, 250), Berito (9, 425), mentre molto più frequente è l'apostrofe rivolta alle città⁸¹ come in 9, 100 (Delo), 101 (Micene), 104 (Argo e Micene), 151 e 284 (Corinto), 153-4 (Troia), 421 (Delo e Cicladi), 423 (Sardi).

Mi limito a citare due esempi significativi, anche perché si tratta di componimenti che si possono ascrivere a poeti, che hanno una collocazione cronologica abbastanza sicura, anche se in un caso di poco seriore rispetto all'età repubblicana.

Un epigramma di Pompeo Macro il giovane, identificato con l'*illustris eques* morto suicida nel 33 d.C. (vd. Tacito *ann.* 6, 18⁸²), fa parlare Micene personificata, ridotta ad un mucchio di cenere, *AP* 9, 28, ma fiera di aver abbattuto Troia e soprattutto di essere stata resa immortale da un poeta come Omero:

Εἰ καὶ ἐρημαίη κέχυμαι κόνις ἐνθα Μυκίην,
εἰ καὶ ἀμαυροτέρη παντὸς ἰδεῖν σκοπέλου,
Ἰλου τις καθορῶν κλεινὴν πόλιν, ἥς ἐπάτησα
τεῖχεα καὶ Πριάμου πάντ' ἐκένωσα δόμον,

⁷⁹ Cfr. Rossi 2002, 165-167. Un breve esame degli epigrammi su Corinto in Hartigan 1979, 5-13. Una prima messa a punto di alcune problematiche generali sul tema delle città nell'*Anthologia* in Scheithauer 2009, che annuncia la preparazione di un volume sulla distruzione delle città negli epigrammi greci (vd. 264 n. 1).

⁸⁰ Su Troia come modello per le città conquistate in Livio, utile anche l'analisi tematica svolta da Kraus 1994.

⁸¹ Sull'apostrofe alle città, cfr. Dickey 1996, 306s. Sulla funzione dell'apostrofe in Quintiliano si sofferma Franchet d'Espèrey 2006, 163-185.

⁸² Cfr. Gow, Page 1968, 469.

γνώσεται ἔνθεν, ὅσον πάρος ἔσθενον. εἰ δέ με γῆρας
ὑβρίσεν, ἀρκοῦμαι μάρτυρι Μαιονίδῃ.

Per il tema di Corinto mi sembra molto significativo un componimento di Antipatro di Sidone 9, 151:⁸³ il tono è quello del lamento, come appare confermato dall'anaforico ripetersi di ποῦ, una modalità espressiva che rimanda al compianto per la morte di esseri umani, topico dell'epicedio, ma anche presente nella tradizione consolatoria, quello che in latino, e in seguito, diverrà il motivo tradizionale dell'*ubi sunt* rivolto a persone, di cui si rimpiangono presenza e virtù.⁸⁴

Ποῦ τὸ περιβλεπτον κάλλος σέο, Δωρὶ Κόρινθε;
ποῦ στεφάναι πύργων, ποῦ τὰ πάλαι κτέανα;
ποῦ νηοὶ μακάρων, ποῦ δώματα, ποῦ δὲ δάμαρτες
Σισύφια λαῶν θ' αἶ ποτε μυριάδες;
οὐδὲ γὰρ οὐδ' ἶχνος, πολυκάμμορε, σεῖο λέλειπται,
πάντα δὲ συμμάρψας ἐξέφαγεν πόλεμος·
μοῦναι ἀπόρρητοι Νηρηίδες Ωκεανοῖο
κούραι, σὼν ἀχέων μίμνομεν ἀλκυόνες.

Quindi nell'*Anthologia Palatina* leggiamo una serie notevole di epigrammi, che deplorano la fine di città per eventi diversi e quasi tutti sembrano mostrare una qualche connessione con l'archetipo troiano, declinando in vario modo il tema della fine delle città, motivo che avrà largo sviluppo a Roma in età augustea⁸⁵ e che si sublima nel noto passo del XV libro delle *Metamorfosi*, dove Ovidio fa evocare a Pitagora il motivo della 'morte' delle città greche come Sparta, Micene, Tebe, Atene (vv. 426ss. *Clara fuit Sparte, magnae viguere Mycenae, nec non et Cecropis, nec non Amphionis arces. Vile solum Sparte est, altae cecidere Mycenae, Oedipodioniae quid sunt, nisi nomina, Thebae? Quid Pandioniae restant, nisi nomen, Athenae?*), sottolineando il ciclico alternarsi

⁸³ Vd. Argentieri 2003, 31.

⁸⁴ Per il greco non mi risultano recenti indagini particolari, tranne la sommaria esemplificazione di Alexiou 2002², 83-85; pur incompleti da citare almeno, oltre al classico Becker 1924, Liborio 1960, che si occupa soprattutto di letterature neolatine. Cito un solo esempio, ma molto significativo, perché riferito all'etica di una città: Cic. *Planc.* 33 *Ubinam ille mos, ubi illa aequitas iuris, ubi illa antiqua libertas quae malis oppressa civilibus extollere iam caput et aliquando recreata se erigere debebat?*

⁸⁵ Vd. soprattutto Labate 1991; vd. anche Edwards 1996, 64ss.

delle città e delle civiltà (vv. 420ss. *Sic tempora verti / cernimus atque alias adsumere robora gentes, / concidere has*).

Appare evidente dall'adattamento del motivo della *deploratio* degli epicedi alle città come anche Ovidio risulti condizionato dallo schema topico della *consolatio* retorica, col ricorso, anche se sfumato, al tema dell'*Ubi sunt*, saldando quindi in una significativa linea di continuità ispirazione poetica e tradizione retorico-filosofica. I motivi di personificazione di città che abbiamo affrontato relativamente all'età repubblicana a Roma, come è naturale, troveranno più ampio sviluppo in età augustea, quando il tema di *Troia resurgens*⁸⁶ si sublima in passi fondamentali di poeti come Virgilio, Orazio, Properzio,⁸⁷ come è stato ampiamente messo in luce in molti e ben noti saggi: ci è sembrato utile offrire qui qualche esempio che aspira a sottolineare la presenza di questi motivi anche in un periodo antecedente, nel quale sembra rilevante supporre già un marcato influsso non solo della cultura e della retorica greca, ma anche dell'ideologia ellenistica e orientalizzante.

8. Concludendo, con Cicerone

Per concludere infatti ci piace tornare a Cicerone, nel quale il motivo delle personificazioni, pur considerato con una certa diffidenza per il suo oratore ideale dell'*Orator* (nel passo citato all'inizio) diviene un mezzo espressivo molto sfruttato nelle orazioni al fine di marcare il *pathos*, come notava già Quintiliano citando dalle *Catilinarie* e come non manca di osservare anche a proposito di *Pro Milone* 85, dove leggiamo che «quegli stessi luoghi che hanno visto cadere quella belva (Clodio, naturalmente), hanno dato l'impressione di muoversi e di reclamare il loro diritto su di lui. Ma siete voi, colline e boschi sacri d'Alba, siete voi, lo dico, che invoco e chiamo a testimoni» (trad. Fedeli).⁸⁸ Per ben sei volte Quintiliano cita questo passo ricco di *pathos*, caratterizzato da *verba sanguinis plena*, che non sarebbero consoni alla severità austera del linguaggio filosofico secondo quanto leggiamo in *inst.* 11, 1, 34.

Tra le numerose occorrenze di personificazioni oratorie cicero-

⁸⁶ Vd. Pani 1975.

⁸⁷ Vd. per es. Prop. 4, 1, 87 *Troica, cades et, Troica Roma, resurges*.

⁸⁸ Vd. in questo volume il contributo di Alfredo Casamento.

niane⁸⁹ mi sembra importante ricordare soprattutto un passo dell'orazione *In Pisonem* 52, dove l'oratore, rievocando il suo trionfale ritorno dall'esilio, arriva a parlare di una Roma personificata quasi sradicata dalle sue fondamenta, che avanza per abbracciare il suo *conservator*, e descrive una gioia che coinvolge non solo i cittadini, ma anche gli edifici stessi della città:

Unus ille dies mihi quidem immortalitatis instar fuit quo in patriam redii, cum senatum egressum vidi populumque Romanum universum, cum mihi ipsa Roma prope convolsa sedibus suis ad complectendum conservatorem suum progredi visa est. Quae me ita accepit ut non modo omnium generum, aetatum, ordinum omnes viri ac mulieres omnis fortunae ac loci, sed etiam moenia ipsa viderentur et tecta urbis ac templa laetari.

Immagini così iperboliche,⁹⁰ suffragate anche dalla tradizione iconografica,⁹¹ per esempio la famosa medaglia di Arras dove Lon-

⁸⁹ Vd. per es. *Sest.* 45 *De quo te, te, inquam, patria, testor et vos, penates patriaeque dei, me vestrarum sedum templorumque causa, me propter salutem meorum civium, quae mihi semper fuit mea carior vita, dimicationem caedemque fugisse; Balb.* 130 *nationes, urbes, populi, reges, tetrarchae, tyranni,—testes Cn. Pompei non solum virtutis in bello sed etiam religionis in pace! Vos denique, mutae regiones, imploro, et sola terrarum ultimarum; vos, maria, portus, insulae, litora!; Pro Rab. perd.* 8 *An de servis alienis contra legem Fabiam retentis, aut de civibus Romanis contra legem Porciam verberatis aut necatis plura dicenda sunt, cum tanto studio C. Rabirius totius Apuliae, singulari voluntate Campaniae ornetur, cumque ad eius propulsandum periculum non modo homines sed prope regiones ipsae convenerint, aliquanto etiam latius excitatae quam ipsius vicinitatis nomen ac termini postulabant?; cfr. anche Planc.* 22 *tota denique ea nostra ita aspera et montuosa et fidelis et simplex et faulx suorum regio se huius honore ornari, se augeri dignitate arbitrabatur.* Personificazioni non dissimili si leggono anche in Seneca retore: *contr.* 9, 2, 4 *Gratulor sorti tuae, provincia, quod desiderante tale spectaculum meretrice plenum carcerem damnatis habuisti; 9, 4, 22 vos ego tunc respexi, templa, leges, rem publicam.*

⁹⁰ Un'immagine analoga, ma di carattere luttuoso, relativa alla partenza per l'esilio, è presente in *Pis.* 21 *Cum omnes boni abditis inclusique maererent, templa gement, tecta ipsa urbis lugerent, complexus es funestum illud animal ex nefariis stupris, ex civili cruore, ex omni scelerum importunitate concretum atque eodem in templo, eodem et loci uestigio et temporis, arbitria non mei solum sed patriae funeris abstulisti; Sest.* 53 *cum meum illum casum tam horribilem, tam grauem, tam repentinum non solum homines sed tecta urbis ac templa lugerent; cfr. anche per immagini simili Planc.* 96; *Plin. pan.* 50, 4; *Pan. lat.* 5, 1, 1.

⁹¹ Vd. Dufraigne 1994, 177 e note.

dra si inginocchia all'arrivo di Costanzo Cloro,⁹² si leggono nella letteratura panegiristica imperiale e tardo-antica, nonché in poesia in Claudiano, nei discorsi influenzati dallo schema retorico dell'*epibaterios logos*,⁹³ in circostanze nelle quali si esalta l'*adventus* trionfale di generali e governatori che tornano in patria:⁹⁴ ci basterà segnalare⁹⁵ un'evidente continuità di questa tradizione retorica presente già in Cicerone nell'anonimo *Panegirico* IX rivolto a Costantino, dove Roma è rappresentata, mentre con i suoi edifici si fa incontro all'imperatore⁹⁶ e dove viene allusivamente evocato in una *synkrisis* esplicita proprio il *summus orator* repubblicano ed il suo ritorno dall'esilio a Roma, richiamando esplicitamente l'orazione *Post reditum in senatu* 39,⁹⁷ dove leggiamo infatti che Cicerone era stato «richiamato dalla vostra autorità, invocato dal popolo romano, supplicato dallo Stato, riportato per così dire sulle spalle dell'Italia intera», *me ... Italia cuncta paene suis umeris reportarit*. La movenza è recuperata nel *Panegirico* 9, 19, 5 (*Gloriatu sit licet, et vere, summus orator umeris se Italiae in patriam reportatum: te, Constantine, senatus populusque Romanus et illo die et aliis, quacumque progressus es, et oculis ferre gestivit*) a testimonianza che l'ispirazione ciceroniana, così platealmente autoelogiativa da personificare l'Italia intera, oltre alla città di Roma, viene facilmente sussunta nel barocco immaginario del panegirico tardo-antico, giacché l'autore commenta, senza alcuna ironia, *Gloriatu sit licet, et vere*. Tanto più significativo appare il riconoscimento se si considera che quest'immagine di Cicerone era stata usata dai suoi detrattori per metterne in luce l'infinita auto-

⁹² Il medaglione di Arras del 310 commemora l'arrivo di Costanzo in Britannia (*Paneg. Lat.* 8, 5; 19, 1, 2), raffigura la città di Londra personificata in ginocchio davanti all'imperatore: vd. Dey 2010.

⁹³ Cfr. Pernot 1993, 94ss.; 178ss. Sulla prosopopea di Roma nei *Panegirici* dell'età di Costantino, vd. anche Giuliese 2007.

⁹⁴ Cfr. per il tema il volume di Dufraigne 1994: su Cicerone, 37ss.; sulla città che accoglie nelle scene di *adventus*, 176ss.

⁹⁵ Così Dufraigne 1994, 204s.

⁹⁶ 19, 1 *Tecta ipsa, ut audio, commoveri et altitudo culminum videbatur attolli, quacumque numen tuum tardo molimine currus inveheretur: tanta te populi densitas, tanta senatus stipatio provehebat simul et attinebat*.

⁹⁷ 39 *Quare, cum me vestra auctoritas arcessierit, populus Romanus vocarit, res publica imploravit, Italia cuncta paene suis umeris reportarit, non committam, patres conscripti, ut, cum ea mihi sint restituta quae in potestate mea non fuerunt, ea non habeam quae ipse praestare possim, praesertim cum illa amissa reciparim, virtutem et fidem numquam amiserim*.

stima e la mancanza di misura. L'autore dell'*Invectiva in Ciceronem* 7, 9⁹⁸ attribuisce questa fantasia poetica all'*insolentia* dell'Arpinate, il secondo Romolo,⁹⁹ che aveva appreso tutte le arti da Minerva, che era stato ammesso nel concilio degli dèi da Giove Ottimo Massimo, che si sentiva superiore persino ai Paoli, ai Fabii, agli Scipioni; anche Vatinio, come ci testimonia Macrobio in un passo dei *Saturnalia* 2, 3, 5,¹⁰⁰ la bollava con una battuta di un realismo spietatamente dissacratorio, imputando alle «vene varicose» di Cicerone l'immaginifico gesto di *pietas* dell'Italia tutta.

Che dire per concludere un lavoro ancora *in progress*?¹⁰¹ Solo che quest'ultimo esempio ci dimostra come già nell'età repubblicana ci fossero tutte le premesse per l'uso patetico ed ideologico delle personificazioni di città, *in primis* di Roma e come questa continuità sia invocata dagli scrittori stessi tardo-antichi, che troppo spesso sentiamo dire dipendere solo dalla trattatistica retorica, sottovalutando invece la vitalità delle letture dirette dei classici.

Bibliografia

Adcock 1946

F.E. Adcock, *Delenda est Carthago*, «CHJ», 8 (1946), pp. 117-128.

Alexiou 2002²

M. Alexiou, *The Ritual Lament in Greek Tradition*, Lanham 2002².

Ambaglio 1985

D. Ambaglio, *Il pianto dei potenti: rito, topos e storia*, «Athenaeum», 73 (1985), pp. 359-372.

⁹⁸ *Sed quid ego plura de tua insolentia commemorem? Quem Minerva omnis artis edocuit, Iuppiter Optimus Maximus in concilio deorum admisit, Italia exulem humeris suis reportavit. Oro te, Romule Arpinas, qui egregia tua virtute omnis Paulos, Fabios, Scipiones superasti, quem tandem locum in hac civitate obtines?*

⁹⁹ Cfr. Cic. *Cat.* 3, 2. Su Cicerone come nuovo Romolo, vd. Weinstock 1971, 177ss.

¹⁰⁰ Macr. *Sat.* 2, 3, 5 *Ulcisci autem se Cicero videbatur, ut qui respondisse sibi Vatinium meminerat, cum umeris se rei publicae de exilio reportatum gloriaretur: «Unde ergo tibi varices?»*.

¹⁰¹ Non mi è sembrato utile inserire qui un mero elenco di passi di autori repubblicani con personificazioni di città: mi auguro di poter completare a breve la disamina con un lavoro complessivo sulle personificazioni di città (o luoghi) fino all'età augustea.

- Argentieri 2003
L. Argentieri, *Gli epigrammi degli Antipatri*, Bari 2003.
- Asso 2009
P. Asso, *The Intrusive Trope. Apostrophe in Lucan*, «MD», 61 (2009), pp. 161-173.
- Baltzer 2003
K. Baltzer, *Die Stadt als Frau. Personifikation versus Stadtgöttin am Beispiel der Figur Zion/Israel bei Deutero-Jesaja (Jes. 40-55)*, in I. Fischer, K. Schmid, H.G.M. Williamson (hrsg.), *Prophetie in Israel*, Muenster-Hamburg-London 2003, pp. 137-147.
- Barabino 1967
G. Barabino, *P. Rutili Lupi Schemata Dianoeas et Lexeos*, Saggio introduttivo, testo e trad. a c. di G. B., Genova 1967.
- Bearzot 2000
C. Bearzot, *Cesare e Corinto*, in *L'ultimo Cesare. Scritti, riforme, progetti, poteri, congiure*, Atti del Convegno internazionale (Cividale del Friuli, 16-18 settembre 1999), Roma 2000, pp. 35-53.
- Becker 1924
C.H. Becker, *Ubi sunt qui ante nos in mundo fuere*, in *Islamstudien. Vom Werden und Wesen der islamischen Welt*, Leipzig 1924, pp. 501-519.
- Borg 2002
B.E. Borg, *Der Logos des Mythos. Allegorien und Personifikationen in der frühen griechischen Kunst*, Munich 2002.
- Bowra 1957
C.M. Bowra, *Melino's Hymn to Rome*, «JRS», 47 (1957), pp. 21-28.
- Briguglia 2006
G. Briguglia, *Il corpo vivente dello stato. Una metafora politica*, Milano 2006.
- Brock 2000
R. Brock, *Sickness in the Body Politic. Medical Imagery in the Greek polis*, in V.M. Hope, E. Marshalli (eds.), *Death and Disease in the ancient City*, London-New York 2000, pp. 24-34.
- Bühl 1995
G. Bühl, *Constantinopolis und Roma. Stadtpersonifikationen der Spätantike*, Kilchberg-Zurich 1995.
- Calboli 1965
G. Calboli, *Cornificiana 2. L'autore e la tendenza politica della Rhetorica ad Herennium*, «AASIB», 51-52 (1963-64), Bologna 1965.
- Calboli 1987
G. Calboli, *Asianesimo e atticismo: retorica, letteratura e linguistica*, in *Studi di retorica oggi in Italia*, Bologna 1987, pp. 31-53.
- Calboli 1993²
G. Calboli, *Cornifici Rhetorica ad C. Herennium*, Introduzione, testo critico, commento a c. di G. C., Bologna 1993².
- Cambiano 1982
G. Cambiano, *Patologia e metafora politica*, «Elenchos», 3 (1982), pp. 219-236.

- Caplan 1954
H. Caplan, *Ad C. Herennium de ratione dicendi*, London-Cambridge, Mass. 1954.
- Cavarero 2003³
A. Cavarero, *Corpo in figure. Filosofia e politica della corporeità*, Milano 2003³.
- Classen 1980
C.J. Classen, *Die Stadt im Spiegel der Descriptiones und Laudes urbium in der antiken und mittelalterlichen Literatur bis zum Ende des zwölften Jahrhunderts*, Hildesheim-New York 1980.
- Coarelli, Monti 1998
F. Coarelli, P.G. Monti (eds.), *Fregellae. I. Le fonti, la storia, il territorio*, Roma 1998.
- Cugusi, Sblendorio Cugusi 2001
P. Cugusi, M.T. Sblendorio Cugusi, *Opere di Marco Porcio Catone il Censore*, Torino 2001.
- Culpepper Stroup 2007
S. Culpepper Stroup, *Greek Rhetoric meets Rome: Expansion, Resistance, and Acculturation*, in W. Dominik, J. Hall (eds.), *A Companion to Roman Rhetoric*, Oxford 2007, pp. 23-37.
- D'Angelo 2005
R.M. D'Angelo, *Rutilio Lupo 2,6: un tormentato esempio di prosopopea*, «MH», 62 (2005), pp. 133-144.
- Degl'Innocenti Pierini 2010
R. Degl'Innocenti Pierini, *Quando si invoca una città: Cordova in AL 409 R.² (= 12 Zurli) e alcune variazioni elegiaco-epigrammatiche dell'inno alla patria*, «Paideia», 65 (2010), pp. 117-135.
- Degl'Innocenti Pierini 2011
R. Degl'Innocenti Pierini, *Tutto in una sola notte: Seneca e la 'morte' di Lione (epist. 91)*, in A. Balbo, F. Bessone, E. Malaspina (eds.), «*Tanti affetti in tal momento*». *Studi in onore di Giovanna Garbarino*, Alessandria 2011, pp. 321-331.
- Degl'Innocenti Pierini c.d.s.
R. Degl'Innocenti Pierini, *Requiem per Corinto: tra Grecia e Roma, tra storia, retorica e poesia*, in *Studi in onore di A. Casanova*, in corso di stampa.
- Desideri 2002
P. Desideri, *La distruzione di Cartagine: periodizzazioni imperiali tra Polibio e Posidonio*, «RSI», 114 (2002), pp. 738-755.
- Desideri 2007
P. Desideri, *Come prigionieri di guerra (Pol. 24.13.4): gli Achei dall'alleanza alla sottomissione a Roma*, «SHHA», 25 (2007), pp. 171-179.
- Dey 2010
H. Dey, *Art, Ceremony, and City Walls. The Aesthetics of Imperial Resurgence in the Late Roman West*, «Journal of Late Antiquity», 3 (2010), pp. 3-37.

- Dickey 1996
E. Dickey, *Greek Forms of Address. From Herodotus to Lucian*, Oxford 1996.
- Dickey 2006
E. Dickey, *Latin Forms of Address. From Plautus to Apuleius*, Oxford 2006.
- Di Leo 2001
G. Di Leo, *L. Mummio Acaico e la distruzione di Corinto*, «RSA», 31-33 (2001), pp. 55-82.
- Dufraigne 1994
P. Dufraigne, *Adventus Augusti, adventus Christi. Recherche sur l'exploitation idéologique et littéraire d'un cérémonial dans l'antiquité tardive*, Paris 1994.
- Edwards 1996
C. Edwards, *Writing Rome. Textual approaches to the city*, Cambridge 1996.
- Endt 1905
J. Endt, *Der Gebrauch der Apostrophe bei den lateinischen Epikern*, «WS», 27 (1905), pp. 106-129.
- Fantham 1972
E. Fantham, *Comparative Studies in Republican Latin Imagery*, Toronto 1972.
- Fayer 1976
C. Fayer, *Il culto della dea Roma. Origine e diffusione nell'Impero*, Pescara 1976.
- Feger 1952
R. Feger, *Cicero und die Zerstörung Korinths*, «Hermes», 80 (1952), pp. 436-456.
- Ferrary 1988
J.-L. Ferrary, *Philhellénisme et impérialisme. Aspects idéologiques de la conquête romaine du monde hellénistique, de la seconde guerre de Macédoine à la guerre contre Mithridate*, Rome 1988.
- Fontanella 2003
F. Fontanella, *La guerra con Cartagine: storia e ideologia imperiale in Cicerone*, in A. Casanova, P. Desideri (eds.), *Evento, racconto, scrittura nell'antichità classica*, Atti del Convegno intern. di studi (Firenze, 25-26 novembre 2002), Firenze 2003, pp. 143-163.
- Franchet d'Espèrey 2006
S. Franchet d'Espèrey, *Rhétorique et poétique chez Quintilien: à propos de l'apostrophe*, «Rhetorica», 24 (2006), 163-185.
- Fuchs 1938
H. Fuchs, *Der geistige Widerstand gegen Rom in der antiken Welt*, Berlin 1938.
- Gabba 1993
E. Gabba, *Aspetti culturali dell'imperialismo romano*, Firenze 1993.
- Gaillard 1983
J. Gaillard, *Cicéron, la conquête et les conquérants*, «Ktema», 8 (1983), pp. 129-140.

Gernentz 1918

W. Gernentz, *Laudes Romae*, Diss. Rostock 1918.

Giuliese 2007

C. Giuliese, *La prosopopea di Roma nei Panegirici del 313 e del 321*, «Classica et Christiana», 2 (2007), pp. 97-105.

Gow, Page 1968

A.S.F. Gow, D.L. Page, *The Greek Anthology: The Garland of Philip and Some Contemporary Epigrams*, I-II, Cambridge 1968.

Harder 2007

A. Harder, *Epigram and the Heritage of Epic*, in P. Bing, J. Steffen Bruss (eds.), *Brill's Companion to Hellenistic Epigram, Down to Philip*, Leiden-Boston 2007, pp. 409-428.

Hartigan 1979

K. Hartigan, *The poets and the cities. Selections from the Anthology about Greek cities*, Meisenheim 1979.

Kelle 2008

B. Kelle, *Wartime Rhetoric, Prophetic Metaphorization of Cities as Female*, in B.E. Kelle, F.R. Ames (eds.), *Writing and reading war: rhetoric, gender, and ethics in biblical and modern contexts*, Atlanta 2008, pp. 95-111.

Knoche 1952

U. Knoche, *Die augusteische Ausprägung der Dea Roma*, «Gymnasium», 59 (1952), pp. 324-349.

Kraus 1994

C.S. Kraus, *No second Troy: Topoi and Refoundation in Livy, Book V*, «TAPhA», 124 (1994), pp. 267-289.

Labate 1991

M. Labate, *Città morte, città future: un tema della poesia augustea*, «Maia», 43 (1991), pp. 167-184.

Laughton 1961

E. Laughton, *Cicero and the Greek Orators*, «AJPh», 82 (1961), pp. 27-49.

Lausberg 1969

H. Lausberg, *Elementi di retorica*, trad. it. Bologna 1969.

Liborio 1960

M. Liborio, *Contributo alla storia dell'Ubi sunt*, «Cultura neolatina», 20 (1960), pp. 141-209.

Marcotte 2001

D. Marcotte, *Structure et caractère de l'œuvre historique d'Agatharchide*, «Historia», 50 (2001), pp. 385-435.

Meier 2003

C. Meier, *Tochter Sion in Jeremiabuch. Eine literarische Personifikation mit altorientalischen Hintergrund*, in I. Fischer, K. Schmid, H.G.M. Williamson (hrsg.), *Prophetie in Israel*, Muenster-Hamburg-London 2003, pp. 157-167.

Mellor 1975

R. Mellor, *Thea Rhōmē. The Worship of the Goddess Roma in the Greek World*, Göttingen 1975.

- Messerschmidt 2003
W. Messerschmidt, *Prosopopoiia: Personifikationen politischen Charakters in spätklassischer und hellenistischer Kunst*, Köln 2003.
- Momigliano 1942
A. Momigliano, *Camillus and Concord*, «CQ», 36 (1942), pp. 111-120.
- Momigliano 1960
A. Momigliano, *Secondo contributo alla storia degli studi classici*, Roma 1960.
- Moretti 2007
G. Moretti, *Patriae trepidantis imago. La personificazione di Roma nella Pharsalia fra ostentum e disseminazione allegorica*, «Camena» 2, 2007 (on line <http://www.parissorbonne.fr/fr/IMG/pdf/Moretti>).
- Narducci 2002
E. Narducci, *Lucano. Un'epica contro l'impero*, Roma-Bari 2002.
- Neri 2003
C. Neri, *Erinna. Testimonianze e frammenti*, Bologna 2003.
- Nestle 1927
W. Nestle, *Die Fabel des Menenius Agrippa*, «Klio», 27 (1927), pp. 350-360.
- Newman 2002
S. Newman, *Aristotle's Notion of "Bringing-before-the-eyes": its contributions to aristotelian and contemporary conceptualizations of Metaphor, Style, and Audience*, «Rhetorica», 20 (2002), pp. 1-23.
- Norden 1986
E. Norden, *La prosa d'arte antica, dal VI secolo a.C. all'età della Rinascenza*, trad. it. Roma 1986.
- Nutting 1922
H.V. Nutting, *Oculos effodere*, «CP», 17 (1922), pp. 313-318.
- Pani 1975
M. Pani, *Troia resurgens: mito troiano e ideologia del principato*, «AFLBari», 18 (1975), pp. 68-85.
- Papini 2011
M. Papini, *Città sepolte e rovine nel mondo greco e romano*, Roma-Bari 2011.
- Paschoud 1967
F. Paschoud, *Roma aeterna. Études sur le patriotisme romain dans l'Occident latin a l'époque des grandes invasions*, Rome 1967.
- Paul 1982
G.M. Paul, *Urbs capta: Sketch of an Ancient Literary Motif*, «Phoenix», 36 (1982), pp. 144-155.
- Paxson 1994
J.J. Paxson, *The Poetics of Personification*, Cambridge 1994.
- Paxson 1998
J.J. Paxson, *Personification's Gender*, «Rhetorica», 16 (1998), pp. 149-179.
- Pelzer Wagener 1931
A. Pelzer Wagener, *Stylistic Qualities of the Apostrophe to Nature as a Dramatic Device*, «TAPhA», 62 (1931), pp. 78-100.

- Pernot 1993
L. Pernot, *La rhétorique de l'éloge dans le monde gréco-romain*, Paris 1993.
- Petrone 1996
G. Petrone, *Metafora e tragedia. Immagini culturali e modelli tragici nel mondo romano*, Palermo 1996.
- Purcell 1995
N. Purcell, *On the Sacking of Carthage and Corinth*, in D.C. Innes, H. Hine, C. Pelling (eds.), *Ethics and Rhetoric. Classical Essays for Donald Russel on his Seventy-Fifth Birthday*, Oxford 1995, pp. 133-148.
- Quinn 1959
K. Quinn, *The Catullan Revolution*, Melbourne 1959.
- Rigotti 1989
F. Rigotti, *Metafore della politica*, Bologna 1989.
- Rigotti 1992
F. Rigotti, *Il potere e le sue metafore*, Milano 1992.
- Rossi 2002
L. Rossi, *Composition and Reception in AP 9.1-583: aphegheseis, epideixeis and progymnasmata*, in M.A. Harder, R.F. Regtuit, G.C. Wakker (eds.), *Hellenistic Epigrams* (Hellenistica Groningana, 6), Leuven-Paris-Sterling, Virginia 2002, pp. 151-174.
- Russo 2007
A. Russo, Quinto Ennio. *Le opere minori*, Introduzione, edizione critica e commento, vol. I, Pisa 2007.
- Scheithauer 2009
A. Scheithauer, *Das Bild der Stadt und ihrer herausragenden Einwohner im Spiegel griechischer Epigramme*, «Hyperboreus», 15 (2009), pp. 263-290.
- Schnayder 1951
G. Schnayder, *De urbibus emortuis antiquorum observationes quae fuerint*, in *Charisterea Thaddaeo Sinko*, Varsaviae 1951, pp. 295-304.
- Shenkeveld 2000
D.M. Shenkeveld, *The intended Public of Demetrius' On Style: the place of the Treatise in the Hellenistic Educational System*, «Rhetorica», 18 (2000), pp. 29-48.
- Shapiro 1993
H.A. Shapiro, *Personifications in Greek art: the representation of abstract concepts 600-400 b.C.*, Zürich 1993.
- Smith 1997
A.C. Smith, *Political Personifications in Classical Athenian Art*, Diss. Yale 1997.
- Staab 2004
G. Staab, *Athenfreunde unter Verdacht. Der erste Asianist Hegesias aus Magnesia zwischen Rhetorik und Geschichtsschreibung*, «ZPE», 148 (2004), pp. 127-150.
- Stafford 2000
E. Stafford, *Worshipping Virtues. Personification and the Divine in ancient Greece*, Swansea 2000.

- Stafford, Herrin 2005
E. Stafford, J. Herrin (eds.) *Personification in the Greek World from Antiquity to Byzantium*, Burlington 2005.
- Straub 1883
J. Straub, *De tropis et figuris, quae inveniuntur in orationibus Demosthenis et Ciceronis*, Progr. Aschaffenburg 1883.
- Thornton 2006
J. Thornton, *Terrore, terrorismo e imperialismo. Violenza e intimidazione nell'età della conquista romana*, in G. Urso (ed.), *Terror et pavor. Violenza, intimidazione, clandestinità nel mondo antico*, Atti del convegno internazionale (Cividale del Friuli, 22-24 settembre 2005), Pisa 2006, pp. 157-196.
- Usher 2010
S. Usher, *Apostrophe in Greek Oratory*, «Rhetorica», 28 (2010), pp. 351-362.
- Vegetti 1983
M. Vegetti, *Metafora politica e immagine del corpo negli scritti ippocratici*, in F. Lasserre, P. Mudry (éds.), *Formes de pensée dans la Collection hippocratique*, Genève 1983, pp. 459-470.
- Vermeule 1959
C. Vermeule, *The Goddess Roma in the Art of the Roman Empire*, Cambridge Mass. 1959.
- Weinstock 1971
S. Weinstock, *Divus Julius*, Oxford 1971.
- Weische 1972
A. Weische, *Ciceros Nachahmung der attischen Redner*, Heidelberg 1972.
- Yatromanolakis 2005
Y. Yatromanolakis, *Poleos erastes: The Greek city as the beloved*, in Stafford, Herrin 2005, pp. 267-284.

GIANNI GUASTELLA

LA PERSONIFICAZIONE DELLA FAMA: DA VIRGILIO
AI *TRIONFI* DI PETRARCA*

Fama – fari

Col personaggio della Fama, al quale Virgilio ha assegnato la fisionomia che lo caratterizzerà a lungo nella tradizione letteraria successiva, prende corpo un concetto che sta al centro della concezione antica della comunicazione. Per dare un'idea sintetica di questo concetto, possiamo fare ricorso alle testimonianze antiche relative all'etimologia del termine *fama*, che regolarmente – da Varrone¹ a Isidoro di Siviglia –² ci rimandano all'ambito della parola detta (*fari*). Con *fama* si indica il fatto che 'si parla' di qualcuno/qualcosa; e la 'parola' in questione è immaginata come un'entità autonoma, che si muove da sé all'interno di una folla indistinta di persone, che si trasmettono l'informazione 'di bocca in orecchio'. Alla luce di questa etimologia si può spiegare facilmente come mai il termine latino abbia due accezioni principali che, rispetto alle nostre categorie semantiche, potrebbero apparire lontane: da un lato *fama* vuol dire «voce, diceria, notizia», dall'altro «reputazione, gloria». A tenere assieme queste due accezioni è ap-

* Ringrazio di cuore l'amico Roberto Bartolini, che mi ha aiutato, con la sua consueta gentilezza, a chiarire alcuni punti del mio discorso. Un ringraziamento particolare va a Gabriella Moretti, che ha voluto accogliere questo contributo nel volume da lei curato.

¹ Cfr. Varr. *ling.* 6, 55: *Ab eodem verbo fari fabulae [...] dictae [...] hinc fama et famosi*. («Dallo stesso termine *fari* viene anche *fabulae*: [...] da qui anche *fama* e *famosi*»). Varrone spiega che il verbo *fari* («dire, parlare») si applica a quelle forme di espressione che usano parole dotate di significato.

² Orig. 5, 27, 26s.: *Fama autem dicta quia fando, id est loquendo, pervagatur per traduces linguarum et aurium serpens* («La fama riceve il suo nome dal fatto che *fando*, cioè parlando, vaga, insinuandosi tramite la mediazione di lingue e orecchie»).

punto la concezione della parola che si muove da sé nello spazio e nel tempo, diffondendo informazioni sulle vicende (che possono essere tanto banali quanto illustri) di qualcuno.

L'invenzione virgiliana

Che sia stato Virgilio a inventare il personaggio della Fama³ lo afferma Quintiliano, nella sezione dell'*Institutio oratoria* dedicata alle *fictiones personarum*, cioè alla prosopopea (9, 2, 36):

*Sed formas quoque fingimus saepe, ut Famam Vergilius, ut Voluptatem ac Virtutem, quem ad modum a Xenophonte traditur, Prodicus, ut Mortem ac Vitam, quas contententes in satira tradit, Ennius.*⁴

Virgilio presenta il suo personaggio nell'atto di divulgare per le città della Libia la notizia dell'unione fra Didone ed Enea. L'informazione raggiunge fulmineamente Iarba, già respinto dalla regina di Cartagine: la preghiera con cui costui si rivolge a Giove per rimediare al torto subito metterà in moto il meccanismo del destino, che allontanerà Enea dalle coste africane (vv. 173-190):

*Extemplo Libyae magnas it Fama per urbes,
Fama, malum qua non aliud velocius ullum;
mobilitate viget virisque adquirit eundo,
parva metu primo, mox sese attollit in auras
ingrediturque solo et caput inter nubila condit.
Illam Terra parens, ira inritata deorum,
extremam, ut perhibent, Coeo Enceladoque sororem
progenuit pedibus celerem et pernicious alis,
monstrum, horrendum ingens, cui quot sunt corpore plumae,
tot vigiles oculi subter (mirabile dictu),
tot linguae, totidem ora sonant, tot subrigit auris.
Nocte volat caeli medio terraeque per umbram
stridens, nec dulci declinat lumina somno;
luce sedet custos aut summi culmine tecti*

³ Della parola come entità dalle caratteristiche più o meno divine si parla fin da Omero ed Esiodo, ma nessun autore dà mai nemmeno una vaga idea della fisionomia di una tale figura.

⁴ «Spesso tuttavia inventiamo anche figure che non esistono, come fanno Virgilio con la Fama, Prodico con il Piacere e la Virtù (secondo la versione tramandata da Senofonte), Ennio con la Morte e la Vita che sono i protagonisti di un contrasto all'interno di una sua satira» (trad. di S. Beta).

*turribus aut altis, et magnas territat urbes,
tam ficti praviq[ue] tenax quam nuntia veri.
Haec tum multiplici populos sermone replebat
gaudens, et pariter facta atque infecta canebat.*⁵

La «voce» descritta da Virgilio si muove (*it*) improvvisamente (*exemplo*) e autonomamente. Questo vero e proprio mostro ctonio muta forma col suo stesso procedere: dapprima minuscola, presto si innalza fino al cielo, e si proietta a svolgere la sua funzione di messaggera (*nuntia*) sia muovendosi sulla terra che volando per l'aria, con una straordinaria rapidità. Una delle caratteristiche più originali e impressionanti di questa creazione virgiliana consiste nel suo corpo alato, simile a quello di un uccello notturno, su cui sono disseminati innumerevoli organi di ricezione (occhi e orecchie) e di produzione della voce (lingue e bocche), che svolgono la funzione di raccogliere e ritrasmettere informazioni vere o false, ciò che è avvenuto e ciò che non si è verificato.

I tratti del personaggio virgiliano

Vari tratti impiegati da Virgilio nella costruzione di questo personaggio mostruoso provengono dalla più antica tradizione epica. Già Macrobio osservava puntualmente come, nell'attribuire al corpo di Fama la caratteristica di essere dapprima piccolo e di crescere poi a dismisura, Virgilio si fosse ispirato (secondo lui in maniera incongrua) all'omerica Eris (*Il.* 4, 442s.).⁶ Un altro modello

⁵ «Subito va la Fama per le grandi città della Libia, / la Fama, fulminea fra tutti i mali; possiede / vigore di movimento, e acquista forze con l'andare; dapprima piccola e timorosa; poi si solleva nell'aria, / e avanza sul suolo, e cela il capo tra le nubi. / La Terra madre, incitata dall'ira contro gli dèi, / la generò, dicono, ultima sorella a Ceo / e a Encelado, veloce di passi e d'infaticabili ali, / mostro orrendo, immane: di quante piume riveste / il corpo, sotto ha tanti vigili occhi – mirabile a dirsi –, / tante lingue, e altrettante bocche risuonano e orecchie protende. / Di notte vola tra il cielo e la terra nell'ombra, / stridendo e non chiude gli occhi al dolce sonno; / di giorno siede spiando sul culmine d'un tetto, / o su alte torri, e sgomenta grandi città, / tenace messaggera tanto del falso quanto del vero. / Allora esultante riempiva di molti discorsi / le genti e annunciava ugualmente il reale e il fittizio» (trad. di L. Canali).

⁶ *Sat.* 5, 13, 31-33: *Homerus* "Eπῖν, hoc est contentionem, a parvo dixit incipere, et postea in incrementum ad caelum usque subcrescere. Hoc idem Maro de Fama dixit, sed incongrue. Neque enim aequa sunt augmenta contentionis et famae, quia contentio, etsi usque ad mutuas vastationes ac bella processerit,

letterario presente alla memoria poetica virgiliana è forse costituito dalla descrizione esiodea del gigante Tifeo, dotato anch'egli, fra l'altro, di un'iperbolica quantità di lingue e di occhi (*Theog.* 820-835).⁷ Per quanto riguarda infine le ali della Fama, Virgilio, creando una delle tante figure alate che popolano l'immaginario antico, ha dato una forma fisica alle qualità 'aeree' tradizionalmente riconosciute alla parola, descritta fin dall'epica omerica come un'entità capace di volare alla stessa maniera di un uccello o di una freccia.⁸

L'effetto complessivo della personificazione virgiliana è di notevole impatto. La voce maligna è rappresentata come un essere mostruoso, dai tratti sfuggenti e instabili, che rimanda al mondo delle creature ctonie e degli uccelli notturni.⁹ Non è facile farsi

adhuc contentio est, et manet ipsa quae crevit, fama vero cum in inmensum prodit, fama esse iam desinit, et fit notio rei iam cognitae. Quis enim iam famam vocet, cum res aliqua a terra in caelum nota sit? Deinde nec ipsam hyperbolon potuit aequare. Ille caelum dixit, hic auras et nubila. Haec autem ratio fuit non aequandi omnia quae ab auctore transcripsit, quod in omni operis sui parte alicuius Homericum loci imitationem volebat inserere, nec tamen humanis viribus illam divinitatem ubique poterat aequare, ut in illo loco quem volo omnium nostrum iudicio in commune pensari. Fra i commentatori moderni cfr. Pease 1935, 211 e 213 e West 1978, 345.

⁷ Cfr. Hardie 2012, 99 e 215-217. Esiodo definisce Tifeo ὀπλότατον παῖδα della Terra: lo stesso attributo che Virgilio trasferisce al suo personaggio della Fama, introdotto come ulteriore discendenza della Terra madre (notizia sconosciuta alla tradizione precedente). Un ulteriore possibile modello mitico per la costruzione del personaggio è Argo (altro figlio della Terra, secondo alcune versioni della sua vicenda) *qui oculus totus fuit*, come lo definisce Plauto (*Aul.* 555): i suoi molti occhi si possono vedere distribuiti su tutto il corpo dell'eroe morente in varie rappresentazioni vascolari del V secolo a.C. (cfr. Icard-Gianolio 1990, V, 1, 665 e V, 2, 442-443). Solo nella versione ovidiana del mito (*met.* 1, 722-723), Giunone avrebbe raccolto i suoi innumerevoli occhi, dopo la sua morte, fra le piume del pavone, uccello a lei sacro.

⁸ Cfr. Guastella 2004.

⁹ Nella tradizione greca esiste un vasto campionario di esseri mitologici immaginati come donne-uccelli, dotate di caratteristiche mostruose simili a quelle che Virgilio attribuisce alla Fama (cfr. Mainoldi 1995, Mancini 2005, 184-195): a cominciare dalle Sirene, che emettono una voce affascinante e inarticolata (sull'immaginario 'ctonio' al quale sono collegati alcuni dei loro tratti principali cfr. Mancini 2005, 23s. e *passim*). Alcune di queste figure non sono mai state prese in considerazione come possibili antecedenti del personaggio della Fama: penso ad esempio alle tre vergini sorelle (congetturalmente identificate dalla critica moderna con le api), di cui si parla nell'*Inno omerico*

un'idea precisa di un personaggio così mutevole, ma è chiaro ed evidente che in esso prendono corpo tutta una serie di tratti distintivi della comunicazione orale: la volatilità inafferrabile della parola, la sua capacità di muoversi in tutte le direzioni accrescendosi progressivamente, la sua dubbia affidabilità. Quest'invenzione riesce soprattutto a dare l'idea di un'informazione che si muove autonomamente nello spazio, fungendo da messaggera in modo paradossale, dato che i contenuti di cui si fa portatrice mescolano *facta et infecta*.

La fortuna del personaggio virgiliano è difficile da sottovalutare. Ogni volta che nell'epica successiva viene ripresentata la figura della Fama essa ha almeno una delle caratteristiche messe a fuoco da Virgilio. Basta scorrere la lista, inserita da Pease nel suo commento al v. 173,¹⁰ dei passi tratti da Ovidio, Lucano, Petronio, Valerio Flacco, Silio Italico, Stazio e Claudiano per rendersene conto facilmente. Nessuno degli autori successivi¹¹ ha tentato una descrizione così impegnativa di questa figura: nemmeno Ovidio, che nel XII libro delle *Metamorfosi* (vv. 39-63) ci porta nella Casa della Fama, ma senza descriverci mai la figura della sua padrona; nemmeno Stazio, che fra l'altro ce la presenta davanti al carro di Marte,¹² pungolata dal dio perché diffonda davanti a lui le notizie della guerra imminente. Bastava ormai una semplice allusione al IV libro dell'*Eneide* per rimandare a una figura diventata presto canonica, che consentiva di evocare l'insieme dei tratti che Virgilio aveva saputo condensare nella sua impressionante descrizione.

Ma se nella letteratura la figura della Fama trova nello stampo virgiliano uno strumento capace di riprodurre facilmente le sue caratteristiche distintive, nell'arte antica non è mai attestata l'esistenza di un'iconografia di questo personaggio. Bisogna attendere la seconda metà del XV secolo per trovarne qualche sporadico esemplare: ad esempio in un paio di manoscritti virgiliani prove-

ad Hermes (vv. 550-563), capaci di volare in ogni direzione con le loro «ali rapide», e autrici di vaticini tanto veritieri quanto falsi.

¹⁰ Pease 1935, 211 s.

¹¹ Tranne, in parte, Val. Flacc. *Arg.* 2, 116-125.

¹² *Theb.* 3, 425-431: *at vigil omni / Fama sono vanos rerum succincta tumultus / antevolat currum flatuque impulsa gementum / alipedum trepidas denso cum murmure plumas / excutit: urguet enim stimulis auriga cruentis / facta, infecta loqui, curruque infestus ab alto / terga comasque deae Scythica pater increpat hasta.*

nienti dalla corte aragonese di Napoli,¹³ oppure nella celebre incisione dell'edizione di Strasburgo (1502).¹⁴ Si tratta sempre di una figura alata, sul cui corpo viene talvolta evidenziata quella significativa presenza di lingue, occhi, bocche e orecchie, che costituisce uno dei caratteri più originali del personaggio inventato da Virgilio.

Questi tratti vengono spesso trasferiti anche su immagini della Fama non destinate a illustrare specificamente l'episodio virgiliano.¹⁵ Un esempio importante, anche per la fortuna successiva di questa figura, è costituito dall'incisione che, a partire dal 1571, si trova nelle edizioni di un famoso repertorio mitologico come *Le imagini de i dei de gli Antichi* di Vincenzo Cartari (**Fig. 1**).¹⁶ La scena illustrata è quella del Carro di Marte presente nel III libro della *Tebaide* di Stazio.¹⁷ Della Fama il poeta napoletano dice solo che è alata e *succincta*: nell'illustrazione, invece, ritroviamo tutti i tratti tipici della Fama virgiliana, con un dettaglio in più. La Fama, infatti, regge con la destra una tromba, di cui non si fa parola né

¹³ Il primo esempio (segnalato in Courcelle 1984, 237) è costituito da una miniatura presente nel manoscritto S. II. 19 (fol. 98v) della Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (oltre che nella monografia dei Courcelle se ne può vedere una riproduzione anche in Hardie 2012, 604, fig. 9). Un'assai più originale rappresentazione della Fama, con le fattezze simili a quelle di una sirena antica, e con l'aggiunta di tratti che derivano chiaramente dalla tradizione iconografica dell'*Apocalisse*, si trova nel ms. Valencia, Biblioteca Universitaria, Ms. 837 (olim 748), fol. 111 v (della stessa epoca e della stessa provenienza). La si può vedere all'indirizzo http://weblioteca.uv.es/cgi/view.pl?sesion=2012042816403322615&source=uv_ms_0837&div=226&mini=1&mend=60 (visitato il 13 giugno 2012).

¹⁴ *Publii Virgilii Maronis opera cum quinque vulgatis commentariis: expolitissimisque figuris atque imaginibus nuper per Sebastianum Brant superadditis*, Opera & impensa Iohannis Grieniger: in ciuitate Argentensi, 1502, f. 215v. L'immagine è talmente nota da essere stata scelta come illustrazione per la copertina di un saggio fondamentale nella bibliografia novecentesca sulle dicerie (Allport, Postman 1947). Cfr. Guastella 2011, 62 e n. 56.

¹⁵ Cfr. ad es. l'immagine della Fama che si trova sul verso di una medaglia realizzata nel 1479 da Sperandio da Mantova per il giudice Andrea Barbazza (la si può vedere all'indirizzo <http://numismatics.org/collection/0000.999.75819>, visitato il 13 giugno 2012).

¹⁶ Traggo l'immagine dall'edizione lionese («Apresso Stefano Michele») del 1581, 331, che riprende le incisioni di Bolognino Zaltieri, presenti nell'edizione veneziana di dieci anni prima.

¹⁷ Cfr. *supra*, n. 12.

nel testo dell'*Eneide* né in quello della *Tebaide*. Da quale tradizione proviene questo elemento? Lo vedremo nelle pagine successive, dedicate alla genesi della più nota iconografia moderna della Fama.

La Fama-gloria

La Fama virgiliana è, come abbiamo visto, la personificazione di un concetto che rimanda all'ambito delle dicerie e delle voci. Per rappresentare questa funzione del personaggio, i tratti pertinenti sono, tanto nella tradizione letteraria quanto nella tradizione figurativa, quelli che abbiamo passato in rassegna, commentando il brano del IV libro dell'*Eneide*. La tromba che compare nell'incisione di Bolognino Zaltieri ci rimanda invece non alla Fama-diceria, ma all'altro versante semantico del termine latino *fama*: quello della Fama-reputazione. Si tratta di una figura che è stata progressivamente messa a fuoco nel corso di un lungo dibattito, che attraversa l'età tardo-antica e il Medioevo, per giungere fino alle soglie del Rinascimento, dove finirà per cristallizzarsi nell'immagine dai tratti emblematici che popolerà per secoli i frontespizi delle edizioni a stampa e i soffitti dei saloni per celebrare la notorietà di qualche personaggio illustre.

Il dibattito a cui faccio riferimento è quello relativo alla natura della *gloria* (in greco δόξα), che ha origine nella riflessione filosofica degli antichi (degli Stoici in particolare),¹⁸ per trovare poi una diversa declinazione nella riflessione cristiana sul rapporto fra la dimensione terrena e quella ultraterrena della vita.¹⁹ Nell'antichità si tende a contrapporre una *vera* gloria – che dipende dal consenso riconosciuto a qualcuno dalle persone migliori, in conseguenza di un comportamento legato alla pratica della virtù – a una *falsa* gloria, coincidente grosso modo con una vasta popolarità: pur estendendosi ampiamente nello spazio e nel tempo questa notorietà viene ritenuta priva di una reale 'sostanza'. La riflessione cristiana riprenderà i termini e il lessico di questo dibattito, riportandoli però a una dimensione oltremondana: la vera gloria è un attributo che compete solo a Dio, e ad essa gli uomini possono attingere solo

¹⁸ Una sintesi di questo dibattito è ora in Hardie 2012, 22-36.

¹⁹ Un'ampia trattazione di questa riflessione si può trovare in Boitani 1984, 18-71.

mediatamente, nella misura in cui la loro vita contribuisce a rafforzarla. La gloria fasulla è invece quel valore tipicamente umano che si lega alle imprese *mondane*, il cui splendore è legato solo al tempo e allo spazio umani. Pur dando l'impressione di riuscire a prolungare l'esistenza degli uomini al di là dei confini della vita mortale, anch'essa è in realtà soggetta alle leggi inesorabili del tempo, che prima o poi cancella ogni traccia degli individui e delle loro opere.²⁰

I testi che la tradizione ha posto alla base di questo dibattito sono certamente il commento di Macrobio al *Somnium Scipionis* e il II libro del *De consolatione philosophiae* di Boezio. Nel testo ciceroniano, tramandatoci grazie all'opera del suo commentatore tardo antico, si trovano già tutti gli elementi fondamentali di questo discorso: i confini della terra, rispetto all'estensione dell'universo, sono nulla, ed è ridicola l'aspirazione di chi si illude che estendere la propria notorietà nel tempo e nello spazio che contengono la vita degli uomini significhi dare ad essa dimensioni immense. Boezio riprende questa tematica, su per giù negli stessi termini, nel discorso di rimprovero che Filosofia rivolge all'autore, colpevole di aver puntato troppo sulla *fortuna*, aspirando a valori ingannevoli, com'è appunto quello della *gloria* (2, 7, 9-15 e 19):

*Videsne igitur quam sit angusta, quam compressa gloria, quam dilatare ac propagare laboratis? An ubi Romani nominis transire fama nequit Romani hominis gloria progredietur? [...] Ita fit, ut quamlibet prolixi temporis fama, si cum inexhausta aeternitate cogitetur, non parva sed plane nulla esse videatur. Vos autem nisi ad populares auras inanesque rumores recte facere nescitis et relictis conscientiae virtutisque praestantia de alienis praemia sermunculis postulatis.*²¹

²⁰ Per una sintesi di questi temi cfr. Guastella 2011, 44-50.

²¹ «Vedi dunque quanto è meschina e limitata quella gloria che voi vi affannate a estendere e a diffondere? O è da credere che là dove non è in grado di penetrare la fama di Roma potrà mai giungere la gloria di un cittadino romano? [...] Avviene pertanto che la fama, anche di durata lunghissima, se considerata in rapporto all'interminabile eternità, appare non piccola, ma addirittura nulla. Intanto voi non sapete bene operare senza lo stimolo della popolarità e di vuote approvazioni e, dimenticando la preminenza della coscienza e della virtù, mendicate riconoscimenti dalle chiacchiere degli altri» (trad. O. Dallera).

Questi argomenti sono sintetizzati con grande efficacia nei versi che seguono immediatamente il discorso di Filosofia (II, 7 Metrum):

*Quicumque solam mente praecipiti petit
 summumque credit gloriam,
 late patentis aetheris cernat plagas
 artumque terrarum situm;
 brevem replere non valentis ambitum
 pudebit aucti nominis.
 Quid, o superbi, colla mortali iugo
 frustra levare gestiunt?
 Licet remotos fama per populos means
 diffusa linguas explicet
 et magna titulis fulgeat claris domus,
 mors spernit altam gloriam,
 involvit humile pariter et celsum caput
 aequatque summis infima.
 Ubi nunc fidelis ossa Fabricii manent,
 quid Brutus aut rigidus Cato?
 Signat superstes fama tenuis pauculis
 inane nomen litteris.
 Sed quod decora novimus vocabula
 num scire consumptos datur?
 Iacetis ergo prorsus ignorabiles
 nec fama notos efficit.
 Quodsi putatis longius vitam trahi
 mortalis aura nominis,
 cum sera vobis rapiet hoc etiam dies
 iam vos secunda mors manet.²²*

²² «Chiunque con caparbia determinazione ricerca la sola gloria giudicandola il bene supremo, osservi le immense regioni del cielo e poi l'angusta dimensione della terra. Proverà vergogna della sua tronfia rinomanza, incapace di riempire uno spazio pur così modesto. Che vale che, superbi, gli uomini vanamente si affannino a sottrarre il collo al giogo della morte? Anche se la fama, passando tra remote genti, vi si diffonda e tante lingue sciolga, anche se il casato rifulga nella sua grandezza per splendidi titoli, la morte non ha riguardo alcuno per l'alta gloria, parimenti travolge gli umili e gli alteri personaggi, pareggiando i destini più miserabili con quelli più splendidi. Dove stanno ora le ossa dell'incorruttibile Fabrizio, che ne è di Bruto o del severo Catone? La vaga fama che ne resta si riduce a ben poche lettere che indicano un vuoto nome. E il fatto di saperne i nomi insigni ci permette forse di conoscere i trapassati? Una volta morti, giacete dunque totalmente ignorati, né la fama vi toglie dall'oblio. E se contate di prolungare la vita sull'onda del-

Centrale è qui il motivo dell'*'ubi sunt?*, che verrà nel seguito della tradizione riproposto innumerevoli volte in forme ormai topiche.²³ È notevole il fatto che, mentre nel testo del *Somnium Scipionis fama* non ricorre mai, ma si usano espressioni come *celebritas sermonis hominum* o *sermone vulgi*, in quello boeziano i termini *fama* e *gloria* vengono chiaramente utilizzati quasi come sinonimi. La *fama* di cui si tratta viene decisamente attirata nell'ambito della *gloria* e di un discorso incentrato sulla superbia umana.

Questa costellazione di motivi culturali costituisce la base ideologica su cui Petrarca ha fondato gran parte della sua tormentata riflessione sull'aspirazione a ottenere notorietà e riconoscimento da parte dei suoi contemporanei e dei posteri tramite la propria attività letteraria. Per i suoi evidenti legami con i brani che ho appena discusso, è centrale la lunga sezione del II libro dell'*Africa*, in cui il poeta, riproponendo la sua versione del *Somnium Scipionis*,²⁴ riprende lo schema boeziano, e addirittura lo espande (2, 428-443, 455-465).

*Quod si falsa vagam delectat gloria mentem,
Aspice quid cupias: transibunt tempora, corpus
Hoc cadet et cedent indigno membra sepulcro;
Mox ruet et bustum, titulusque in marmore sectus
Occidet: hinc mortem patieris, nate, secundam.
Clara quidem libris felicibus insita vivet
Fama diu, tamen ipsa suas passura tenebras.
Ipsa tuas laudes etas ventura loquetur:
Immemor ipsa eadem, seu tempore fessa, tacebit
Immemoresque dabit post secula longa nepotes.
Magna geris, maiora geres, immensaue victor
Conficies tu bella manu et dignissima fama:
Res multis laudata quidem laudandaue multis.
Cernere iam videor genitum post secula multa
Finibus Etruscis iuvenem qui gesta renarret,
Nate, tua et nobis veniat velut Ennius alter.
[...]*

l'umana rinomanza, quando il passar del tempo vi sottrarrà anche questa, vi attenderà allora una seconda morte» (trad. O. Dallerà).

²³ Cfr. Liborio 1960.

²⁴ Cfr. Visser 2005, 118-133, che però trascura del tutto la centralità del filtro boeziano nella lettura che Petrarca fa del *Somnium Scipionis*.

*Iam sua mors libris aderit; mortalia namque
Esse decet quecumque labor mortalis inani
Edidit ingenio. Quos si tamen illa nepotum
Progenies servare velit, senioque nocenti
Vim facere ac rapido vigilans obsistere seclo,
Non valeat, tam multa vetant; fatalia terris
Diluvia et populos violentior estus adurens,
Et pestes rerum varie celique marisque,
Bellorumque furor toto nichil orbe quietum
Stare sinens, libris autem morientibus ipse
Occumbens etiam; sic mors tibi tertia restat.*²⁵

Boezio aveva descritto la labilità della *fama* mostrando come tanto le poche lettere del *nomen* inciso sul sepolcro quanto l'*aura* di quello che ci si illude di lasciare ai posteri siano destinati a subire una seconda morte. Petrarca scinde ulteriormente in due parti questa fase di sopravvivenza compresa fra le due diverse 'morti': la prima, boezianamente, riguarda la scomparsa delle spoglie mortali, dei sepolcri che le contengono e dei nomi su di essi incisi. C'è poi una lunga fase ulteriore, che può durare per diverse generazioni, e che è specificamente garantita dalla sopravvivenza dei libri: la fine inevitabile anche di questo prolungamento della vita

²⁵ «E se è la gloria fasulla a dare piacere alla tua mente instabile, guarda cosa desideri: passerà il tempo, questo corpo verrà meno e le membra passeranno in un indegno sepolcro. Poi crollerà anche la tomba, e scomparirà l'iscrizione incisa nel marmo: allora, figlio mio, subirai una seconda morte. Certo, una fama luminosa continuerà a vivere a lungo nei libri che avranno successo, ma anch'essa dovrà subire le sue tenebre. Anche le generazioni a venire diranno le tue lodi; ma anch'esse, immemori o fiaccate dal tempo, finiranno per passarle sotto silenzio, rendendo immemori, dopo lunghi secoli, i loro discendenti. Le tue imprese di oggi sono grandi, saranno più grandi quelle di domani, e col tuo valore porterai a termine da vincitore conflitti immensi e degnissimi di fama: gesta che sono certamente lodate da molti e che da molti sono destinate ad essere lodate. Mi sembra già di vedere un giovane, nato in terra etrusca, che dopo molti secoli narrerà di nuovo le tue imprese, figlio mio, e sarà per noi come un secondo Ennio [...] Ma poi verrà anche la morte dei libri: è infatti inevitabile che sia mortale tutto ciò che uno sforzo mortale ha prodotto, con il suo vano ingegno. Se tuttavia quei libri li vorrà preservare quella progenie di discendenti, resistendo ai danni della vecchiaia e opponendosi con cure assidue al tempo che si porta via tutto, non ci riuscirà, troppe cose lo impediscono: alluvioni funeste per la terra, e il caldo troppo violento che brucia i popoli, e varie tempeste del cielo e del mare, e il furore delle guerre che non lascia nulla in pace, in tutto il mondo, esso stesso destinato a soccombere con la morte dei libri. Così ti rimane una terza morte».

rappresenta la «terza morte» che Petrarca aggiunge alle due del suo modello. In questo modo viene messo in forte risalto il valore unico che la letteratura possiede nell'estendere la memoria della gloria umana.

Com'è noto, questa concezione del rapporto fra l'esistenza dell'uomo, le sue aspirazioni e la sfera divina sta alla base dell'impianto stesso dei *Trionfi*. La vita umana, interrotta dalla morte, ha un'effimera prosecuzione grazie alla Fama, che trionfa sulla Morte. Ma anche la Fama è poi vinta dal Tempo, che viene superato a sua volta nella dimensione ultraterrena della divinità, di cui gode solo chi è ammesso alla vita eterna. La centralità della riflessione boeziana nella costruzione di un simile impianto può essere colta con chiarezza se si prende in considerazione l'evidente allusione al testo del *De consolatione philosophiae* che si trova verso la fine del *Triumphus Temporis*, laddove si ribadisce l'inconsistenza della gloria umana (vv. 112-114 e 141-145):

Passan vostre grandezze e vostre pompe,
 passan le signorie, passano i regni;
 ogni cosa mortal Tempo interrompe.
 [...]
 Tutto vince e ritoglie il Tempo avaro;
 chiamasi Fama, et è morir secondo;
 né più che contra 'l primo è alcun riparo.
 Così 'l Tempo triumphà i nomi e 'l mondo.

La Fama e gli Uomini Illustri

Se mi sono soffermato così a lungo su questo filone della tradizione letteraria che ha, si può dire, il suo culmine nel poema onirico di Petrarca, è perché le prime attestazioni di una rappresentazione figurativa della Fama sono strettamente legate alle illustrazioni dell'opera di questo autore.²⁶ I primi esempi noti di una figura della Gloria, in realtà, non compaiono nei manoscritti dei *Trionfi* ma in tre manoscritti di un altro lavoro petrarchesco: il *De viris illustribus*. Sebbene in nessuna parte di questa raccolta di biografie la Gloria (o la Fama) compaia come personaggio più o meno allegorico, le miniature di questi codici sono un'introduzione appropriata al tema dell'opera, che, pur nelle sue differenti reda-

²⁶ Cfr. ancora Guastella 2011, 50-61 e la bibliografia lì citata.

zioni,²⁷ intende celebrare soprattutto le grandi figure della più antica storia romana.²⁸

Due immagini molto simili fra loro aprono due manoscritti provenienti dalla corte carrarese, oggi conservati a Parigi: vengono comunemente attribuite dalla critica all'attività del pittore veronese Altichiero.²⁹ La prima di queste due splendide miniature compare nel f. 1r del codice Paris, Bibliothèque Nationale, ms. Lat. 6069 F³⁰ e rappresenta una donna alata, seduta su un carro trainato da due cavalli e guidato da due genietti, alati anch'essi e nell'atto di suonare trombe alate. Altri due genietti volano accanto alla Gloria, suonando anch'essi delle trombe alate. Vediamo qui comparire l'attributo che avevamo trovato in mano alla Fama nell'incisione di Bolognino Zaltieri per il repertorio degli dèi antichi di Cartari. Ma a portarlo in mano sono qui i genietti che accompagnano la Gloria, e non la Gloria stessa.

La seconda miniatura compare nel codice Paris, Bibliothèque Nationale, ms. Lat. 6069 I, f. 1r³¹ (**Fig. 2**), e si presenta più ricca di

²⁷ Per districarsi nella complessa questione delle diverse versioni di quest'opera è necessario rifarsi alla prefazione di Martellotti 1964, IX-XV e a Martellotti 1983, 50-66 (per una diversa sistemazione dei dati cfr. ora la nuova proposta di Fera 2007).

²⁸ Basti considerare la frase iniziale della prefazione indirizzata a Francesco Il Vecchio da Carrara (la cosiddetta Prefazione A): *Illustres quosdam viros quos excellenti gloria floruisse doctissimorum hominum ingenia memorie tradiderunt, in diversis voluminibus tanquam sparsos ac disseminatos [...] locum in unum colligere et quasi quodammodo stipare arbitratus sum* (evidenziazione mia).

²⁹ Per un inquadramento storico di queste miniature, in relazione alla complessa gestazione del progetto della *Sala virorum illustrium* del palazzo padovano dei Carrara cfr. Richards 2000, 104-134.

³⁰ Una riproduzione della miniatura si può vedere sul sito della Bibliothèque Nationale, all'indirizzo <http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Daguerre&O=7914669&E=JPEG&NavigationSimplifiee=ok&typeFonds=noir> (visitato il 21 giugno 2012). Si tratta del codice siglato Lm nell'edizione Martellotti 1964. Il codice, di mano di Lombardo Della Seta, è datato 25 gennaio 1379 e comprende il più importante nucleo delle vite composte da Petrarca (da Romolo a Catone), a cui il curatore ha aggiunto un'ulteriore sequenza di biografie (da Tito Quinto Flaminio – cioè Tito Quinzio Flaminio – a Traiano).

³¹ Il codice (siglato Pi nell'edizione Martellotti) era stato comunemente datato agli anni intorno al 1380, e presenta una versione diversa dell'opera: il nucleo petrarchesco delle vite degli eroi romani (da Romolo a Catone, con in più l'ampia vita di Cesare) è preceduto da una serie di 12 biografie non romane (da Adamo a Ercole), composte da Petrarca a Valchiusa fra il 1351 e il 1353.

dettagli rispetto alla precedente. La figura della donna alata che lancia corone di alloro ai cavalieri appare in una disposizione che richiama schemi iconografici come quello della *Maiestas Domini* o quello del Cristo giudicante. La Gloria sul suo carro trionfale è infatti inquadrata in una mandorla, e ha alle spalle una fonte di luce, da cui si diparte una corona di raggi luminosi. Il suo nome (GLORIA) compare due volte, rispettivamente in oro e in bianco, attorno ai bordi della mandorla. Anche in questo caso genietti alati (sei, stavolta) suonano trombe alate. Infine altre due figure alate ai lati della mandorla sorreggono quelli che potremmo definire gli emblemi del potere di cui questa figura allegorica celebra l'esaltazione: le insegne ormai abrase dei Carraresi.

Rappresentazioni di questo genere sembrano voler mescolare elementi appartenenti a schemi iconografici sacri e profani, connessi a un comune immaginario trionfale:³² il carro mostrato frontalmente, le corone d'alloro, la presenza di figure alate³³ che rimandano al tema della vittoria, le trombe (in questo caso tube, anch'esse alate), che celebrano coi loro squilli le lodi della Gloria, oppure chiamano a raccolta gli eletti destinati alla fama.³⁴ Ma oltre

Sulla scorta della ricostruzione di Fera 2007, Malta 2008, CCXLIs. ritiene ora con buoni argomenti che questo codice sia anteriore agli altri preparati da Lombardo della Seta.

³² Sulla paradigmaticità delle formule trionfali dell'arte di età imperiale cfr. Kantorowicz 1995, 130s.; sul loro passaggio nel 'lessico' dell'iconografia cristiana (ad es. la presentazione del carro in posizione frontale, lo schema della *largitio*, la presenza dei 'messaggeri celesti'), cfr. Grabar 1968, 35-51 (e 77-81 per la presenza di elementi trionfali anche nella formula della *Maiestas Domini*).

³³ Genietti alati di questo tipo si ritrovano in varie miniature della prima metà del secolo XIV. Per moltissimi esempi simili cfr. le decorazioni che incorniciano il testo nella Bibbia angioina di Lovanio (Leuven, Maurits Sabbe Bibliotheek, K. U. Leuven, Ms 1), spesso ritratti nell'atto di suonare trombe di varia forma, stando a cavallo degli animali più diversi (una riproduzione digitale di queste miniature si trova all'indirizzo <http://mul.pictura-dp.nl/boek/>, visitato il 21 giugno 2012).

³⁴ Nell'antichità romana i *tubicines* sono spesso raffigurati nella *pompa triumphalis* (cfr. Wille 1967, 80s., 88, 135 e *passim*). È difficile precisare con esattezza quale fosse, in questi contesti, la funzione di uno strumento militare dal suono terribile (cfr. ancora Wille 1967, 82-90) come la *tuba*: riproduceva i segnali tipici della battaglia, scandiva i momenti della processione, era un semplice corredo sonoro festoso della celebrazione, accennava qualche melodia tipica, serviva a suscitare l'attenzione e l'emozione del pubblico o lo chiamava a raccolta? Zanoncelli 2000 propende per quest'ultima ipotesi, ma le fonti non

a questi dettagli, che riassemblano in modo originale motivi trionfali tutto sommato topici, ci sono soprattutto due particolarità che colpiscono. Da un lato l'inquadramento della Gloria in una mandorla, alla maniera delle più tipiche presentazioni della *Maiestas Domini*³⁵ (e poi di varie raffigurazioni del Giudizio Universale), con il relativo corteggio di figure 'angeliche' alate. Dall'altro l'appendice delle ali attribuita anche alle trombe: un motivo, questo, che io sappia mai testimoniato prima nell'arte occidentale.

Che funzione si può attribuire a una simile presentazione quasi sacrale della figura della Gloria sul carro, per di più *in limine* alla presentazione di una galleria di *Viri illustres* che non presenta alcuna descrizione di questa specie di 'dea'? A prima vista la scena potrebbe sembrare l'acclamazione della Gloria trionfante da parte

ci danno informazioni sufficientemente chiare in proposito. È anche possibile supporre che si trattasse di una forma di annuncio di vittoria (per questo legame fra le *laudes bellicae* e il suono delle trombe cfr. ad es. un passo come Cic. *Marc. 9: Itaque, C. Caesar, bellicae tuae laudes celebrabuntur illae quidem non solum nostris, sed paene omnium gentium litteris atque linguis, nec ulla umquam aetas de tuis laudibus conticescet. Sed tamen eius modi res nescio quo modo etiam cum leguntur, obstrepi clamore militum videntur et tubarum sono*). Nell'antichità *tubae* e *bucinae* sono in qualche rara occasione legate anche alla celebrazione della fama e del *nomen* di qualcuno: cfr. ad es. Cic. *fam. 6, 12, 3 (bucinatorum [...] existimationis meae)*, Sen. *epist. 78, 16 (Nos quoque evincamus omnia, quorum praemium non corona nec palma est nec tubicen praedicationi nominis nostri silentium faciens, sed virtus et firmitas animi et pax in ceterum parta)*, Iuv. 14, 152 (*sed qui sermones, quam foede bucina famae!*). Nella tradizione cristiana anche il suono delle *tubae* (come quello di tutti gli altri strumenti) è spesso finalizzato a esprimere le lodi di Dio (cfr. *Psalm. 150, 3: laudate eum in sono tubae* [qui e altrove i passi dell'Antico e del Nuovo Testamento sono citati secondo il testo della *Vulgata*]), ma la presenza di strumenti a fiato, suonati dagli angeli, in contesti come quello dell'Apo-calisse o del Giudizio finale, è originariamente legata ad altre funzioni: la più celebre è quella di risvegliare i morti per radunarli di fronte al sommo Giudice. In alcuni dei principali dipinti monumentali dedicati al Giudizio universale, che si trovano in territorio italiano a partire dalla fine dell'XI secolo, quest'ultima funzione delle trombe viene assegnata a coppie di angeli tubicini, disposti simmetricamente rispetto al Cristo in trono, inquadrato in una mandorla (cfr. Christe 2000, 279-317).

³⁵ Sulla funzione della mandorla come manifestazione della gloria di Dio cfr. Brendel 1944, in part. 22s.: «Eventually, the mandorla became a visible sign of celestial exaltation, of Christ primarily, such as the device is generally known in medieval art. From the symbolical illustration of the Ascension of Christ proceeded the liturgical and apocalyptic representation of the medieval theophany».

dei cavalieri che stanno sotto di lei, ma si tratta di un'impressione erranea. La Gloria è infatti raffigurata nell'atto di dispensare i suoi premi agli eroi che tendono le mani per accogliere le corone d'alloro, e dunque aspirano a diventare, appunto, illustri. Questo atteggiamento della figura femminile inquadrata nella mandorla e circondata dai suoi angioletti alati potrebbe essere paragonato a quello dell'Eterno che pronuncia il suo giudizio finale, accogliendo gli eletti e respingendo i dannati, in mezzo a una schiera di angeli tubicini. Per fare qualche esempio vicino nel tempo alle miniature di Altichiero, si veda il Giudizio finale sulla controfacciata della Cappella degli Scrovegni (**Fig. 3**); oppure si consideri l'affresco di Cimabue nel transetto sinistro della Basilica superiore di San Francesco ad Assisi (**Fig. 4**), dove è raffigurata la scena apocalittica degli angeli dalle sette trombe *qui stant in conspectu Dei* e dell'angelo *habens turibulum aureum*, nel silenzio che prepara l'esecuzione dei giudizi divini (*Ap.* 8, 2-5).³⁶

Nel caso della Gloria, è come se ci trovassimo di fronte a una sorta di 'giudizio' laico, se così lo si può definire, finalizzato ad assegnare, invece che un premio o un castigo eterno, una decorazione effimera, destinata ad avere una rilevanza (e una durata) solo ed esclusivamente umana.

L'impostazione di questo schema iconografico, peraltro, rovescia quella di certe teofanie, come la scena dell'*Apocalisse* in cui l'apparizione dell'Anonimo seduto in trono al cospetto dei ventiquattro Anziani è salutata dal Tetramorfo con espressioni di lode rivolte verso la mandorla in cui egli si manifesta.³⁷ Queste scene, in altri termini (come pure diverse rappresentazioni della *Maiestas Domini*), sono organizzate in modo da convogliare l'attribuzione della gloria verso il centro della rappresentazione, come richiede lo schema della celebrazione del *Trisagion* già attribuito da Isaia al canto dei Serafini,³⁸ e ricorrente anche nell'episodio dell'*Apocalisse* giovannea a cui ho appena fatto riferimento.³⁹ La presentazione

³⁶ Su cui cfr. Christe 1981, 162s.

³⁷ Per il rapporto fra la tradizione del culto imperiale e l'impostazione di questo tipo di immagini cfr. Van der Meer 1938, 446-450.

³⁸ Isaia 6, 1-3: [...] *vidi Dominum sedentem super solium excelsum et elevatum et ea quae sub eo erant implebant templum. Seraphin stabant super illud [...] et clamabant alter ad alterum et dicebant sanctus sanctus sanctus Dominus exercituum plena est omnis terra gloria eius.*

³⁹ *Apoc.* 4, 4-11: *Post haec vidi et ecce ostium apertum in caelo et vox prima quam audivi tamquam tubae loquentis mecum dicens «ascende huc et*

di episodi del genere viene organizzata esattamente secondo questa impostazione. Si veda ad esempio il modo in cui viene raffigurata l'apparizione dell'Anonimo in una delle due tavole con le storie dell'*Apocalisse*, di provenienza napoletana, conservate alla Württembergische Staatsgalerie di Stoccarda (**Fig. 5**).⁴⁰

Nell'apparizione trionfale rappresentata da Altichiero, invece, il flusso della lode si muove in direzione opposta: la gloria, in altri termini, non si indirizza verso la figura 'divina' incorniciata dalla mandorla, ma *emana da lei* in direzione degli uomini.⁴¹ La trionfa-

ostendam tibi quae oportet fieri post haec». Statim fui in spiritu et ecce sedis posita erat in caelo et supra sedem sedens [...] Et in circuitu sedis sedilia viginti quattuor et super thronos viginti quattuor seniores sedentes circumamictos vestimentis albis et in capitibus eorum coronas aureas [...] Et in circuitu sedis quattuor animalia plena oculis ante et retro et animal primum simile leoni et secundum animal simile vitulo et tertium animal habens faciem quasi hominis et quartum animal simile aquilae volanti. Et quattuor animalia singula eorum habebant alas senas et in circuitu et intus plena sunt oculis et requiem non habent die et nocte dicentia sanctus sanctus sanctus Dominus Deus omnipotens qui erat et qui est et qui venturus est et cum darent illa animalia gloriam et honorem et benedictionem sedenti super thronum viventi in saecula saeculorum procident viginti quattuor seniores ante sedentem in throno et adorabunt viventem in saecula saeculorum et mittent coronas suas ante thronum dicentes dignus es Domine et Deus noster accipere gloriam et honorem et virtutem quia tu creasti omnia et propter voluntatem tuam erant et creata sunt.

⁴⁰ Si tratta della quinta scena della I tavola, secondo la descrizione di Schmitt 1970, 475 e Rave 1999, 131. L'impostazione centripeta della stessa scena è ancora più accentuata nel precedente affresco 'cavalliniano' di Santa Maria Donnaregina Vecchia a Napoli (sul quale cfr. ancora Schmitt 1970, 476 e ill. 1 e Rivière Ciavaldini 2007, 145-166 e 180-182). Sulle tavole di Stoccarda cfr. Leone de Castris 2006, 128s. (con la bibliografia citata a 160s., nn. 40-42), che propende per una derivazione dal perduto ciclo dell'*Apocalisse* realizzato da Giotto in Santa Chiara a Napoli, e collega l'autore di queste tavole, secondo un orientamento già ampiamente consolidato nella bibliografia precedente, alla produzione della cerchia di Cristoforo Orimina, come la Bibbia Hamilton (Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Ms. 78 E 3), oppure alla Bibbia napoletana di Vienna (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, ms. 1191): cfr. anche Rivière Ciavaldini 2007, 205-208. Per i legami fra le tavole di Stoccarda e questi manoscritti cfr. anche Rapetti 2010, 176s. e Paone in Tomei, Paone 2010, 64. In passato, Roberto Longhi (Longhi 1940, 181 n. 4) aveva persino messo queste tavole in relazione con i due codici padovani del *De viris illustribus* (cfr. Rave 1999, 126s.), tramite un'improbabile attribuzione di tutte queste opere alla mano di Giusto de' Menabuoi.

⁴¹ L'atteggiamento degli eroi raffigurati nelle miniature di Altichiero appare non molto diverso da quello con cui, nelle scene dell'*Apocalisse* contenute

trice non viene celebrata da coloro che assistono alla sua apparizione: piuttosto è lei a 'glorificare' gli astanti, concedendo loro le sue corone d'alloro. È dalle stesse mani della Gloria, in altri termini, che gli eroi ricevono la loro qualifica di *illustres*.⁴² Laddove la tradizionale iconografia sacra, ai cui schemi sembrano rimandare le miniature di Altichiero, è focalizzata sulla regalità di Dio, questa appariscente allegoria profana esalta un potere che, pur oltrepassando anch'esso i confini della vita mortale, rimane però, come abbiamo visto, soggetto alla tirannia del tempo.

Uno schema iconografico diverso compare in una miniatura che apre anch'essa un terzo codice contenente il *De viris illustribus*, stavolta nel volgarizzamento di Donato degli Albanzani: si tratta del codice, purtroppo assai danneggiato, di Darmstadt, Hessische Landesbibliothek, Hs. 101, databile intorno al 1400 (**Fig. 6**).⁴³

La Gloria compare qui ancora su un carro trainato da due cavalli bianchi, ma le sue caratteristiche sono decisamente diverse da quelle viste nelle miniature di Altichiero. Un elemento caratterizzante della rappresentazione del pittore veronese manca del tutto: le ali. Non solo la figura allegorica non è alata, ma non compaiono più nemmeno i genietti alati con le loro trombe. Mancano anche le corone d'alloro. La donna stavolta siede su un trono sistemato sul carro, ed è inquadrata all'interno di una forma circolare (una semi-sfera, in realtà) di cui non è più possibile vedere altro che uno sfondo uniforme di colore sbiadito. La Gloria tiene nella destra una spada, e nella sinistra una figurina, di cui ancora una volta è impossibile distinguere i dettagli (un amorino?). Sei cavalieri (tre a destra e tre a sinistra) sono disposti attorno al cerchio e ne toccano

nella tavola di Stoccarda, il primo dei quattro cavalieri, l'arciere, alza la mano verso l'angelo volante che gli pone in capo una corona (*apoc.* 6, 2: *et data est ei corona, et exivit vincens et ut vinceret*), il secondo verso l'altro angelo che gli consegna una spada (6, 4: *et datus est illi gladius magnus*).

⁴² Anche a proposito delle immagini che in seguito illustreranno il corteggio della Gloria/Fama nei codici dei *Trionfi* petrarcheschi, Battaglia Ricci 1999, 286-288 osserva giustamente che in realtà non si tratta mai di veri trionfi: «manca tutta la liturgia rituale e, particolare tematicamente e ideologicamente importante, il corteo trionfale non prevede vinti [...] Quello che sfila nel testo del *Triumphus Famae* – che è poi anche quello che sinteticamente l'illustratore raggruppa nell'immagine del frontespizio del *De viris* [...] – infatti, è, propriamente ed esclusivamente, un esercito di eroi: al massimo un esercito di "vincitori"».

⁴³ In ogni caso successivamente al 1397, anno in cui fu realizzato il volgarizzamento: cfr. Sottili 1967, 458-460.

il bordo esterno con la mano. In questo caso non abbiamo più il movimento centrifugo della gloria che emana dalla figura 'divina' verso i suoi 'eletti', ma sono questi ultimi che, con un moto centripeto, cercano di accostarsi ad essa, ferma in una posizione statica al centro della scena.

Almeno a partire dalla fine dell'Ottocento⁴⁴ la critica ha riconosciuto l'origine di questo schema iconografico in un testo letterario: la descrizione di un affresco della «Gloria del popol mondano» che si trova nell'*Amorosa Visione* di Giovanni Boccaccio (6, 49-75).⁴⁵ Il brano boccacciano permette di focalizzare l'immagine della Gloria di cui si può godere in questo mondo: insieme a Sapienza, Ricchezza e Amore, essa rappresenta uno dei beni terreni che vengono proposti al protagonista del poema come valori negativi, soggetti alle leggi ineluttabili della morte.

Ci troviamo dunque di fronte all'ennesimo tassello del grande mosaico disegnato dal lungo dibattito sulla falsa Gloria sviluppatosi nel corso della tarda antichità e del Medioevo, in una prospettiva che ha molti punti in comune con quella secondo cui è impostata la struttura dei *Trionfi* petrarcheschi.⁴⁶ Tanto nella descrizione del poema di Boccaccio quanto nell'immagine della Gloria presente nel manoscritto di Darmstadt – con ogni probabilità ad esso ispirata – compare una donna dall'abbigliamento e dall'atteggiamento imperiali, su un carro trionfale: gli unici dettagli che nella

⁴⁴ Schlosser 1895.

⁴⁵ «Tutti li soprastava veramente, / di ricche pietre coronata e d'oro, / nell'aspetto magnanima e possente. / Ardita sopra un carro tra costoro / grande e triunfal lieta sede, / ornato tutto di frondi d'alloro. / Mirando questa gente in man tenea / una spada tagliente, con la quale / che 'l mondo minacciasse mi pareva. / Il suo vestire a guisa imperiale / era, e teneva nella man sinistra / un pomo d'oro, e 'n trono alla reale, / vidi, sedeva; e dalla sua man destra / due cavalli eran che col petto forte / traeano il carro fra la gente alpestra. / Ed intra l'altre cose che iscorse / quivi furon da me intorno a questa / sovrana donna, nimica di morte / nel magnanimo aspetto, fu ch'a sesta / un cerchio si movea grande e ritondo, / da' piè passando a lei sopra la testa. / Né credo che sia cosa in tutto'l mondo, / villa, paese, dimestico o strano, / che non paresse dentro da quel tondo. / Era sopra costei, e non invano, / scritto un verso che dicea leggendo: / "Io son la Gloria del popol mondano"». La trattazione più completa del problema della genesi di questo schema resta ancora quella di Gilbert 1991, 67-196 (con discussione della bibliografia precedente): cfr. anche Ciccuto 1988 e 1999, Guastella 2011, 51-56.

⁴⁶ Sui rapporti fra il poema di Boccaccio e quello di Petrarca cfr. Billanovich 1946 e Branca 1976.

miniatura risultano difforni rispetto al testo dell'*Amorosa Visione* sono la mancanza delle corone d'alloro che, secondo il testo boccacciano, dovrebbero ornare il carro e la sostituzione del «pomo d'oro», che la donna dovrebbe tenere nella sinistra, con una figurina ormai difficilmente identificabile. Il cerchio che circonda la Gloria, tanto nei versi di Boccaccio quanto nel codice di Darmstadt, deve chiaramente essere considerato come una rappresentazione del mondo: infatti al suo interno, secondo il testo del poema boccacciano, si possono riconoscere le più varie località. Questo particolare consente dunque di far coincidere il raggio d'azione della Gloria Mondana con gli stessi confini del 'mondo', in una prospettiva non dissimile da quella proposta nel *Somnium Scipionis* e nella riflessione di Boezio. I cavalieri che cercano di stabilire un contatto con questa 'sfera', protendendosi a toccarne il bordo con la mano, non fanno altro che acquisire la loro qualifica di «uomini illustri», e restano così attaccati a una dimensione pienamente terrena.

È proprio dall'insieme dei tratti di questa Gloria Mondana che ha origine la figura destinata, nel corso del Quattrocento, a rappresentare la Fama sui manoscritti dei *Trionfi* petrarcheschi e su un gran numero di cassoni, spalliere, arazzi, deschi da parto.⁴⁷ Si tratta di una necessaria integrazione del testo di Petrarca, che com'è noto non descrive né la figura della Fama⁴⁸ né il suo apparato trionfale.⁴⁹ Il personaggio di colei che dà l'illusione della permanenza nel tempo, perché «trae l'uom dal sepolcro e 'n vita il serba» (*TF* 1, 8-9), doveva essere ovviamente rappresentato secondo l'orientamento ideologico del dibattito sulla gloria fasulla che abbiamo considerato in precedenza. La protagonista del trionfo pe-

⁴⁷ Per la documentazione e la discussione relativa all'iconografia della Fama in relazione ai *Trionfi* petrarcheschi cfr. soprattutto Masséna 1902, 40-51 e 101-267, Weisbach 1919, Schubring 1923², Shorr 1938, Carandente 1963, 22-82, Kauffmann 1973, Salmi 1976, Malke 1977, Samek Ludovici 1978, 111-179, Garzelli 1985, Pinelli 1985, 293-305, Ortner 1998, 34-146 e 1999, Battaglia Ricci 1999, Däubler-Hauschke 2003, 89-124, Trapp 2003, 1-117 e 201-243.

⁴⁸ Qualche scarno dettaglio sulla regalità della figura si trova nel frammento Ia, 19-22 (un abbozzo più antico del *Triumphus Fame*): «molta gente insieme / sotto le 'nsegne d'una gran reina, / che ciascun l'ama, riverisce e teme. / Ella a veder pareva cosa divina».

⁴⁹ L'unico accenno alla processione è in *Triumphus Fame* 1, 29-31: «siccome in Campidoglio al tempo antico / talora o per Via Sacra o per Via Lata, / venian tutti in quell'ordine ch'i' dico».

trarchesco non rientrava certo nella sfera della Fama-diceria, cui appartiene la personificazione virgiliana, ma doveva dar corpo all'idea di quella notorietà che assicura una lunga permanenza nel mondo dei vivi al nome dei *viri illustres* radunati nella schiera che partecipa alla processione trionfale. La Gloria Mondana, che dal poema di Boccaccio era passata sulle pagine della raccolta biografico-esemplare lasciata incompiuta da Petrarca, si adattava perfettamente a questo scopo, come dimostra la didascalia presente in una splendida miniatura in genere attribuita ad Apollonio di Giovanni,⁵⁰ dove la Fama viene indicata come GLORIA MUNDI in un'iscrizione compresa fra le due trombe alate (**Fig. 7**).

Alla base dell'iconografia della Fama che si afferma nelle illustrazioni dei *Trionfi* sta certamente lo schema presente nel codice di Darmstadt, come si può vedere molto chiaramente da alcuni esempi della prima metà del Quattrocento (**Figg. 8 e 9**).

Questo schema si stabilizza poi nel corso del secolo, grazie soprattutto all'opera di grandi artisti specializzati anche nella decorazione di manoscritti e di arredi domestici, come Giovanni di Ser Giovanni (detto 'lo Scheggia')⁵¹ o il già citato Apollonio di Giovanni.⁵²

In queste rappresentazioni la Fama compare come una donna di portamento e abbigliamento regali, che siede su un carro trainato da due cavalli o da due elefanti (sia in posizione frontale che laterale). Come attributo costante, la donna presenta la spada (simbolo di giustizia), che brandisce con la destra; nella sinistra, invece, porta ora una sfera, ora un Cupido, ora un libro.⁵³ In alcune occasioni la figura della Fama è inserita in un cerchio, che, quando è presentata frontalmente, le fa da sfondo. Nello spazio di questo

⁵⁰ Sull'attribuzione è scettica Callmann 1974, 35s.

⁵¹ Su cui cfr. Cavazzini 1999 e Bellosi, Haines 1999.

⁵² Su cui cfr. Callmann 1974 e 1988.

⁵³ Mentre è chiara la simbologia del «pomo d'oro» di cui parlava Boccaccio nella sua descrizione della Gloria mondana (un altro segno manifesto del potere regale della Gloria sul mondo), sembra evidente che la sua sostituzione con un Cupido sia incongrua. L'ipotesi di Dorothy Shorr (Shorr 1938), che immaginava un banale fraintendimento («(h)omo d'oro» invece che «pomo d'oro»), per quanto ingegnosa, è stata giustamente messa da parte. È più probabile che si tratti di una lettura scorretta dell'immagine della Vittoria in bilico su un globo, frequentemente presente in età antica e tardo antica nell'iconografia imperiale (a cominciare dalle monete). Il libro è invece simbolo evidente della capacità che la letteratura possiede di prolungare nel tempo la memoria degli uomini.

cerchio si trova spesso vivacemente raffigurato un complesso di colline, tratti di mare e città, a simboleggiare, come si diceva, la sfera 'mondana' su cui si esercita il potere della Fama. Ai lati di questa figura sono rappresentati gli «uomini famosi» di cui si parla nel testo, resi riconoscibili o da tratti iconografici tradizionali o dall'iscrizione dei loro stessi nomi.⁵⁴

Il regno della Fama e i suoi confini

Dell'apparato simbolico presente nelle miniature di Altichiero la tradizione successiva ha mantenuto, nell'iconografia del personaggio di cui ci stiamo occupando, soprattutto il tema delle ali (la stessa Fama compare il più delle volte alata) e delle trombe (spesso alate) – un vero e proprio contrassegno della capacità di diffondere lontano l'eco della notorietà degli uomini illustri, che si manterrà anche in seguito come tratto distintivo costante di questa figura.

Così l'immagine della Gloria, inizialmente utilizzata come introduzione a un testo che trattava *De viris illustribus*, ha potuto essere agevolmente riadattata come illustrazione del *Triumphus Fame*. Del resto, come abbiamo visto, i concetti di Fama e Gloria (e in particolare quello di Gloria mondana) sembrano essere tanto vicini da risultare di fatto interscambiabili per tutto l'arco del Medioevo. E non è certo un caso che le schiere di eroi e saggi che fanno da corteggio alla Fama siano organizzate secondo principi che somigliano da vicino a quelli impiegati per costruire cicli di uomini famosi.⁵⁵

⁵⁴ Il corteggio che circonda la Fama o la accompagna in processione è spesso suddiviso in due schiere più o meno folte e simmetriche (da un lato gli 'intellettuali', dall'altro i guerrieri).

⁵⁵ Cfr. Pacca 1998, 208: «Il secondo capitolo, che (almeno nelle intenzioni dell'autore) segna l'inizio del poema vero e proprio, esibisce un'invocazione alla musa Polimnia e a sua madre Mnemosine (*TF* Ia, 13-15) e una proposizione dell'argomento, la celebrazione degli uomini illustri, che si snodano in corteo dietro la Fama personificata (vv. 16-21). Quello che segue è una specie di *De viris illustribus* in sedicesimo: una serie di personaggi storici romani e stranieri, con una minuscola appendice di moderni (la medesima ripartizione dei *Rerum memorandarum libri*), viene presentata al lettore facendo ricorso ora a elenchi quasi puramente nominali [...], ora a caratterizzazioni di più ampio respiro, spesso coincidenti con lo spazio di una terzina [...]. Buona parte dei *Triumphus* è occupata da rassegne di questo tipo, cosicché per lunghi tratti l'azione ristagna».

In un simile contesto culturale è chiaro che le specificità della Fama degli antichi, legate soprattutto alla diffusione orale delle informazioni e della notorietà, non potevano entrare nella costruzione di un personaggio allegorico come quello petrarchesco, connesso piuttosto al tema della notorietà 'mondana' e secolare. È invece nella sfera degli uomini illustri che si forma la personificazione del concetto di notorietà: cioè di quella gloria che è capace di superare i confini della vita umana ma è destinata a soccombere, presto o tardi, a una «seconda morte».

L'opposizione fra il tempo umano (finito) e l'eternità (che è solo prerogativa divina) è messa in rilievo, a livello figurativo, dalla posizione che la 'sfera' del mondo assume rispetto da un lato al limitato raggio d'azione della Fama, dall'altro a Dio, che su di esso ha un potere trascendente. Nell'iconografia sacra la sovranità del Cristo o del Padre viene rappresentata variamente: sia nello schema della *Maiestas Domini* che in quello del Giudizio universale la figura divina appare di solito seduta su un trono, oppure sull'arcobaleno, oppure sul globo del firmamento.⁵⁶ L'idea è quella già proposta nelle Sacre Scritture, in cui si dice che la terra fa da sgabello ai piedi del Signore.⁵⁷ Come abbiamo avuto modo di vedere, invece, la Gloria/Fama, è inquadrata *entro* i confini del mondo. Talvolta sembra che gli artisti abbiano voluto mettere in evidenza questa opposizione, come vediamo, ad esempio, nel parallelismo fra le miniature che rappresentano rispettivamente il trionfo della Fama e quello dell'Eternità in un manoscritto della Biblioteca Laurenziana di Firenze (datato 9 maggio 1442), illustrato anch'esso da Apollonio di Giovanni. Le caratteristiche del tondo in cui è contenuto il 'mondo' che circonda la Fama (**Fig. 10**) richiamano molto da vicino quelle del mondo che sta al centro delle varie fasce di cui si compone l'universo, su cui siede Dio nel Trionfo dell'Eternità (**Fig. 11**).

A rafforzare lo schema oppositivo contribuisce anche la presenza in entrambe le miniature delle trombe. Quelle suonate dagli angeli proclamano (secondo lo schema già visto nelle illustrazioni

⁵⁶ Si tratta ovviamente di una manifestazione della sovranità di Dio sul cosmo. Sull'omofunzionalità dell'arcobaleno o del globo col trono, nell'iconografia della *Maiestas Domini*, cfr. Poilpré 2005, 196-197 e 229.

⁵⁷ Cfr. Isaia 66, 1 (*haec dicit Dominus caelum sedis mea et terra scabillum pedum meorum*) e Matteo 5, 34-35 (*Ego autem dico vobis: Non iurare omnino, neque per caelum, quia thronus Dei est, neque per terram, quia scabellum est pedum eius*).

delle scene tratte dall'*Apocalisse*) il potere assoluto di Dio sull'eternità e sugli uomini: rispetto alla maestà di questo schema appare effimera l'eco di cui sono capaci le piccole trombe alate, che svettano sull'arco superiore del 'tondo' all'interno del quale è inquadrata la Fama.

È in questo filone di tradizione che ha pian piano preso forma, depositandosi poi stabilmente nell'immaginario di pittori e artisti, una complessa personificazione della Fama-gloria. Lo schema iconografico che la rappresenta ha acquisito una sua precisa autonomia nel corso del Quattrocento, e dalla fine del secolo assistiamo poi a una diffusione sempre più imponente di questa figura 'emblematica', concepita come una donna alata (e in seguito spesso discinta), che con la sua tromba (o con le sue trombe) diffonde la rinomanza dei personaggi più vari. Proprio da questo schema Bolognino Zaltieri aveva tratto il particolare della tromba, posta in mano alla Fama che precede il carro di Marte, nell'illustrazione del repertorio di Cartari (**Fig. 1**). Si tratta di una forma di contaminazione fra l'iconografia della Fama-diceria 'virgiliana' e quella della Fama-gloria 'petrarchesca', che ricorrerà innumerevoli volte nel corso dei secoli successivi, in una serie ininterrotta di molteplici rielaborazioni.

Bibliografia

Allport, Postman 1947

G.W. Allport, L. Postman, *The Psychology of Rumor*, New York 1947.

Battaglia Ricci 1999

L. Battaglia Ricci, *Immaginario trionfale: Petrarca e la tradizione figurativa*, in C. Berra (ed.), *I Triumphs di Francesco Petrarca* (Gargnano del Garda, 1-3 ottobre 1998), Milano 1999, pp. 255-298.

Belloso, Haines 1999

L. Belloso, M. Haines, *Lo Scheggia*, Firenze-Siena 1999.

Billanovich 1946

G. Billanovich, *Dalla "Commedia" e dall'"Amorosa Visione" ai "Trionfi"*, «Giornale storico della letteratura italiana», 123 (1946), pp. 1-52.

Boitani 1984

P. Boitani, *Chaucer and the Imaginary World of Fame*, Cambridge 1984.

Branca 1976

V. Branca, *Implicazioni strutturali ed espressive fra Petrarca e Boccaccio e l'idea dei Trionfi*, in *Convegno Internazionale Francesco Petrarca* (Roma-Arezzo-Padova-Arquà Petrarca, 24-27 aprile 1974), Roma 1976, pp. 143-161.

- Brendel 1944
O. Brendel, *Origin and Meaning of the Mandorla*, in «Gazette des Beaux-Arts», s. VI, 25 (1944), pp. 5-24.
- Callmann 1974
E. Callmann, *Apollonio di Giovanni*, Oxford 1974.
- Callmann 1988,
E. Callmann, *Apollonio di Giovanni and Painting for the Early Renaissance Room*, «Antichità Viva», 27, 3-4 (1988), pp. 5-18.
- Carandente 1963
G. Carandente, *I trionfi nel primo Rinascimento*, Torino 1963.
- Cavazzini 1999
L. Cavazzini, *Il fratello di Masaccio. Giovanni di Ser Giovanni detto lo Scheggia*, San Giovanni Valdarno (14 febbraio-16 maggio 1999), Firenze-Siena 1999.
- Christe 1981
Y. Christe, *L'Apocalypse de Cimabue à Assise*, «Cahiers archéologiques» (Fin de l'Antiquité et Moyen Âge), 29 (1981), pp. 157-174.
- Christe 2000
Y. Christe, *Jugements derniers*, St. Léger Vauban; ed. it. a cura di M.G. Balzarini, *Il giudizio universale nell'arte del Medioevo*, Milano 2000 [da cui cito]
- Ciccuto 1988
M. Ciccuto, «Trionfo» e «Uomini illustri» fra Roberto e Renato d'Angiò, «Studi sul Boccaccio», 17 (1988), pp. 343-402.
- Ciccuto 1999
M. Ciccuto, «Triumphs», ovvero itinerari di codici figurati tra Petrarca e Boccaccio, Atti del V Congresso di Storia della miniatura *La tradizione classica nella miniatura europea* (Urbino, 24-26 settembre 1998), Parte prima, «Rivista di storia della miniatura», 4 (1999), pp. 73-80.
- Courcelle 1984
P. et J. Courcelle, *Lecteurs païens et lecteurs chrétiens de l'Énéide*, II, *Les manuscrits illustrés de l'Énéide du X^e au XV^e siècle*, Paris 1984.
- Däubler-Hauschke 2003
C. Däubler-Hauschke, *Geburt und Memoria. Zum italienischen Bildtypen der deschi da parto*, München-Berlin 2003.
- Fera 2007
V. Fera, *I fragmenta de viris illustribus di Francesco Petrarca*, in J. Kraye, L. Lepschky (eds.), *Caro Vitto. Essays in Memory of Vittore Branca*, «The Italianist», 27 (2007), special suppl. 2, Reading, pp. 101-132.
- Garzelli 1985
A. Garzelli (ed.), *Miniatura fiorentina del Rinascimento 1440-1525*, 2 voll., Firenze 1985.
- Gilbert 1991
C.E. Gilbert, *Poets Seeing Artists' Work. Instances in the Italian Renaissance*, Firenze 1991.

- Grabar 1968
A. Grabar, *Christian Iconography. A Study of Its Origins*, Princeton 1968.
- Guastella 2004
G. Guastella, *EPEA PTEROENTA: il volo delle parole in alcune interpretazioni degli antichi*, «Paideia», 59 (2004), pp. 221-234.
- Guastella 2011
G. Guastella, *La Fama degli antichi e le sue trasformazioni tra Medioevo e Rinascimento*, in S. Audano, G. Cipriani (eds.), *Aspetti della fortuna dell'antico nella cultura europea*, Atti della settima giornata di studi (Sestri Levante, 19 marzo 2010), Foggia 2011, pp. 35-74.
- Hardie 2012
P.R. Hardie, *Rumour and Renown. Representations of Fama in Western Literature*, Cambridge 2012.
- Icard-Gianolio 1990
N. Icard-Gianolio, v. *Io I* in *LIMC* VI, 1, pp. 661-676.
- Kantorowicz 1995
E.H. Kantorowicz, *La sovranità dell'artista. Mito e immagine tra medioevo e rinascimento*, a cura di M. Ghelardi, Venezia 1995.
- Kauffmann 1973
H. Kauffmann, v. *Fama*, in *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, VI, München 1973, coll. 1425-1445.
- Leone De Castris 2006
P. Leone De Castris, *Giotto a Napoli*, Napoli 2006.
- Liborio 1960
M. Liborio, *Contributi alla storia dell'«Ubi sunt»*, «Cultura neolatina», 20, 2-3 (1960), pp. 141-209.
- Longhi 1940
R. Longhi, *Fatti di Masolino e di Masaccio*, «La critica d'arte», 5, 3-4 (25-26) (1940), pp. 145-191.
- Mainoldi 1995
C. Mainoldi, *Mostri al femminile*, in R. Raffaelli (ed.), *Vicende e figure femminili in Grecia e a Roma*, Ancona 1995, pp. 69-92.
- Malke 1977
L.S. Malke, *Contributo alle figurazioni dei Trionfi e del Canzoniere del Petrarca*, «Commentari» n.s. 28, 4 (1977), pp. 236-261.
- Malta 2008
C. Malta (ed.), F. Petrarca, *De viris illustribus: Adam-Hercules*, Messina 2008.
- Mancini 2005
L. Mancini, *Il rovinoso incanto. Storie di Sirene antiche*, Bologna 2005.
- Martellotti 1964
G. Martellotti (ed.), F. Petrarca, *De viris illustribus*, edizione critica, vol. I, Firenze 1964.
- Martellotti 1983
G. Martellotti, *Scritti petrarcheschi*, a cura di M. Feo, S. Rizzo, Padova 1983.

- Masséna, Müntz 1902
V. Masséna [Prince d'Essling], E. Müntz, *Pétrarque: ses études d'art, son influence sur les artistes, ses portraits et ceux de Laure, l'illustration de ses écrits*, Paris 1902.
- Meer 1938
F. Van der Meer, *Maiestas Domini. Théophanies de l'Apocalypse dans l'art chrétien. Étude sur les origines d'une iconographie spéciale du Christ*, Città del Vaticano-Paris 1938.
- Ortner 1998
A. Ortner, *Petrarcas «Trionfi» in Malerei, Dichtung und Festkultur. Untersuchung zur Entstehung und Verbreitung eines florentinischen Bildmotivs auf cassoni und deschi da parto des 15. Jahrhunderts*, Weimar 1998.
- Ortner 1999
A. Ortner, *I Trionfi del Petrarca: origine e sviluppo del tema nell'arte fiorentina*, Atti del V Congresso di Storia della miniatura *La tradizione classica nella miniatura europea* (Urbino, 24-26 settembre 1998), Parte prima, «Rivista di storia della miniatura», 4 (1999), pp. 81-96.
- Pacca 1998
V. Pacca, *Petrarca*, Roma-Bari 1998.
- Pease 1935
A.S. Pease, P. Vergilii Maronis *Aeneidos liber quartus*, ed. by A.S. Pease, Cambridge (Mass.) 1935 [= Darmstadt 1967].
- Pinelli 1985
A. Pinelli, *Feste e trionfi: continuità e metamorfosi di un tema*, in S. Settis (ed.), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, t. II (*I generi e i temi ritrovati*), Torino 1985, pp. 279-350.
- Poilpré 2005
A.-O. Poilpré, *Maiestas Domini: une image de l'Eglise en Occident, V^e-IX^e siècle*, Paris 2005.
- Rapetti 2010
D. Rapetti, *Le tavole dell'Apocalisse nella Staatsgalerie di Stoccarda*, «ArcheoArte» 1 (2010), pp. 175-182.
- Rave 1999
A. Rave, *Frühe italienische Tafelmalerei: Vollständiger Katalog der italienischen Gemälde der Gotik*, Stuttgart 1999.
- Richards 2000
J. Richards, *Altichiero. An artist and his patrons in the Italian trecento*, Cambridge 2000.
- Rivière Ciavaldini 2007
L. Rivière Ciavaldini, *Imaginaires de l'Apocalypse: pouvoir et spiritualité dans l'art gothique européen*, Paris 2007.
- Salmi 1976
M. Salmi, *I Trionfi e il De viris illustribus nell'arte del primo Rinascimento*, in *Convegno Internazionale Francesco Petrarca* (Roma-Arezzo-Padova-Arquà Petrarca, 24-27 aprile 1974), Roma 1976, pp. 23-47.

Samek Ludovici 1978

S. Samek Ludovici (ed.), Francesco Petrarca, *I Trionfi, Illustrati nella miniatura da codici precedenti del sec. XIII al sec. XVI* [sic!], Studio di Sergio Samek Ludovici con note esplicative del poema, Roma 1978.

Schlosser 1895

J. von Schlosser, *Ein veronesisches Bilderbuch und die höfische Kunst des XIV Jahrhunderts*, «Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen der allerhöchsten Kaiserhauses», 16 (1895), trad. it. *L'arte di corte nel secolo decimoquarto*, pref. di G.L. Mellini, Milano 1965.

Schmitt 1970

A. Schmitt, *Die Apokalypse des Robert von Anjou*, «Panthéon», 28 (1970), pp. 475-503.

Schubring 1923²

P. Schubring, *Cassoni. Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance. Ein Beitrag zur Profanmalerei im Quattrocento*, Leipzig 1923².

Shorr 1938

D.C. Shorr, *Some Notes on the Iconography of Petrarch's Triumph of Fame*, «The Art Bulletin», 20 (1938), pp. 100-107.

Sottili 1967

A. Sottili, *I codici del Petrarca nella Germania occidentale*, «Italia Medievale e Umanistica», 10 (1967), pp. 409-491.

Trapp 2003

J.B. Trapp, *Studies of Petrarch and His Influence*, London 2003.

Visser 2005

T. Visser, *Antike und Christentum in Petrarca's Africa*, Tübingen 2005.

Weisbach 1919

W. Weisbach, *Trionfi*, Berlin 1919.

West 1978

Hesiod, Works & Days, Ed. with Prolegom. and Comm. by M.L. West, Oxford 1978.

Wille 1967

G. Wille, *Musica Romana. Die Bedeutung der Musik im Leben der Römer*, Amsterdam 1967.

Zanoncelli 2000

L. Zanoncelli, v. *Musikinstrumente VI. Etrurien Rom*, in NP 8, p. 551.



Fig. 1 – Il Carro di Marte ne *Le immagini de i dei degli antichi* di Vincenzo Cartari



Fig. 2 – Altichiero (?), *La Gloria e gli uomini illustri*



Fig. 3 – Giotto, Particolare dell'affresco con il Giudizio universale (1303-1306) Padova, Cappella degli Scrovegni.



Fig. 4 – Cenni di Pepo (Cimabue), Affresco con scena dell'*Apocalisse*. Assisi, Basilica superiore di San Francesco (fine del XIII sec.)



Fig. 5 – Anon. napoletano, Particolare dalle *Storie dell'Apocalisse* (1340 ca.), Stuttgart, Württ. Staatsgalerie.



Fig. 6 – Trionfo della Gloria. Darmstadt, Hessische Landesbibliothek, Hs. 101, f. 2r