

# Labirinti 158



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRENTO  
Dipartimento di Lettere e Filosofia

COMITATO SCIENTIFICO

Pietro Taravacci (coordinatore)  
*Università degli Studi di Trento*  
Simone Albonico  
*Università degli Studi di Losanna*  
Fabrizio Cambi  
*Istituto Italiano di Studi Germanici*  
Andrea Comboni  
*Università degli Studi di Trento*  
Francesca Di Blasio  
*Università degli Studi di Trento*  
Claudi Kairoff  
*Wake Forest University of Winston-Salem (USA)*  
Caterina Mordeglia  
*Università degli Studi di Trento*  
Paolo Tamassia  
*Università degli Studi di Trento*

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

Collana Labirinti n. 158  
Direttore: Pietro Taravacci  
Segreteria di redazione: Lia Coen  
© 2014 Dipartimento di Lettere e Filosofia  
Via Tommaso Gar 14 - 38122 TRENTO  
Tel. 0461-281722 - Fax 0461 281751  
<http://www.unitn.it/lettere/14963/collana-labirinti>  
e-mail: [editoria@lett.unitn.it](mailto:editoria@lett.unitn.it)

ISBN 978-88-8443-603-0

Finito di stampare nel mese di marzo 2015  
presso la Tipografia Editrice TEMI (TN)

LE PAROLE DOPO LA MORTE  
FORME E FUNZIONI DELLA RETORICA FUNERARIA  
NELLA TRADIZIONE GRECA E ROMANA

a cura di  
Cristina Pepe e Gabriella Moretti

Università degli Studi di Trento  
Dipartimento di Lettere e Filosofia

Volume pubblicato grazie al finanziamento della Provincia Autonoma di Trento nell'ambito del progetto ORFUN (Determinazione del Dirigente n° 35 di data 29 giugno 2012).

## SOMMARIO

<i>Introduzione</i> di CRISTINA PEPE	7
MARIA LUISA CHIRICO, La ὄησις trenetica di Ecuba nelle <i>Troiane</i> di Euripide (vv. 1167-1206)	15
EMILY ALLEN-HORNBLOWER, The κομμός in Euripides' <i>Electra</i>	37
VALENTINA GARULLI, Conversazioni <i>in limine mortis</i> : forme di dialogo esplicite e implicite nelle iscrizioni sepolcrali greche in versi	59
LUIGI SPINA, L'autoepitafio, o delle penultime volontà	97
GABRIELLA MORETTI, Il <i>funus</i> , le <i>images</i> , la <i>laudatio</i> . Alle origini dell'impiego di <i>visual tools</i> a supporto dell'oratoria nella tradizione romana	113
MAURIZIO BETTINI, La morte e il suo doppio. Il funerale gentilizio romano fra <i>images</i> , <i>ridiculum</i> e <i>honos</i>	147
CRISTINA PEPE, La fama dopo il silenzio: celebrazione della donna e ritratti esemplari di <i>bonae feminae</i> nella <i>laudatio funebris</i> romana	179
MARIO LENTANO, La città dei figli. Pensieri di un declamatore ai funerali di Cicerone	223
SERGIO AUDANO, Sopravvivere senza l'Aldilà: la <i>consolatio</i> laica di Tacito nell' <i>Agricola</i>	245

TARA S. WELCH, Valerius Maximus: death as <i>consolatio vitae</i>	289
ALBERTO CAMEROTTO, <i>Antipenthos</i> . Antiretorica della morte nella satira di Luciano di Samosata	309
RENZO TOSI, <i>Topoi</i> funerari e tradizione proverbiale	331
RAFFAELLA CALANDRA, Dalla mafia ai naufragi: quando la morte fa notizia. Influenze tragiche e retoriche nei discorsi funebri per «cadaveri eccellenti»	347
NICOLETTA POLLA-MATTIOT, Le parole del congedo e l'estetica del coccodrillo: silenzio, alterità, resistenza	361
<i>Note bio-bibliografiche</i>	373

INTRODUZIONE  
SULLE TRACCE DI UNA ‘RETORICA FUNERARIA’

Fin dall’Antichità, alla parola è stato assegnato il compito di accompagnare il delicato momento della morte. La parola è lo strumento attraverso cui si dà voce al dolore, favorendone la sublimazione; si tessono le lodi della persona scomparsa, alimentando la speranza che possa continuare a vivere nel ricordo; si consolano i vivi, incoraggiando il superamento della crisi generata dalla perdita. Il presente volume raccoglie gli atti del Convegno internazionale *Le parole dopo la morte: forme e funzioni della retorica funeraria nella tradizione greca e romana*, dedicato – come recita il titolo – alla “retorica funeraria”:<sup>1</sup> sotto questa denominazione si è inteso comprendere quella varietà di forme verbali connesse con il lutto e con i suoi riti che nella tradizione greca e romana hanno avuto un’esplicita codificazione in ambito retorico-letterario, dal *θρήνος* all’epigramma, dall’orazione funebre alla *consolatio*. Attraverso l’analisi di testi

---

<sup>1</sup> Sia il Convegno, svoltosi presso l’Università degli Studi di Trento nei giorni 5-6 giugno 2014, sia la presente pubblicazione sono stati realizzati grazie al finanziamento della Provincia Autonoma di Trento nell’ambito del progetto “ORFUN. Parole per la memoria”. È desiderio delle curatrici ringraziare tutti coloro che, a vario titolo, sono intervenuti al Convegno. In particolare, siamo riconoscenti a Giorgio Ieranò che, oltre a offrire un prezioso contributo nelle fasi organizzative, ha moderato il dibattito sulle moderne forme di retorica funeraria, animandolo con interessanti riflessioni. Un sentito ringraziamento va inoltre a Mariette de Vos Raaijmakers, che ha scelto il Convegno quale occasione per presentare per la prima volta la scoperta di un epigramma funerario greco proveniente dall’*Africa Proconsularis*, a Elvira Migliario, che ha accettato di presiedere una delle sessioni e a Francesco Puccio, che ha accompagnato lo svolgimento dei lavori con le sue letture, dando voce ad un’antologia di celebri ‘parole dopo la morte’. Infine, si ringrazia tutto lo staff dell’Università di Trento, per il fondamentale supporto fornito nelle varie fasi e nei molteplici aspetti dell’organizzazione del Convegno e della redazione della presente raccolta.

rappresentativi, ci si è proposti di mettere a fuoco alcuni aspetti caratteristici di ciascuno di questi generi e, al contempo, sottolineare alcune tendenze e funzioni che li accomunano proprio in ragione della loro natura di parole dopo la morte.<sup>2</sup>

Il percorso prende avvio dalla più antica manifestazione verbale del lutto, il lamento. La tradizione letteraria del *θρῆνος*, che reca in sé tracce delle pratiche di lamento rituale, trova le sue espressioni archetipiche nei poemi omerici: basterà rievocare la celebre scena dell'ultimo libro dell'*Iliade* con le donne troiane che piangono Ettore.<sup>3</sup> Se del *θρῆνος* arcaico solo pochi frammenti si sono salvati, in epoca classica – ricorda nel suo contributo Maria Luisa Chirico – esso rivive all'interno del genere tragico, sviluppando nuove modalità espressive e soluzioni metriche: da un lato, i *κομμοί* eseguiti in responsione dal coro e dai personaggi in scena si alternano alle monodie epirrematiche, nelle quali la figura dell'eroe solitario eleva in assoluto isolamento il proprio grido di dolore; dall'altro, i canti spiegati in metri lirici lasciano spazio o si combinano a *ῥήσεις* dall'andamento giambico-anapestico. La studiosa si sofferma quindi ad analizzare la *ῥήσις* trenetica in trimetri giambici che Ecuba, nell'esodo delle *Troiane*, pronuncia alla vista del cadavere del piccolo Astianatte, evidenziando le ragioni drammaturgiche e poetiche che hanno spinto Euripide a scegliere questo modulo.

Emily Allen-Hornblower mostra come la ricerca e l'esplorazione di differenti modalità espressive per dare forma al *θρῆνος* conducano Euripide a sperimentare soluzioni ibride: particolarmente interessante è il caso dell'*Elettra*, dove si assiste alla combinazione tra i moduli tipici del lamento e quelli di una tipologia discorsiva altrettanto ricorrente nell'impianto tragico, cioè il racconto del messaggero. Dopo l'uccisione di Clitennestra, Oreste ed Elettra intonano in responsione con il coro un *κομμός* nel quale riportano quanto accaduto al di fuori della scena, accompagnando le loro parole con movimenti del corpo

---

<sup>2</sup> Un approccio analogo, che punta l'attenzione non solo sugli aspetti caratteristici e distintivi di questi generi ma li considera anche, in una prospettiva più ampia, come espressioni di una comune retorica del lutto, è proposto da D.J. Ochs, *Consolatory Rhetoric: Grief, Symbol, and Ritual in the Greco-Roman Era*, South Carolina 1993, cfr. anche K. Derderian, *Leaving Words to Remember: Greek Mourning and the Advent of Literacy*, Leiden 2001.

<sup>3</sup> *Il.* 24, 720-776.



che mimano il momento dell'assassinio. Proprio nel riprodurre l'azione brutale che hanno appena compiuto, essi realizzano di esserne non solo i colpevoli ma anche le vittime, e la loro voce si trasforma così nel grido addolorato di figli che piangono il corpo senza vita della propria madre.

Fin da epoca molto antica, si riconosce nell'epigramma inciso sulla pietra un importante strumento per commemorare i defunti e garantirne la sopravvivenza nel ricordo. Valentina Garulli richiama l'attenzione su una delle forme più frequentemente assunte dall'epigramma sepolcrale, quella dialogica, che restituisce la voce ai morti immaginando che la comunicazione con i vivi non si sia mai interrotta. Il contributo illustra, attraverso una disamina di esempi significativi, i procedimenti impiegati nella poesia epigrafica per creare l'illusione del dialogo – per esempio tra il defunto e uno dei suoi cari, o tra il defunto e l'anonimo passante – e per differenziare le diverse voci: da una parte strumenti interni al testo, come il metro, la forma grammaticale e sintattica, la lingua, dall'altra strumenti extratestuali, come i segni di lettura e la *mise en page*.

Se l'epigramma riconsegna la parola ai morti, una delle possibili soluzioni è che siano gli interessati a scegliere in anticipo cosa dire. Di autoepitafi, siano essi frutto di finzione letteraria o espressione delle reali ultime (o, per meglio dire, penultime) volontà, si occupa il contributo di Luigi Spina. Gli epitafi scritti *se vivo* costituiscono il più aperto manifesto di quell'aspirazione ad una fama capace di vincere l'ineluttabilità della morte. Essi ci mostrano il defunto nell'atto di valorizzare le azioni a cui ha consacrato la propria vita pubblica e privata, scegliendo quale immagine di sé affidare al ricordo dei posteri.

Un posto di primo piano nel panorama delle espressioni antiche della retorica funeraria è occupato dalle orazioni funebri, discorsi pronunciati al momento delle esequie e aventi nell'elogio dei defunti il loro nucleo essenziale. Doveroso è il riferimento all'*ἐπιτάφιος λόγος*, con il quale nell'Atene classica si rendeva omaggio ai soldati caduti in battaglia. L'orazione rappresentava il momento culminante di una solenne cerimonia pubblica ed era affidato, come precisa Tucidide, a un oratore scelto dal popolo su proposta del Consiglio.<sup>4</sup> Era l'intera comu-

---

<sup>4</sup> Thuc. 2, 34-46.

nità degli ateniesi che si radunava nei pressi del cimitero pubblico, il Ceramico e ascoltava l'ἑπιτάφιος.<sup>5</sup> In quest'ultimo, l'elogio dei morti di cui celebravano i funerali si intrecciava con quello degli eroi caduti nelle guerre precedenti: esaltando la virtù civica dimostrata da tutti costoro, si offriva una lezione di condotta per i vivi, chiamati ad eguagliarne la grandezza e le imprese.

Legame con il rito, dimensione civica e funzione paideutica caratterizzavano anche la *laudatio funebris* romana. A differenza dell'ἑπιτάφιος λόγος ateniese, un discorso collettivo dedicato a tutti coloro che perdevano la vita per difendere la città, la *laudatio* consisteva in un elogio individuale, che aveva come protagonista un membro dell'*élite* aristocratica.<sup>6</sup> Ma essa aveva luogo nel contesto del funerale gentilizio, un evento al quale, come si evince dalla celebre descrizione di Polibio,<sup>7</sup> partecipava l'intero corpo civico. Dai rostri del foro – luogo 'pubblico' per eccellenza – l'oratore prendeva la parola per celebrare successi e imprese civili e militari del defunto e dei suoi antenati, le cui *imagines* indossate da figuranti avevano sfilato in un'impressionante processione attraverso le strade della città per poi disporsi sulla tribuna accanto al feretro. La storia di quegli uomini illustri, il defunto e i suoi *maiores*, che erano stati servitori dello stato, era anche la storia di Roma. Così, ascoltando il discorso,

---

<sup>5</sup> La storia, i tratti distintivi e le funzioni dell'ἑπιτάφιος λόγος ateniese sono stati magistralmente illustrati da N. Loraux, *L'invention d'Athènes. Histoire de l'oraison funèbre dans la "cité classique"*, Paris 1981, che ha aperto la strada a una serie di altre importanti ricerche. Per una ricca bibliografia si veda il recente V. Binder, M. Korenjak, B. Noack, *Epitaphien. Tod, Totenrede, Rhetorik. Auswahl, Übersetzung und Kommentar*, Rahden-Westfahlen 2007.

<sup>6</sup> Più tardi è attestato anche per il mondo greco l'ἑπιτάφιος λόγος individuale, che sembra aver conosciuto il suo massimo sviluppo nel periodo della Seconda Sofistica. Questo sviluppo è stato spesso ricondotto dagli studiosi moderni all'influenza della *laudatio funebris* romana: cfr. per esempio M. Durry, *Eloge funèbre d'une matrone romaine (éloge dit de Turia). Texte établi, traduit et commenté par M. Durry. Deuxième tirage revu et corrigé par S. Lancel*, Paris 1992 (ed. or. Paris 1950), XXXI-XXXII, e J. Soffel, *Die Regeln Menanders für die Leichenrede in ihrer Tradition dargestellt, herausgegeben, übersetzt und kommentiert*, Meisenheim am Glan 1974, 20-21. Tuttavia, contro questa opinione si è espresso, con argomentazioni probanti, L. Pernot, *La rhétorique de l'éloge dans le monde gréco-romain*, Paris 1993, 79.

<sup>7</sup> Pol. 6, 53-54

la comunità cittadina apprendeva qualcosa sul passato collettivo e, al contempo, riceveva dei modelli di comportamento da ammirare e da emulare.

Gabriella Moretti illustra come, proprio in ragione del complesso apparato spettacolare – rappresentato soprattutto dalla presenza del cadavere del defunto e delle *imagines* degli antenati – in cui la *performance* oratoria viene inserita, la *laudatio funebris* segni un momento essenziale nella genesi dell'uso di strumenti visuali a supporto dell'oratoria nella tradizione romana.

Maurizio Bettini si sofferma su un altro aspetto peculiare del funerale gentilizio romano: il suo articolarsi attorno ai due poli antitetici della serietà e della comicità. Al solenne corteo di uomini che indossavano le maschere e le *dignitates* degli antenati potevano infatti affiancarsi cori di personaggi abbigliati da satiri che, danzando, imitavano i primi e ne facevano la parodia. Allo stesso tempo, alle *laudationes* del defunto pronunziate dai rostri, che suscitavano commozione e spirito di emulazione tra i presenti, faceva da *pendant* una *imitatio* caricaturale del defunto stesso ad opera di un mimo che ne aveva studiato a lungo il comportamento quando era in vita.

A Roma non solo gli uomini ma anche le donne potevano ricevere, al momento della morte, l'onore della *laudatio funebris*. Dopo aver tracciato brevemente una storia dell'origine e degli sviluppi di questo costume, Cristina Pepe analizza il contenuto delle *laudationes funebres* femminili. In particolare, si sottolinea come i ritratti delle defunte che emergono dai testi conservati tendano a mettere in ombra i tratti personali per conformarsi all'ideale tradizionale della *bona femina*. Una simile tendenza alla cristallizzazione del modello femminile ci riporta ancora una volta alla funzione civica e al valore paideutico della *laudatio*. Anche gli elogi delle matrone, prospettando *exempla* di personaggi femminili dalle virtù integerrime, stimolavano l'imitazione delle discendenti della defunta e di tutte le donne romane che prendevano parte alle esequie.

Il contributo di Mario Lentano prende in esame un episodio nel quale la coralità della partecipazione al lutto e all'elogio funebre emerge con una forza straordinaria. Nella sesta suasoria di Seneca Padre, dedicata alla tragica fine di Cicerone, lo storico-declamatore Bruttidio Nigro descrive le reazioni dei presenti di

fronte al raccapricciante spettacolo delle membra mutilate dell'Arpinate. Con uno scarto rispetto al consueto rituale, la *laudatio funebris* non è tenuta da un parente stretto del defunto o da un magistrato incaricato, ma a raccontare le sue virtù e le sue imprese sono gli stessi cittadini romani riuniti nel foro. Ad essere celebrato è il *pater patriae*, titolo che Cicerone aveva ricevuto in vita, ed è in qualità di 'figli' del grande statista scomparso che i Romani possono appropriarsi del ruolo riservato di norma ai congiunti.

Se, come si è detto, l'orazione funebre contribuisce a trasformare la morte in un evento vissuto non soltanto dal gruppo in lutto, ma dalla società intera, la dimensione collettiva e civica appare anche all'interno di un genere che si propone di indicare un più intimo e personale percorso di alleviamento dell'angoscia generata dalla morte: la *consolatio*. Significativo in questa prospettiva, come dimostra Sergio Audano nel suo contributo, è l'esempio offerto dall'*Agricola*, un'opera permeata di elementi di matrice consolatoria. Tacito, che si muoveva sulla scia di modelli come Cicerone e il Seneca della *Consolatio ad Marciam*, riconosce ed esplora le potenzialità della *consolatio* quale strumento adatto ad alimentare la memoria pubblica e politica del defunto. La presentazione della figura di Agricola come *exemplum* etico, attraverso l'accento posto sulle sue *virtutes* e sul *modus* con cui aveva gestito il dolore per la morte del giovane figlio, funziona al contempo come terapia consolatoria per i parenti e come garanzia della sopravvivenza del suocero nel ricordo collettivo.

Il contributo di Tara Welch analizza alcune porzioni dell'opera di Valerio Massimo – l'aneddoto soloniano nel settimo libro e la sezione *de mortibus non vulgaribus* nel nono – evidenziando in esse l'influenza di motivi della tradizione consolatoria. Il racconto delle 'morti insolite', in particolare, appare animato dall'idea, comune alla *consolatio* e all'orazione funebre, che la riflessione sulla morte possa costituire una lezione per i vivi.

La radicata convinzione, che sta alla base di tutte le espressioni di retorica funeraria, che la parola possa fungere da strumento per superare il trauma della morte, tributando il dovuto elogio al defunto e, al contempo, alleviando il dolore dei vivi, appare del tutto vana e insensata se posta sotto la lente della sa-

tira. Alberto Camerotto illustra come questo atteggiamento di dissacrante scetticismo contraddistingua un autore come Luciano. Nel *pamphlet* Περί πένθος, la demolizione luciana tocca tutte le azioni e i gesti del lutto, giudicati, nella loro ripetitiva ritualità, come inutile finzione, e culmina proprio nella parodia delle parole pronunciate in onore del defunto. A un discorso recitato da un padre per la prematura scomparsa del figlio, che mescola motivi tipici dei diversi generi della retorica funeraria, Luciano fa seguire un secondo discorso, messo in bocca al figlio stesso, già morto, e interamente improntato al rovesciamento paradossale del primo.

Sulle topiche funerarie, fondate sulle più diffuse credenze intorno alla morte, torna a riflettere Renzo Tosi, dimostrando come esse costituiscano un serbatoio a cui attinge proficuamente anche la tradizione gnomica e proverbiale. Con l'aiuto di una ricca esemplificazione, lo studioso mostra i molteplici meccanismi di variazione e palingenesi che consentono ai *topoi* funerari classici di rivivere dapprima nelle opere degli autori cristiani e più tardi nelle letterature medievali e moderne.

Nella sezione finale, l'orizzonte del volume si allarga fino a considerare alcune tra le più interessanti espressioni moderne di 'parole dopo la morte'. Da un lato ci sono i discorsi pronunciati durante le esequie, voci che, oggi come ieri, si levano dinanzi alla collettività riunita per porgere l'estremo saluto ai defunti; dall'altro i cosiddetti 'coccodrilli', necrologi scritti in anticipo e poi pubblicati al momento della scomparsa di personaggi eccellenti.

Raffaella Calandra apre uno squarcio sulle orazioni funebri, su quelle che commemorano le vittime di stragi umanitarie o di catastrofi naturali, e su quelle tenute ai funerali di servitori dello stato caduti in nome della lotta al terrorismo e alle mafie. Gli esempi sono tratti da vicende della storia italiana più recente. Per il primo tipo, si guarda ai discorsi seguiti al disastro di Lampedusa del 2013 e al terremoto dell'Aquila del 2009; per esemplificare il secondo tipo, si scelgono i discorsi pronunciati all'indomani degli omicidi di Giovanni Falcone e Antonio Borsellino. L'analisi mostra come tutte queste orazioni siano unite da un comune denominatore: la riduzione della parte consacrata all'elogio di coloro che giacciono nella bara – moltitudine indistinta di corpi o solitari eroi tragici –, che lascia spazio ora

all'impegno ad evitare simili sciagure, ora all'accusa verso i responsabili di quelle morti.

Ai 'coccodrilli', infine, è dedicato il contributo di Nicoletta Polla-Mattiot. L'attenzione si concentra, in particolare, su un aspetto: al momento di tracciare questo encomio 'pre-confezionato' e racchiuso nello spazio di poche righe, il giornalista seleziona nella vita del defunto ciò che merita di essere messo in luce e valorizzato, passando sotto silenzio tutto il resto. Ma un simile lavoro di selezione sta all'origine di tutti i ritratti *post mortem*. Scegliendo cosa dire e cosa tacere, cosa custodire nella memoria e cosa abbandonare all'oblio, chi parla o chi scrive rispecchia e proietta, inevitabilmente, il proprio punto di vista – il punto di vista di un vivo. Le parole del congedo sono composte, con la sola eccezione degli autoepitafi, dai vivi e – soprattutto – per i vivi. Nell'elogio funebre composto per l'amico Max Frisch, Peter Noll ricordava: «Lodare pubblicamente un morto e rassicurarlo pubblicamente che sentiamo la sua mancanza è l'espressione comune del nostro onesto rimpianto, nella inconsapevolezza di cosa sia la morte».<sup>8</sup>

CRISTINA PEPE

---

<sup>8</sup> P. Noll, *Sul morire e la morte. Con l'orazione funebre di Marx Frisch*, Milano 1985 (ed. or. *Diktate über Sterben und Tod*, 1984).

MARIA LUISA CHIRICO

LA ῥῆσις TRENETICA DI ECUBA NELLE *TROIANE*  
DI EURIPIDE (vv. 1167-1206)

*Abstract*

Lament, in its various forms, is a central element of Greek tragedy. In the *Trojan Women*, we find a situation of strong emotional impact: Hecuba's lament on the corpse of Astyanax, which takes the form of a long ῥῆσις (1167-1206) followed by a lyrical lament with which the tragedy ends. This choice that Euripides also follows, with significant parallels, in his *Herakles* as well as in the *Bacchae*, deserves a more careful and thorough examination than has been done so far.

Nell'*Agamennone* di Eschilo, al termine di un lungo e disperato confronto con il Coro, Cassandra informa che intende aggiungere una parola finale, conclusiva (vv. 1322-1323):

ἄπαξ ἔτ' εἰπεῖν ῥῆσιν ἢ θοῖνον θέλω  
ἔμὸν τὸν αὐτῆς.<sup>1</sup>

Seguono nel testo sette trimetri, nei quali, dopo una breve invocazione a Helios, la profetessa pronuncia il suo personale lamento, sostanzialmente una riflessione sull'infelice condizione degli uomini.<sup>2</sup> Nelle *Troiane*, Ecuba, nel primo intervento sulla scena, ancora distesa a terra, di fronte alle immani sciagure che si sono abbattute su di lei, si chiede (vv. 110-111) direi programmaticamente: τί με χροῖ σιγᾶν; τί δὲ μὴ σιγᾶν; / τί δὲ θορηῆσαι. Il dolore che la pervade può trovare espressione, a

---

<sup>1</sup> La proposta di Hermann, ripresa da Lloyd-Jones e da Mazon, di correggere ἢ con οὐ sulla base di *Eum.* 426, è stata confutata da Fränkel che ha difeso il testo tradito: sulla questione cfr. Bollack 1981, 8-10.

<sup>2</sup> Cfr. Harvey 1955, 170.

suo dire, nel silenzio, nel non-silenzio, nel  $\theta\rho\eta\nu\omicron\varsigma$ .<sup>3</sup> Nei versi che seguono la vecchia regina intona un lamento lirico che si accompagna a un'anomala danza oscillatoria.<sup>4</sup> Se  $\rho\eta\sigma\iota\varsigma$  e  $\theta\rho\eta\nu\omicron\varsigma$  si propongono nei versi dell'*Agamennone* come modalità, risorse espressive equivalenti e alternative per dare forma a un lamento,<sup>5</sup> in maniera simile nelle *Troiane* il dolore può esprimersi col silenzio, con la parola e col  $\theta\rho\eta\nu\omicron\varsigma$ .

Il motivo del lamento e della sua configurazione formale nella tragedia greca è un tema centrale per la comprensione degli antichi drammi. Intorno a tale tema si sono sviluppate, almeno a partire dal seminale lavoro della Alexiou,<sup>6</sup> nuove e rilevanti investigazioni, sia per quanto riguarda la sfera della rielaborazione letteraria delle forme del lamento rituale all'interno del genere tragico,<sup>7</sup> sia, e ancor più direi, per quanto riguarda la decifrazione delle espressioni formali con cui il lamento prende corpo nei testi tragici. Nei lamenti funebri della tragedia rivive – com'è noto – la tradizione dei lamenti epici, nella forma soprattutto del  $\gamma\omicron\omicron\varsigma$ ,<sup>8</sup> il lamento delle donne che piangono Ettore nell'*Iliade*.<sup>9</sup> Variazioni significative, tuttavia, sono introdotte rispetto alla pratica omerica sia per quanto riguarda l'oggetto del lamento, sia per quanto riguarda l'impianto strutturale:  $\kappa\omicron\mu\mu\omicron\varsigma$ , monodia epirrematica e canto amebeo sono le forme in cui si esprime preferibilmente il lamento tragico.<sup>10</sup> Sofocle privilegia il

---

<sup>3</sup> Risale a Tyrrel la proposta di espungere il verso 111, considerato una glossa intrusiva inserita nel testo per spiegare la domanda  $\tau\acute{\iota}\ \delta\grave{\epsilon}\ \mu\eta\ \sigma\iota\gamma\acute{\alpha}\nu$ : cfr. Tyrrel 1897, 57. La proposta, accolta da Murray e più recentemente da Biehl, non è apparsa convincente agli altri editori, in quanto, come dimostra Lee, l'interrogativo del v. 111 non risulta esplicativo rispetto alla domanda precedente: cfr. Lee 1976, 83. Interessanti osservazioni, ai fini della conservazione del verso tradito, sono anche in Firinu 2012, 18, n. 27.

<sup>4</sup> Firinu 2012.

<sup>5</sup> Sulla complessità del rapporto tra parola e canto in Eschilo cfr. Loraux 2011, 115 e n. 8.

<sup>6</sup> Alexiou 2002<sup>2</sup>.

<sup>7</sup> Cfr. Suter 2003, 2 n. 3.

<sup>8</sup> Cfr. Cannatà Fera 1990, 44.

<sup>9</sup> Dobbiamo alla Alexiou la distinzione fondamentale, nell'antica pratica omerica, del  $\gamma\omicron\omicron\varsigma$  come canto dei familiari sul morto e del  $\theta\rho\eta\nu\omicron\varsigma$  come canto degli estranei alla famiglia: cfr. Alexiou 2002<sup>2</sup>, 102ss. Nuovi termini per indicare differenti tipi di lamento in Omero ha individuato e analizzato Derderian 2001, 19-31.

<sup>10</sup> Cfr. Alexiou 2002<sup>2</sup>, 131ss.



κομμός, Euripide, a partire da una certa fase, la monodia.<sup>11</sup> A questo proposito va per lo meno ricordato che Aristotele riconosceva esplicitamente carattere trenetico al solo κομμός, il canto eseguito in comune dal coro e dalla scena (1452b24), ma, com'è ormai noto, non mancano esempi nella tragedia di θρῆνοι che non sono dei κομμοί.<sup>12</sup> Sul presupposto della forza innovativa del dramma rispetto a un tema – o, se si vuole, una tecnica – particolarmente funzionale al conseguimento del τέλος della tragedia, si sono moltiplicate, sulla scia della Alexiou, analisi e ricerche sul lamento ragico, nel tentativo di fissarne le caratteristiche e gli sviluppi.<sup>13</sup>

Eleanor Wright, a voler richiamare lo studio che a me sembra più fruttuoso,<sup>14</sup> fornisce alcuni criteri oggettivi per l'individuazione di un lamento nella tragedia: l'occasione (ovvero il contesto), il contenuto, la struttura strofica e metrica.<sup>15</sup> Il lamento tragico è definito dalla studiosa come «a song or speech given by a character alone or with other characters or the chorus on the occasion of death»;<sup>16</sup> deve contenere i *topoi* tipici del lamento – espressioni di lutto, contrasto tra passato e presente, elogio del morto – oltre che caratteristiche stilistiche e retoriche ben precise – anafora, anadiplosi, poliptoto, apostrofe al morto, serie di domande cominciati con τι ο πῶς – e, in più, deve comprendere il desiderio del lamentatore di morire e una descrizione del rito funebre;<sup>17</sup> per quanto riguarda la struttura deve esserci antifonia e una progressione bipartita nella quale la prima parte del lamento è in metri lirici, di solito anapesti o giambi, la seconda è in giambo-docmiaci.<sup>18</sup> Se tutte queste caratteristiche sono presenti, il lamento può definirsi, secondo la studiosa, «full lament», lirico e antifonale; se ricorrono solo alcuni di questi aspetti essenziali, si parla di «reduced lament», altre forme di

<sup>11</sup> Cfr. Battezzato 1995, 157.

<sup>12</sup> Cfr. Aeschl. *Sept.* 874 e *Ch.* 152: cfr. Gentili 1984-85, 37. Sull'interpretazione del κομμός presso i moderni cfr. Pirozzi 2003, 35ss.

<sup>13</sup> Un rapidissimo, ma efficace punto sulla questione in Suter 2003, 5, n. 9. Va detto, a questo proposito, che, prima della Alexiou, il tema è stato affrontato da Koonce 1962, 17ss.

<sup>14</sup> Cfr. Wright 1986.

<sup>15</sup> *Ibidem*, 12ss.

<sup>16</sup> *Ibidem*, 2.

<sup>17</sup> *Ibidem*, 113ss.

<sup>18</sup> *Ibidem*, 52.

lamenti lirici; c'è, infine, un terzo tipo di lamento, l'«included lament», cioè un breve lamento che è parte di un'altra forma tragica.<sup>19</sup> Nelle *Troiane*, la tragedia in cui ricorre il maggior numero di lamenti (seconde sono le *Supplici* con un lamento pieno e due ridotti), sono individuabili, alla luce dei criteri stabiliti, un lamento pieno (il canto commatico per la caduta di Troia che chiude la tragedia, vv. 1287-1332) e cinque lamenti ridotti: la prima ode corale, che è al tempo stesso un lamento per la città di Troia (vv. 511-567, 582); il lamento congiunto di Andromaca ed Ecuba per Ettore (vv. 577-607); il lamento di Andromaca per Astianatte (vv. 740-763); il lamento di Ecuba per Astianatte (vv. 1167-1206) e, infine, il lamento congiunto di Ecuba e del Coro per Astianatte (vv. 1216-1259).

Nel 2003 Ann Suter ha ripreso questo studio della Wright, spingendosi oltre, alla ricerca di ulteriori tracce di lamenti formali in altri passaggi della tragedia.<sup>20</sup> La studiosa, sulla base di un attento esame di elementi riconducibili alle caratteristiche del lamento (*topoi*, figure retoriche, modalità linguistiche, elementi metrici) ritrova i caratteri del lamento nelle parole di Poseidone nel prologo, nel monologo iniziale di Ecuba (un lamento ridotto, a giudizio della Suter, in quanto la vecchia regina, in forma monodica, si lamenta per sé, per la sua famiglia, per la città), nel confronto tra Ecuba e Taltibio (vv. 235ss.), nel canto d'ingresso di Cassandra (vv. 308ss.) e in altri brevi gruppi di versi sparsi nella tragedia.<sup>21</sup> In un dramma in cui il predominio del lirismo, ha scritto la Loraux,<sup>22</sup> ben si addice alla «pregnanza del lutto – di un lutto che nulla può placare [...], nemmeno la ripetizione della sua propria espressione», il lamento è, dunque, la cifra dominante. La Suter giunge alla conclusione che Euripide avrebbe concepito e deliberatamente strutturato le *Troiane* come un incessante lamento, utilizzando varietà di modi e differenti gradi di intensità; in questa scelta del poeta, tra l'altro, la studiosa individua il nucleo centrale, il motivo unificante dell'intero dramma.<sup>23</sup>

<sup>19</sup> *Ibidem*, 5ss. e *passim*.

<sup>20</sup> Cfr. Suter 2003, 6ss. Obiettivo della studiosa è anche valutare come le *Troiane* si inseriscano nel dibattito sul lamento come genere (18ss.).

<sup>21</sup> Cfr. Suter 2003, 7ss.

<sup>22</sup> Cfr. Loraux 2011, 21.

<sup>23</sup> Cfr. Suter 2003, 10. Cfr. anche Payen 2005, 20-21.

Distribuito tra tutte le prigioniere troiane (in genere – e se ne comprende la ragione –, gli unici passaggi che non hanno carattere di lamento sono quelli pronunciati dai Greci vincitori, compresa Elena, la cui unica preoccupazione, di fronte alle rovine di Troia, è riprendere il suo ruolo al fianco di Menelao, cioè essere riammessa tra i Greci), il lamento è la marca espressiva soprattutto di Ecuba, *mater dolorosa* per eccellenza, che, com'è noto, domina la scena dalla prima all'ultima battuta. La vecchia regina, intervenendo nel prologo, si lamenta per sé, per la sua famiglia e per la città in una monodia che è tutta in ritmo anapestico; successivamente, alla fine del dialogo lirico-epirrematico astrofico con Taltibio, introduce la breve monodia in cui piange la sorte sua e delle figlie (vv. 278-291) invitando se stessa a dare inizio al κομμός (ἄρασσε κραῖτα κούριμον, ἔλκ' ὀνύχεσσι δίπτυχον παρειάν); ai vv. 498-510, come annunciato precedentemente (v. 473), 'ἐμβάλλει' ἰοῖκτον ai mali che si sono abbattuti su di lei; quindi (vv. 577-607) intona con Andromaca θρήνων τ' ὀδυρμοί (v. 609) in un dialogo lirico articolato in tre coppie strofiche, di ritmo eterogeneo, di cui l'ultima in esametri dattilici lirici, intercalati da tetrametri; dopo l'uscita di Taltibio e dei soldati che portano via Astianatte per gettarlo giù dalle mura,<sup>24</sup> Ecuba si solleva dal suolo e in dimetri anapestici, chiusi da un paremiaco, battendosi il capo e il petto (anche qui c'è il richiamo ai gesti rituali che accompagnavano il κομμός), intona un breve lamento per la sorte di Astianatte e la fine della città (vv. 790-798); infine, nell'esodo della tragedia, la scena è interamente pervasa dai lamenti di Ecuba: una ῥῆσις in trimetri per Astianatte, pronunciata nella prima parte dalla regina in assoluto isolamento (vv. 1167-1206), una seconda parte (vv. 1209-1259), in cui il lamento è diviso in varie sezioni da interventi del Coro e, infine, dopo l'intervento di Taltibio e il confronto Taltibio-Ecuba, il κομμός finale, il dialogo lirico tra Ecuba e il Coro (vv. 1287ss.) per piangere la città che crolla, distrutta dalle fiamme. In questo quadro generale il lamento finale per Astianatte (vv. 1167-1206), su cui vorrei soffermarmi, un la-

<sup>24</sup> Il motivo del lancio di Astianatte dalle mura, attestato concordemente dalla tradizione letteraria a partire dalla *Ilioupersis* (fr. 6 Bernabé), non trova riscontro nelle arti figurative: nelle raffigurazioni vascolari la morte del fanciullo avviene per mano di un guerriero armato presso un altare. Sulle possibili fonti di questa diversa tradizione, cfr. Morris 1995, 223ss.

mento 'ridotto' nella classificazione della Wright, si distingue nella tragedia per due specificità, di contesto e di metro: si tratta, cioè, dell'unico lamento che viene elevato nelle *Troiane* in presenza di un cadavere ed è il solo ad essere recitato interamente in trimetri giambici.

La morte del piccolo Astianatte avviene durante la rappresentazione nello spazio extrascenico e il suo cadavere viene portato sulla scena dai soldati greci; insieme con loro giunge Taltibio, che dà l'annuncio della morte.<sup>25</sup> È una situazione che si ritrova in altri drammi, nei *Sette a Tebe*, nell'*Antigone*, nell'*Andromaca*, nell'*Elettra* di Euripide, nelle *Fenicie*, nelle *Baccanti*, nel *Reso* pseudoeuripideo, con la sola differenza che in queste tragedie l'arrivo del cadavere è preceduto dalla narrazione di un messaggero (ma nelle *Troiane* le modalità della morte sono state anticipate dallo stesso Taltibio ad Andromaca nel secondo episodio, presente Ecuba distesa a terra). In altre tragedie la morte avviene nello spazio retroscenico, all'interno della casa, e il cadavere viene reso successivamente visibile agli spettatori (*Agamennone* e *Coefore* di Eschilo; *Antigone* ed *Elettra* di Sofocle; *Medea*, *Ippolito*, *Ecuba*, *Eracle*, *Elettra* di Euripide). La presenza del cadavere sulla scena suscitava, in entrambe le situazioni, un forte impatto sul piano emotivo, producendo nello spettatore un doloroso senso di irreparabilità e di non ritorno (non a caso tali moduli si ritrovano nella stragrande maggioranza dei casi nell'esodo, a chiusura della tragedia).<sup>26</sup> Sul piano drammaturgico, il cadavere diventa co-protagonista della scena, destinatario senza possibilità di replica dei lamenti dei viventi.<sup>27</sup> Nel teatro eschileo la presenza del cadavere sulla scena è accompagnato da lamenti lirici nei *Sette a Tebe*: siamo nell'esodo, arrivano sulla scena i cadaveri di Eteocle e Polinice; il Coro delle fanciulle tebane si divide in due semicori e intona un κομμός trenetico per

---

<sup>25</sup> Sul tema del cadavere sulla scena cfr. Di Benedetto, Medda 2002, 284-301. Nel testo citato sono enucleate e analizzate le scene di esposizione del cadavere a cui si fa qui di seguito riferimento.

<sup>26</sup> *Ibidem*, 285s.

<sup>27</sup> Per il concetto di 'cadavere vivente' cfr. De Martino 1977<sup>2</sup>, 211ss. e n. 1.

piangere la sventura dei due fratelli.<sup>28</sup> Per quanto riguarda le tragedie di Sofocle, nella sezione finale dell'*Antigone* arrivano in successione sulla scena i due cadaveri di Emone, portato tra le braccia da Creonte, e poi di Euridice, trasportata all'esterno della casa. Nel κομμός finale Creonte, in totale solitudine,<sup>29</sup> intona un primo disperato lamento per Emone nella strofe (vv. 1261ss.) a cui si sovrappone nell'antistrofe quello per Euridice (vv. 1284ss). Un caso a parte è rappresentato dall'*Elettra*. Qui, sulla scena, viene esibito non il cadavere, ma l'urna con i presunti resti di Oreste. La presenza dell'urna può essere equiparata, sia dal punto di vista emozionale che drammaturgico, alla comparsa del cadavere, nel senso che funziona come dispositivo tragico allo stesso modo: Elettra, informata del contenuto dell'urna, chiede di poterla prendere in mano ὅπως ἐμαυτὴν καὶ γένος τὸ πᾶν ὀμοῦ / ξὺν τῆδε κλαύσω κάποδύρωμαι σποδῶ (vv. 1121-1122). Dopo averla ricevuta, come Ecuba dinanzi al cadavere di Astianatte, dà sfogo al suo dolore con una ῥῆσις in trimetri (vv. 1126-1170), interrotta da tre versi anapestici (vv. 1160-1162).

Nel teatro euripideo solamente in tre casi (a non voler considerare il *Reso*)<sup>30</sup> la prima reazione di dolore alla presenza del cadavere è affidata a una ῥῆσις (dunque, una ῥῆσις trenetica). Prima che nelle *Troiane*, il modulo è sperimentato nell'*Eracle*, messo in scena tra il 421 e il 416: il lamento per il morto, in questo caso per i morti, i figli e la moglie uccisi da Eracle stesso, non è cantato, ma recitato in trimetri giambici (vv. 1367-

<sup>28</sup> Sull'articolazione di questo κομμός (vv. 961-1004) cfr. Peretti 1939, 35. Nell'*Agamennone* e nelle *Coefore* non si ha, dopo l'apparizione dei cadaveri, il lamento rituale: cfr. Di Benedetto, Medda 2002, 290.

<sup>29</sup> Il Coro, composto non da donne, ma dai vecchi Tebani, che rappresentano le autorità cittadine, non partecipa al lamento, ma si pone, sin dalla prima battuta, in una situazione di estraneità e di distacco, senza mai esprimere una voce consolatoria. A questo proposito Vincenzo Di Benedetto parla di «rapporto di dissociazione» tra il Coro e Creonte, da cui scaturisce la conquista della «dimensione monologica» da parte di Creonte: cfr. Di Benedetto 1983, 1-32.

<sup>30</sup> Nel *Reso* pseudo-euripideo il cadavere compare sulla scena, calato, però, dall'alto da una μηχανή, nelle braccia della madre, la Musa, che, dopo aver intonato un canto lirico, di lamento per il figlio morto, si diffonde in una ῥῆσις retrospettiva (913ss.).

1393).<sup>31</sup> Lo ritroviamo poi nelle *Baccanti*, dove a levare il lamento per Penteo, di cui vengono portati sulla scena i resti dilaniati, è Cadmo (vv. 1302ss.): è un lamento in trimetri, somigliante per alcuni tratti, nei contenuti e nelle forme, al lamento di Ecuba, in una situazione tragica, tra l'altro, non molto dissimile. Anche qui sulla scena un cadavere *outragé*, straziato ancor più di quanto appaia il cadavere di Astianatte, anche qui non la madre, ma il nonno a intonare il lamento.<sup>32</sup> Elemento complementare alla presenza del cadavere sulla scena nella maggior parte delle tragedie è il riferimento al rito della sepoltura, che segna, nel dramma, la fine della convulsione tragica e il ritorno all'ordine civico.<sup>33</sup> Nelle altre tragedie euripidee la presenza del cadavere sulla scena viene accolta e accompagnata da lamenti lirici, dal carattere fortemente dolente. Nelle *Troiane*, invece, come abbiamo detto, in una situazione di forte impatto emotivo, il primo immediato lamento di Ecuba sul cadavere di Astianatte è affidato a una lunga ὄῆσις, cui tiene dietro il vero e proprio lamento lirico, a dir meglio i lamenti lirici, che, senza ulteriori mediazioni, chiudono la tragedia, secondo uno schema eschileo recuperato unicamente da Euripide in questo dramma.<sup>34</sup>

Le ragioni di questa preferenza per la ὄῆσις, che è poetica e drammaturgica insieme, già sperimentata nell'*Eracle* e successivamente ripresa, con consonanze significative, nelle *Baccanti*, meritano, a mio giudizio, un'esplorazione più analitica.<sup>35</sup> Che il monologo della regina vada inquadrato formalmente tra i lamenti funebri a partire per lo meno dal v. 1167, e si ponga, dunque, all'inizio della serie dei lamenti che concludono il dramma, è stato dimostrato dalla Wright: la ὄῆσις, vv. 1167-1206, costituisce nella classificazione della studiosa uno dei cinque lamenti 'ridotti', nel senso che riportano al lamento formale 'contesto e

---

<sup>31</sup> Il dramma appartiene al secondo gruppo di tragedie, quelle in cui il cadavere viene mostrato agli spettatori con il trasporto del defunto dall'interno all'esterno, oppure rendendo visibile l'interno della casa.

<sup>32</sup> Sul cadavere sfigurato cfr. Vernant 1982, 45-76.

<sup>33</sup> Cfr. Lanza 1988, 176ss. Quando ciò non accade, quando il rito della sepoltura non è richiamato o predisposto, come accade nei *Sette* e nell'*Antigone*, il pubblico ha la percezione precisa che il dramma nel suo complesso è lontano da una risoluzione.

<sup>34</sup> Cfr. Di Benedetto 1991, 21ss.

<sup>35</sup> Il tema è posto in termini problematici da Di Benedetto 2013, 33ss.

contenuto', ma non la struttura compositiva.<sup>36</sup> Il contesto è l'arrivo sulla scena del cadavere di Astianatte consegnato a Ecuba, perché predisponga il rito di sepoltura. I *topoi* che qualificano il contenuto sono le apostrofi col vocativo al morto (ὦ φίλταθ' v. 1167; δύστηνε, v. 1173) e alle singole parti del corpo (le mani, ὦ χεῖρες, v. 1178; la bocca ὦ πολλά [...] φίλον στόμα, v. 1180) e l'urlo di dolore (οἴμοι, v. 1187): entrambi, apostrofi e urlo, dirette e inequivocabili espressioni del dolore funebre, tipiche dei lamenti tragici.<sup>37</sup>

A questi motivi topici si aggiungono nella ῥῆσις altri dettagli, che, se analizzati in un quadro di corrispondenze più ampie, possono risultare probabilmente utili a comprendere le ragioni della scelta di Euripide di affidare alla parola recitata e non cantata la prima immediata espressione del dolore: innanzitutto, il riferimento visivo al rapporto di Astianatte con Ecuba (vv. 1180-1181):

ὦ πολλά κόμπους ἐκβαλὸν φίλον στόμα,  
ὄλωλας, ἐψεύσω μ', ὅτ' ἐσπίπτων πέπλους

Emerge qui una circostanza minuta (Astianatte si getta tra le vesti della nonna) che dà agli spettatori il senso concreto di un legame forte, fisico e affettivo, spezzato dalla morte. Allo stesso modo nella ῥῆσις di Eracle nell'omonima tragedia (vv. 1362-1365), di fronte ai cadaveri dei figli, Eracle chiede a Teseo di seppellirli πρὸς στέρον' ἐρείσας μητρὶ δούς τ' ἐς ἀγκάλας, / κοινωνίαν δύστηνον, ἦν ἐγὼ τάλας / διώλεσ' ἄκων e nell'*Elettra* di Sofocle, rappresentata qualche anno prima o qualche anno dopo le *Troiane* (vv. 1145-1148), la protagonista ricorda:

οὔτε γάρ ποτε  
μητρὸς σύ γ' ἦσθα μᾶλλον ἢ κάμου φίλος,  
οὔθ' οἱ κατ' οἶκον ἦσαν, ἀλλ' ἐγὼ τροφός,  
ἐγὼ δ' ἀδελφὴ σοὶ προσηυδώμην ἀεὶ.

<sup>36</sup> Cfr. Wright 1986, 119.

<sup>37</sup> Per questi aspetti cfr. Koonce 1962, 62ss. e 77ss.

Nelle *Baccanti*, infine, Cadmo, dinanzi ai resti dilaniati di Penteo, pronuncia parole di forte dolore e di grande rimpianto (vv. 1316-1319):

ὦ φίλτατ' ἀνδρῶν – καὶ γὰρ οὐκέτ' ὦν ὅμως  
τῶν φιλάτων ἐμοιγ' ἀριθμήση, –  
οὐκέτι γενείου τοῦδε θιγγάνων χερί,  
τὸν μητρὸς αὐδῶν πατέρα προσπτύξῃ, τέκνον.

Si tratta in tutti i casi di riferimenti precisi, personali (i figli di Eracle erano soliti stringersi al seno della madre; Oreste sempre chiamava Elettra «sorella»; Penteo carezzava la barba di Cadmo e abbracciava il nonno), secondo un modulo che non ha riscontro altrove nei lamenti tragici, ma che trova almeno un precedente nel modello omerico in *Il. XXIV*, laddove Elena, lamentando la morte di Ettore, ricorda che l'eroe sempre la difese εἴ τίς με καὶ ἄλλος ἐνὶ μεγάροισιν ἐνίπτοι / δαέρων ἢ γαλόων ἢ εἰνατέρων εὐπέπλων, / ἢ ἐκυρή (vv. 768-770) e fu con lei ἡπιος e φίλος (v. 775).

Allo stesso modo riporta ai lamenti omerici il tema delle promesse non mantenute. Ecuba, dando voce al cadavere di Astianatte, gli fa dire sulla scena (vv. 1182-1184):

ὦ μητερ, ἠῦδας, ἢ πολὺν σοὶ βοστρύχων  
πλόκαμον κεροῦμαι, πρὸς τάφον θ' ὀμηλίκων  
κώμους ἀπάξω, φίλα δίδους προσφθέγματα.

Briseide, dinanzi al cadavere di Patroclo, ne ricorda con una buona dose di ironia (*Il. 19*, 297-299) la promessa fallace:

ἀλλὰ μ' ἔφασκες Ἀχιλλῆος θείοιο  
κουριδίην ἄλοχον θήσειν, ἄξειν τ' ἐνὶ νηυσὶν  
ἔς Φθίην, δαίσειν δὲ γάμον μετὰ Μυρμιδόνεσσι.

E Achille, nel XVIII libro (vv. 324-327) richiama le mendaci promesse che egli stesso aveva fatto a Menezio, padre di Patroclo:

φῆν δέ οἱ εἰς Ὀπόεντα περικλυτὸν υἱὸν ἀπάξειν  
Ἴλιον ἐκπέρσαντα, λαχόντα τε ληϊδος αἴσαν.  
ἀλλ' οὐ Ζεὺς ἀνδρεσσι νοήματα πάντα τελευτᾷ.



Altro elemento tipico dei lamenti recitati in presenza del cadavere sulla scena è il contrasto tra passato e presente: il motivo ricorre nelle tre ῥήσεις trenetiche euripidee, ma anche in Soph. *El.* 1127-1130.<sup>38</sup> Nel monologo delle *Troiane* è introdotto con οἴμοι da Ecuba (vv. 1187-1188):

οἴμοι, τὰ πόλλ' ἀσπάσμαθ' αἶ τ' ἐμαὶ τροφαὶ  
ὕπνοι τ' ἐκεῖνοι φροῦδά μοι.

Nell'*Eracle* (v. 1357) il tema è introdotto dall'avverbio temporale:

νῦν δ', ὡς ἔοικε, τῇ τύχῃ δουλευτέον.

Così anche nelle *Baccanti* (vv. 1323-1324):

νῦν δ' ἄθλιος μὲν εἰμ' ἐγώ, τλήμων δὲ σύ.  
οικτρὰ δὲ μήτηρ, τλήμονες δὲ σύγγονοι

Anche questo schema ha un'ascendenza iliadica: il lamento di Andromaca per Ettore nel XXII dell'*Iliade* (v. 477ss.) è tutto costruito sul contrasto tra l'infelicità del presente e la prosperità del passato: anche qui lo stacco è rappresentato dall'avverbio νῦν, reiterato tre volte (vv. 482, 505, 508). C'è, insomma, nei lamenti omerici una tendenza alla reminiscenza del passato, che confluisce nella tragedia, collocandosi, però, al di fuori della sfera emozionale del lamento lirico e trovando spazio piuttosto nei lamenti recitati.<sup>39</sup> Del resto l'interrogativo posto da Ecuba nel prologo (τί με χροῖ σιγᾶν; τί δὲ μὴ σιγᾶν; τί δὲ θρηνησᾶν) implica proprio la consapevolezza del poeta che il dolore può trovare espressioni diverse, a seconda evidentemente delle circostanze, ma anche dell'intento che si intende perseguire o del messaggio che si vuole trasferire. E non vi è dubbio, come osserva Croally, che nelle *Troiane*, un dramma, l'abbiamo già visto, strutturato come un lamento incessante, Ecuba impieghi tutte e tre le strategie programmaticamente enunciate: a seconda

<sup>38</sup> Manca, invece, ogni riferimento a questo tema nei lamenti lirici elevati nella stessa situazione.

<sup>39</sup> Cfr. Koonce 1962, 126.

delle circostanze ora tace (tace durante il dialogo Taltibio/Andromaca), ora non tace, ora intona il lamento lirico.<sup>40</sup>

Il problema rimane quello di capire le ragioni della scelta euripidea, perché il poeta abbia preferito, in scene di fortissima tensione, la via della recitazione a quella del canto,<sup>41</sup> avendo a riferimento il modello omerico. Ragioni di coerenza tragica, secondo la Koonce, spingerebbero il poeta nelle *Troiane* a non intonare lamenti lirici né per Astianatte, né per Polissena (ma il cadavere di Polissena non è presente sulla scena): la rappresentazione della loro morte sarebbe solo una parte della più generale disintegrazione che diventerà oggetto di lamento lirico, quando si sarà compiuta; essa renderebbe solo più pietosa la condizione dei sopravvissuti.<sup>42</sup> Secondo la Wright, invece, Euripide qui utilizzerebbe il trimetro giambico non per sottolineare il carattere non sincero del lamento, come accade nella ῥῆσις di Admeto nell'*Alceste* (vv. 935-961),<sup>43</sup> bensì per evitare con un intervento lirico di interrompere l'intreccio.<sup>44</sup> Anche per la studiosa il pieno grido di dolore della vecchia regina sarà espresso nel lamento finale per Troia.<sup>45</sup> Secondo Biehl, editore e commentatore delle *Troades*, la rinuncia di Euripide alla forma lirica corrisponderebbe all'intento di dar vita in questi versi a un vero e proprio ἐπιτάφιος λόγος.<sup>46</sup> Per Di Benedetto nella scelta dei trimetri giambici avrebbe inciso, oltre al prototipo costituito dai discorsi funebri del XXII e XXIV dell'*Iliade*, la ricerca di effetti patetici affidata alle allocuzioni di Ecuba ad Astianatte e allo scudo.<sup>47</sup> A giudizio di Vox, ancora, Euripide stravolge in questi versi la tradizione del θρῆνος, «piegato ad essere contemporaneamente elogio del morto e biasimo degli Argivi suoi uccisori»: questo secondo fine concorrerebbe a spiegare il metro

<sup>40</sup> Cfr. Croally 1994, 85-86.

<sup>41</sup> Altri lamenti in trimetri si ritrovano in *Med.* 1021-1041, *Tr.* 740-763, *Suppl.* 1080-1113. Nei primi due casi si tratta di lamenti per i figli destinati a morire, nel terzo è il lamento di Ifi per Evadne che si è lanciata sul rogo.

<sup>42</sup> Cfr. Koonce 1962, 23.

<sup>43</sup> Cfr. Wright 1986, 114-115. Ma è da osservare che qui non c'è il cadavere sulla scena.

<sup>44</sup> Cfr. *Ibidem*, 94 e 119.

<sup>45</sup> Cfr. *Ibidem*, 116.

<sup>46</sup> Cfr. Biehl 1989, 396ss. Di ἐπιτάφιος λόγος per Astianatte parla anche Burian 2003, 52.

<sup>47</sup> Cfr. Di Benedetto 2013, 33.

giambico.<sup>48</sup> Utile, infine, può essere anche richiamare un altro dato: secondo la classificazione della Wright, lo abbiamo visto, la ῥῆσις di Ecuba si presenta come un lamento ridotto, categoria che si distingue sul piano drammaturgico in generale come «flexible tool, capable of subtle commentary on its dramatic context».<sup>49</sup> L'esame dei testi mostra che in Euripide il lamento ridotto ha, in particolare, tre funzioni: differire la *climax* a un momento successivo nella tragedia; introdurre personaggi angosciati più per la propria sorte che per il morto che è davanti; prefigurare eventi e stati d'animo che si manifestano alla fine del dramma.<sup>50</sup> La molteplicità di esegesi emersa da questo rapido quadro può dare la misura della complessità della questione.

Il discorso di Ecuba si struttura in maniera molto articolata, con una successione di allocuzioni, di diverso grado e funzione. Dopo che la regina ha dato l'ordine ai soldati di deporre al suolo lo scudo di Ettore, che accoglie i resti di Astianatte,<sup>51</sup> seguono l'apostrofe ai Greci (vv. 1158-1166), ad Astianatte (vv. 1167-1177), alle mani (vv. 1178-1179) e alla bocca (vv. 1180ss.). Da quest'ultima, con un procedimento rievocativo molto efficace, discende un'altra apostrofe: la voce di Astianatte riemerge dal passato ed ora è il nipote che si rivolge alla nonna sulla scena (vv. 1182-1184). Al v. 1194 ha inizio l'allocuzione allo scudo che si estende fino al v. 1199.<sup>52</sup> Una riflessione sulla mutevolezza della sorte conclude questa sezione strettamente monologica, o se si vuole, questo dialogo a una voce tra Ecuba e interlocutori – il cadavere, lo scudo – che non possono rispondere e da cui la regina non si attende risposta.<sup>53</sup> All'interno di un'architettura ampia, complessa, a me pare che la ῥῆσις trenetica di Ecuba, recuperando l'ampiezza narrativa e alcuni tratti specifici del lamento epico, abbia anche la funzione drammaturgica di sciogliere, prima dell'epilogo, l'ultimo nodo tragico rimasto irrisolto

<sup>48</sup> Cfr. Vox 2001-2002, 377 e n. 3.

<sup>49</sup> Cfr. Suter 2003, 4.

<sup>50</sup> Cfr. Wright 1986, 155-156.

<sup>51</sup> Sullo scudo come metonimia della panoplia conferita ad Atene agli orfani dei cittadini caduti in guerra cfr. Brillet-Dubois 2010, 38ss.

<sup>52</sup> Per un'analisi di questa sezione della tragedia cfr. Gigante 1997, 3-35. Lo studioso vede nella morte di Astianatte il motivo unitario della tragedia. Cfr. anche, per un esame puntuale di questi versi, Dyson-Lee 2000.

<sup>53</sup> Su quest'aspetto cfr. nota 27; cfr., altresì, Battezzato 1995, 139.

della tragedia, essa stessa ultima, vale la pena di sottolinearlo, dell'intera trilogia:<sup>54</sup> sul piano del compimento della vicenda, nel senso aristotelico, rimaneva sospesa, infatti, non tanto la definizione della sorte ultima di Astianatte, già preannunciata nei dettagli da Taltibio ad Andromaca, quanto la minaccia avanzata dal messaggero (v. 736) che

οὐτ' ἂν ταφείη παῖς ὄδ' οὐτ' οἴκτου τύχοι.

Il dovere di provvedere alla sepoltura e alle onoranze, difeso da Sofocle nell'*Aiace* e nell'*Antigone*, viene riaffermato da Euripide nelle *Supplici* (vv. 524-563). Come ricorda Teseo ad Adrasto, si tratta di un Πανελλήνων νόμος (v. 526), un νόμος παλαιὸς δαιμόνων (v. 563), giunto nei secoli εἰς ἔμ' [...] καὶ πόλιν Πανδίωνος (vv. 562-563), che mai Teseo osebberbbe violare; sarà lui stesso, dopo che gli Ateniesi avranno sconfitto i Tebani e ottenuto la restituzione delle spoglie, a provvedere al rito della sepoltura, come racconta il messaggero ad Adrasto. In virtù di questo principio, in tutte le tragedie euripidee ricorre sempre il riferimento alla sepoltura dopo la morte; nelle *Troiane* ancor meno il poeta poteva sottrarsi a questa ritualità, il cui avvio sulla scena, ordinato da Ecuba alle ancelle (vv. 1200-1203), oltre alla funzione tipica di innescare la fine della convulsione tragica, valeva anche, nel caso specifico, come elemento di assicurazione per il pubblico delle Dionisie: tra le tante efferatezze commesse dopo la caduta di Ilio, i Greci almeno non si erano macchiati di empietà, non avevano violato un Πανελλήνων νόμος, un νόμος παλαιὸς δαιμόνων.<sup>55</sup> Ulteriore elemento di assicurazione è che a compiere la cerimonia, in assenza di Andromaca, sia Ecuba (nell'*Elena*, v. 1275, Menelao ricorda a Teoclimeno che μητρὸς τόδ' ἔργον ἢ γυναικὸς ἢ τέκνων).<sup>56</sup> Si tratta, per la verità, com'è stato sottolineato, di un adempimento parziale da parte di Ecuba e non del tutto con-

<sup>54</sup> Che si trattasse di una trilogia legata è stato persuasivamente dimostrato da Scodel 1980.

<sup>55</sup> Che il rito della sepoltura nel caso di Astianatte valga a rasserenare gli spettatori, ma non a spegnere la violenza dimostra Andò 2009, 265ss.

<sup>56</sup> Sul motivo per cui nella tradizione funeraria spetta alle donne il compito di occuparsi del cadavere cfr. Gagliardi 2010, 115s.

forme al rito:<sup>57</sup> non sono i familiari, ma Taltibio, il messaggero Greco, a lavare il cadavere nello Scamandro e saranno i Greci a scavare la fossa; uno scudo e non una bara di cedro accoglie il cadavere; a Ecuba e alle ancelle restano solo i compiti imposti dai vincitori: preparare gli ornamenti, tra quel che resta delle spoglie Frigie, ricoprire il cadavere di un peplo, avvolgere di fasce le ferite e incoronare lo scudo. Come in altri drammi (*Alc.* 420ss., *Hec.* 609ss.), così anche nelle *Troiane* la fase preparatoria è recitata e non cantata; il lamento formale, lirico viene intonato solo dopo che il cadavere è stato sepolto o dopo che tutta la cerimonia è stata predisposta. Nella grande architettura di quest'esodo la ῥῆσις continua fino al v. 1250. Con l'arrivo delle donne che portano gli ornamenti per Astianatte (vv. 1207-1208), si conclude la parte più rigorosamente monologica (o, per dirla con De Martino, dialogica con interlocutori che non possono rispondere), Ecuba comincia lentamente a uscire dal suo isolamento e, avviando per gradi e con difficoltà l'interlocuzione antifonica col Coro,<sup>58</sup> prepara il cadavere per la sepoltura. In questa seconda sezione i trimetri sono intervallati, da brevi intermezzi lirici del Coro riecheggianti in due casi brevemente dalla regina.

La lunga tirata recitata da Ecuba in assoluto isolamento, fino al v. 1206, ruota intorno a un motivo principale: la condanna assoluta, senza appello, dei Greci che si sono macchiati di un φόνοσ che non ha precedenti nella storia (Euripide lo definisce καινός).

ὦ μείζον' ὄγκον δορός ἔχοντες ἢ φρενῶν,  
τί τόνδ', Ἀχαιοί, παῖδα δείσαντες φόνον  
καῖνόν διειργάσασθε;

Così inizia (vv. 1158-1160) l'allocuzione-accusa di Ecuba agli Achei, che, dopo le apostrofi ad Astianatte, alle sue mani e alla sua bocca, viene ripresa e riconfermata con una tecnica di tipo anulare ai vv. 1188-1191:

τί καί ποτε  
γράφειεν ἄν σε μουσσοποιός ἐν τάφῳ;

<sup>57</sup> Cfr. Battezzato 1995, 152-153.

<sup>58</sup> Cfr. Battezzato 1995, 152ss., ma, ancor prima, Koonce 1962, 197.

Τὸν παῖδα τὸνδ' ἔκτειναν Ἀργεῖοί ποτε  
 δέισαντες; — αἰσχρὸν τοῦπίγραμμά γ' Ἑλλάδι.

I versi intermedi fissano nei dettagli, attraverso le allocuzioni, gli effetti atroci del lancio di Astianatte dalle torri e danno un senso concreto, oggettivo, all'orrore di quella morte. I trimetri giambici, dunque, bene si addicono ad esprimere lo ψόγος, il biasimo per i Greci accusati di aver ucciso per paura (δέισαντες, v. 1159, ἐδείσατ', v. 1165, φόβον, v. 1165 φοβεῖται, v. 1166, δέισαντες, v. 1191). La punizione per loro consiste nell'αἰσχρὸν ἐπίγραμμα. Il breve testo presenta caratteristiche stilistiche interessanti: la presenza di καί nella frase introduttiva che nega implicitamente la possibilità di una risposta alla domanda,<sup>59</sup> il valore esclamativo di γε nella considerazione finale,<sup>60</sup> il doppio ποτε, l'uno all'interno dell'epigramma immaginato, secondo uno stile epigrammatico letterario più che reale, che ha il suo modello nell'epigramma votivo fittizio di *Ag.* 577-599,<sup>61</sup> l'altro nella frase introduttiva, secondo un uso ricorrente, come sottolinea Onofrio Vox, nelle formule sintetiche per introduzioni tipiche dei discorsi futuri immaginati in Omero.<sup>62</sup> Aggiungerei la *variatio*, Ἀχαιοί/Ἀργεῖοί/Ἑλλάδι che acquista una forte intenzionalità nella posizione enfatica conferita, in chiusura dell'epigramma, al dativo Ἑλλάδι. L'iscrizione, propriamente un epicedio, costruita anch'essa in trimetri, viene accostata dai commentatori all'iscrizione votiva delle *Fenicie*, tragedia di qualche anno posteriore (vv. 573-576),<sup>63</sup> anche questa introdotta da una interrogazione e dal ricorrere dell'inequivocabile verbo γράγω:

πῶς δ' αὖ κατάρξη θυμάτων, ἐλὼν πάτραν,  
 καὶ σκῦλα γράψεις πῶς ἐπ' Ἰνάχου ῥοαῖς;  
 Θήβας πυρώσας τάσδε Πολυνείκης θεοῖς  
 ἀσπίδας ἔθηκε;

Val la pena, però, a me sembra, di richiamare almeno il passo dell'*Andromaca*, vv. 1241-1242, in cui Teti, in chiusura del

<sup>59</sup> Cfr. Lee 1976, 264

<sup>60</sup> Cfr. Biehl 1989, 417.

<sup>61</sup> *Ibidem*.

<sup>62</sup> Cfr. Vox 2001-2002, 380-381.

<sup>63</sup> Cfr. Biehl 1989, 417.

dramma, ordina a Peleo di innalzare un τάφος per Neottolemo, vicino al santuario della Pizia:

Δελφοῖς ὄνειδος, ὡς ἀπαγγέλλῃ τάφος  
φόνον βίαιον τῆς Ὀρεστείας χερός:

In questo caso non ci sono domande, non c'è il verbo γράφω ma ἀπαγγέλλω (anche questo un verbo tecnico), non c'è il riferimento a un epigramma; qui basta il τάφος con la sua collocazione spaziale a valere come ignominia per gli abitanti di Delfi, raccontando perennemente il φόνος βίαιος. Il messaggio, tuttavia, è lo stesso, che il poeta, con una composizione letterariamente ancora meno ovvia, affida nelle *Troiane* all'epigramma: la punizione per gli orrori commessi dagli uomini è il biasimo perenne.

Per concludere, la ῥῆσις trenetica di Ecuba nelle *Troiane*, che per la scelta della forma e del metro non lirico può qualificarsi 'tecnicamente' come lamento ridotto, consente a Euripide, recuperando modalità del lamento epico, di sciogliere l'ultimo nodo tragico della vicenda – e sarà questo, abbiamo detto, uno dei motivi della sua preferenza –, ma anche e ancor prima di esprimere, attraverso l'ultima voce troiana rimasta in campo, quella di Ecuba, un giudizio definitivo, lapidario sui Greci e sulla loro condotta in guerra.<sup>64</sup> Insomma, esigenze di compiutezza drammaturgica e poetica spingono il poeta a preferire qui al lamento lirico una ῥῆσις, ma giocano anche ragioni di sapienza compositiva: ha scritto Di Benedetto, a proposito delle *Baccanti*, che «il procedimento per cui il lamento viene [...] espresso in trimetri giambici si spiega con il fatto che esso corrispondeva a una fase della tragedia che seguiva all'esaltazione bacchica: il lamento veniva pertanto ad assumere un ritmo interno che rifuggiva dall'esagitazione».<sup>65</sup> Nelle *Troiane* Euripide evidentemente aveva sperimentato un ritmo inverso, di graduale progressione dal lamento patetico al lamento parossistico: i trimetri, infatti, cedono gradatamente il passo alla stentata, anomala antifonia dei versi successivi, in un'atmosfera di dolore crescente che esplose dopo l'annuncio ultimo di Taltibio (vv. 1260-1271).

<sup>64</sup> Sulla voce delle donne nelle *Troiane* cfr. Payen 2005, 21.

<sup>65</sup> Cfr. Di Benedetto 1991, 33.

Di fronte all'incendio della città, Ecuba, in preda al delirio (ἐνθουσιᾶς dice Taltibio al v. 1284) tenta di lanciarsi verso le fiamme che avvolgono Ilio; portata via dai soldati insieme alle altre prigioniere troiane, abbandona la scena intonando col Coro, finalmente da ἔξαρχος, il grande κομμός finale, in cui trovano forma compiuta tutte le manifestazioni, verbali e gestuali, del lamento tragico.<sup>66</sup>

### Bibliografia

Alexiou 2002<sup>2</sup>

M. Alexiou, *The Ritual Lament in Greek Tradition*, Lanham 2002<sup>2</sup> (ed. or. Cambridge 1974).

Andò 2009

V. Andò, *Un bambino buttato giù dalle torri. La morte di Astianatte nelle Troiane di Euripide*, «Annali Online di Ferrara – Lettere», 1 (2009), pp. 255-269.

Battezzato 1995

L. Battezzato, *Il monologo nel teatro di Euripide*, Pisa 1995.

Biehl 1989

W. Biehl, *Euripides Troades*, Heidelberg 1989.

Bollack 1981

J. Bollack, *Le thrène de Cassandre (Agamemnon, 1322-1330)*, «REG», 94 (1981), pp. 1-13.

Brillet-Dubois 2010

P. Brillet-Dubois, *Astyanax et les orphelins de guerre Athéniens. Critique de l'idéologie de la cité dans les Troyennes d'Euripide*, «REG», 123 (2010), pp. 29-49.

Burian 2003

P. Burian, *Voce di donna: Le Troiane nella Guerra del Peloponneso*, in A. Casanova, P. Desideri (eds.), *Evento, racconto, scrittura nell'antichità classica*, Firenze 2003, pp. 35-53.

Cannatà Fera 1990

M. Cannatà Fera, *Pindarus. Threnorum Fragmenta*, Roma 1990.

---

<sup>66</sup> Per le caratteristiche del κόμμος cfr. Koonce 1962, 196ss. e Wright 1986, 104ss.



- Croally 1994  
N.T. Croally, *Euripidean Polemic*, Cambridge 1994.
- De Martino 1977  
E. De Martino, *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Torino 1977<sup>3</sup> (ed. or. 1958).
- Derderian 2001  
K. Derderian, *Leaving Words to Remember: Greek Mourning and the Advent of Literacy*, Leiden-Boston 2001.
- Di Benedetto 1983  
V. Di Benedetto, *Sofocle*, Firenze 1983.
- Di Benedetto 1991  
V. Di Benedetto, *Pianto e catarsi nella tragedia greca*, in A. Cascetta (ed.), *Sulle orme dell'antico. La tragedia greca e la scena contemporanea*, Milano 1991, pp. 13-43.
- Di Benedetto, Medda 2002  
V. Di Benedetto, E. Medda, *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino 2002<sup>2</sup> (ed. or. 1997).
- Di Benedetto 2013  
V. Di Benedetto, *Il pathos tragico e la realtà ostile*, in V. Di Benedetto, E. Cerbo (eds.), *Euripide, Troiane*, Milano 2013<sup>9</sup>.
- Dyson-Lee 2002  
M. Dyson-Lee, *The Funeral of Astyanax in Euripides' Troades*, «JHS», 120 (2000), pp. 17-33.
- Firinu 2012  
E. Firinu, *Studi sull'immaginario musicale di Euripide*, Bologna (Tesi di dottorato) 2012.
- Gagliardi 2010  
P. Gagliardi, *Il tema del cadavere nei lamenti funebri omerici*, «Gaia», 13 (2010), pp. 107-136.
- Gentili 1984-1985  
B. Gentili, *Il coro tragico nella teoria degli antichi*, «Dioniso», 55 (1984-85), pp. 17-35.
- Gigante 1997  
M. Gigante, *Il destino di Astianatte*, «AHS», 14 (1997), pp. 3-35.
- Harvey 1995  
A.E. Harvey, *The Classification of Greek Lyric Poetry*, «CQ», n.s. 5/3-4 (1955), pp. 157-175.

Koonce 1962

D.M. Koonce, *Formal Lamentation for the Dead in Greek Tragedy*, Pennsylvania (PhD Dissertation) 1962.

Lanza 1988

D. Lanza, *Les Temps de l'émotion tragique. Malaise et soulagement*, «Metis. Revue d'anthropologie du monde grec ancien», 3 (1988), pp. 5-39 (ristampato in Id., *La disciplina dell'emozione. Un'introduzione alla tragedia greca*, Milano 1997, pp. 157-86).

Lee 1976

K.H. L. Lee, *Euripides. Troades*, London 1976.

Loraux 2011

N. Loraux, *La voce addolorata: saggio sulla tragedia greca*, trad. it. di M. Guerra, Torino 2011 (ed. or. *La Voix endeuillée: Essai sur la tragédie grecque*, Paris 1999).

Morris 1995

S.P. Morris, *The Sacrifice of Astyanax: Near Eastern Contributions to the Siege of Troy*, in J. B. Carter, S.P. Morris (eds.), *The Ages of Homer, A Tribute to Emily Townsend Vermeule*, Austin 1995, pp. 221-245.

Payen 2005

P. Payen, *Le deuil des vaincues. Femmes captives dans la tragédie grecque*, «LEC», 73 (2005), pp. 3-26.

Peretti 1939

A. Peretti, *Epirrema e tragedia*, Firenze 1939.

Pirozzi 2003

C. Pirozzi, *Il commo nella tragedia greca*, Napoli 2003.

Scodel 1980

R. Scodel, *The Trojan Trilogy of Euripides*, Göttingen 1980.

Suter 2003

A. Suter, *Lament in Euripides' Trojan Women*, «Mnemosyne», 56 (2003), pp. 1-27.

Tyrrel 1897

R.Y. Tyrrel, *The Troades of Euripides with revised text and notes*, London 1897.

Vernant 1982

J.P. Vernant, *La belle mort et le cadavre outragé*, in G. Gnoli, J.P. Vernant (eds.), *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, Cambridge-Paris 1982, pp. 45-76.

Vox 2001-2002

O. Vox, «*Ignominiosa l'iscrizione per l'Ellade*» (*Eur. Troad. 1188-91*), «*Rudiae*», 13-14 (2001-2002) pp. 377-383.

Wright 1986

E.S. Wright, *The Form of Lament in Greek Tragedy*, Pennsylvania (PhD Dissertation) 1986.



EMILY ALLEN-HORNBLOWER

THE ΚΟΜΜΟΣ IN EURIPIDES' *ELECTRA*

*Abstract*

Following Clytemnestra's death in Euripides' *Electra*, Orestes and his sister, who have just stabbed their mother to death, undergo a radical emotional and moral shift. Struck with painful regret, they sing a lament over the dead queen in a κομμός (1172-1237), an exchange sung in response with the Chorus, in which they verbally and physically reenact the most pathetic moments of the killing through dance, gesture and words. The κομμός thus combines within it at least two different speech genres of Greek tragedy. On the one hand, the sung exchange (ἀμοιβαῖον) between the matricides and the Chorus recounts the death as it happened, and thus provides the information that is usually included in a messenger speech. On the other hand, the messenger speech is part of a sung performance: specifically, a song of lamentation. In this paper, I examine how lamentation and messenger speech become one, with two additional, extraordinary twists: that the messenger speech is spoken by the very perpetrators of the deed that is being reported, and that the lament is being sung by the very murderers of the dead person who is being lamented.

Greek tragedy is full of deaths – and violent ones at that. Yet, in the extant plays that have reached us, for reasons (including aesthetic and practical) that we may only partly understand, these deaths are never portrayed onstage, the only exception we know of being Ajax's suicide in Sophocles' play that bears his name. Actual violent acts occur outside the audience's line of sight.<sup>1</sup> What the Greek tragic playwrights offer their audience

---

<sup>1</sup> Regarding the prohibition of onstage bloodshed and its consequences for the representation of violence in tragedy, see Henrichs 2000. See also Goldhill 1991 and Seidensticker 2006, who deals with the fascination that the depiction of violent acts holds for audiences past and present. The text I quote from Euripides' *Electra* throughout this chapter follows Cropp's edition (first edition 1988; second edition 2013, hereafter Cropp 2013). My translations are largely based on his.

are not the δρώμενα (the deeds perpetrated off stage), but the λεγόμενα: that is, the speeches that report these violent δρώμενα to other characters, and to the audience.

In his article with the telling title, «Why messenger speeches?», Bremer begins with a quote from Cesare Pavese's diary. Pavese pointedly contrasts the events that take place off stage with the messenger's words that report them: «L'avvenimento si risolve in parola, in esposizione. [...] I greci infatti facevano accadere tutto fuori scena, e i fatti diventavano parola sulle labbra del nunzio».<sup>2</sup> Bremer goes on to point out how much Aristotle seems to go in the opposite direction from Pavese, in the very definition of tragedy that he provides in his *Poetics*, with the elusive yet crucial notion of μίμησις at its center (*Poe.* 1449b24–26): ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας [...] δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας: «Tragedy is, then, a representation of an action that is heroic [...] it represents men in action and does not use narrative».<sup>3</sup> There is a contrast here between the spoken word of messenger speeches, and the importance of μίμησις, of acting, and particularly of spectacle in its *visual* dimension. And yet in messenger speeches, we have, it seems, «just *talk, talk, talk*» as Bremer puts it, adding, «nothing *happens*».

Critics and commentators ancient and modern have repeatedly stressed the importance of spectacle and of putting major events before the eyes of the audience in a dramatic representation. Thus, the Roman poet Horace in his *Ars Poetica* famously states (180-184),

*segnius inritant animos demissa per aurem  
quam quae sunt oculis subiecta fidelibus et quae  
ipse sibi tradit spectator: non tamen intus  
digna geri promes in scaenam multaque tolles  
ex oculis, quae mox narret facundia praesens*

The mind is less stimulated by what is taken in through the ear  
Than what is brought before the trustworthy eyes – all that

---

<sup>2</sup> Bremer 1976, 29s.; Pavese 1968, 224, 229. The action that takes place on stage, according to Pavese, is not theater, just histrionics: «tutto ciò che accade in scena, non è teatro ma istrionismo».

<sup>3</sup> Translation based on Fyfe 1932.

The spectator sees for himself. But you should not bring onto the stage  
 What should be hidden. You should keep out of sight many of the things  
 To be narrated later. Medea should not murder her children in full view of the  
 audience...<sup>4</sup>

Horace lays stress on the greater stimulation that is provided to the audience by what is brought before the eyes (as opposed to what is taken in through the ear); but he then lays equal emphasis on the exception to this rule: violent acts must be kept offstage and out of sight. In the context of the present volume's reflection on «funerary rhetoric» broadly defined, I propose to look closely at a scene from Greek tragedy that deliberately makes the distinction between word and deed, action and narrative, and off- and onstage action far less clear-cut, by blurring the lines that separate violent offstage action from the spoken words that follow and report that action.

The scene in question is the one that follows the brutal murder of Clytemnestra at the hands of her children in Euripides' *Electra*.<sup>5</sup> Of interest to me here are the surprising λεγόμενα sung by Orestes and Electra over their dead mother's body, right after they stab her to death. By the time Euripides produced his play, the audience would have been familiar with previous tragic playwrights' treatments and staging choices in their portrayals of the matricidal killing of Clytemnestra and its aftermath – certainly with Aeschylus' depiction of it, and perhaps with Sophocles' as well.<sup>6</sup> But Euripides surprises his spectators with a significant innovation.<sup>7</sup> In his play, the perpetrators of the matricide undergo a radical emotional and moral shift right after they commit the murderous act: they are struck with painful regret, and immediately give voice to it, through song.<sup>8</sup> Standing by the queen's corpse,

---

<sup>4</sup> Translation Walton 1980, 135.

<sup>5</sup> The degree to which Electra is directly involved is disputed.

<sup>6</sup> Whether Sophocles' or Euripides' *Electra* came first is still a matter of debate; for the rough dating of Euripides' play (422-423 B.C.), see e.g., Roisman, Luschig 2011, 28-32.

<sup>7</sup> Regarding the more open structures of Euripides' plays and the greater challenges that these pose to his audience, see Mastronarde 2010, ch. 3, with bibliography.

<sup>8</sup> Orestes' and Electra's sudden and complete dissociation from the decision that they have made and the action they have taken moments before

which lies beside her dead lover Aegisthus on the ἐγκύκλημα, they launch into a κομμός (lines 1172-1237), a lament sung in responsion with the Chorus, in which they not only recapitulate the deed that they committed outside the audience's line of vision, but also physically reenact the most pathetic moments of the scene. Over the course of this sung exchange (ἄμοιβαῖον), Euripides not only makes his character Orestes (and, to a debatable extent, Electra) provide an account of the deadly stabbing by using the traditional means of the messenger speech (words); he also has Clytemnestra's son (and his complicit sister) put the horrendous act of killing that they have brought to bear on stage, before the eyes of the spectators – and before their own.<sup>9</sup>

Why? What dramatic, theatrical, or other effect is achieved by having characters accompany their (sung) words with gestures? Is it because, as Horace says, Euripides thought that «the mind is less stimulated by what is taken in through the ear than what is brought before the trustworthy eyes?». I think the answer is more complex. I wish to stress that, within this κομμός, Euripides revisits the separation between showing and telling, μίμησις and διήγησις, by combining the two to great effect. The central point of my paper is to show how the μίμησις of the offstage δρώμενα and the λεγόμενα of the characters' report complement each other within this κομμός in an exceptional manner, which dramatizes the matricidal siblings' experience of “breathtaking horror and regret”, by literally and figuratively giving it center stage.<sup>10</sup>

---

siblings are psychologically fragmented and even contradictory, in a reflection of the deep crisis of Euripides' era at the time that the play was produced (Iakov in Markantonatos and Zimmermann 2012, 121-138). I am not interested in the question of psychological verisimilitude here so much as I am in the effectiveness – dramatically and thematically speaking – of this total reversal.

<sup>9</sup>The distribution of the lines between Electra and Orestes (and even the Chorus) is disputed. For an excellent discussion of these issues, see Basta Donzelli 1978 and Distilo 2012.

<sup>10</sup>Quotation from Roisman and Luschnig 2011, 222. The siblings' visual reenactment of Clytemnestra's death and the wave of regret attending it are an interesting alternative to Orestes' vision of the Erinyes at the end of



*The κομμός: Messenger Speech and Lament*

The most relevant section of the κομμός bears quoting:

- <OP.>  
κατειδες οἶον ἄ τάλαιν' ἔξω πέπλων  
ἔβαλεν ἔδειξε μαστόν ἐν φοναῖσιν,  
ἰώ μοι, πρὸς πέδωι  
τιθείσα γόνιμα μέλεα; τακόμαν δ' ἐγώ.
- ΧΟ. σάφ' οἶδα· δι' ὀδύνας ἔβας, 1210  
ἰήϊον κλύων γόον  
ματρὸς ἃ σ' ἔτικτεν.
- ΟΡ. βοᾶν δ' ἔλασκε τάνδε, πρὸς γένυν ἐμᾶν  
τιθείσα χεῖρα· Τέκος ἐμόν, λιταίνω. 1215  
παρηΐδων τ' ἔξ ἐμᾶν  
ἐκρίμαθ', ὥστε χέρας ἐμὰς λιπεῖν βέλος.
- ΧΟ. τάλαινα. πῶς <δ'> ἔτλας φόνον  
δι' ὀμμάτων ἰδεῖν σέθεν  
ματρὸς ἐκπνεούσας; 1220
- ΟΡ. ἐγὼ μὲν ἐπιβαλὼν φάρη κόραϊς ἐμαῖς  
φασγάνωι κατηρξάμαν  
ματέρος ἔσω δέρας μεθείς.
- ΕΛ. ἐγὼ δέ <γ'> ἐπεκέλευσά σοι  
ξίφους τ' ἐφηψάμαν ἅμα. 1225
- ΧΟ. δεινότατον παθέων ἔρεξας.
- <ΟΡ.>  
λαβοῦ, κάλυπτε μέλεα ματέρος πέπλοις  
<καὶ> καθάρμοσον σφαγᾶς.  
φονέας ἔτικτες ἄρά σοι.
- ΕΛ. ἰδοῦ, φίλαι τε κοῦ φίλαι 1230  
φάρεα τάδ' ἀμφιβάλλομεν,
- <ΧΟ.>  
τέρμα κακῶν μεγάλων δόμοισιν.
- ΟΡ.  
Did you see how the poor woman thrust her breast from her robes,  
how she showed it to us in the midst of the bloody slaughtering,  
ah me, while pressing  
the limbs that bore us to the ground? My strength melted away.

---

Aeschylus' *Choephoroi*. On visual and verbal modes of representation in Euripides and their complementarity, see Marseglia 2013.

CHO.

I know it well; you went through acute pain,  
When you heard the wailing cry  
Of the mother who gave you birth.

OR.

She cried out, “My child! I beg you!” while she put her hand to my face.  
She clung  
to my cheeks,  
so that my hands dropped my weapon.

CHO.

Poor woman! But how could you bear to look on  
through your own eyes while your mother breathed out blood till her death?

OR.

I threw my cloak over my eyes,  
then I began the sacrifice, thrusting the sword  
into my mother’s throat.

EL.

And I urged you on,  
and I seized the sword along with you.

CHO.

You have brought about the most dreadful of sufferings.

OR.

Take this, and with these robes cover the limbs of our mother,  
and close up the stab wounds of the sacrifice.  
So you gave birth to your own murderers!

EL.

Look, over her who is both dear and not dear,  
I throw this mantle to shroud her.

CHO.

The end of great troubles for your house.

This is a peculiar κομμός. The singers of the lament occupy the complicated and contradictory status of φίλοι by nature, and ἐχθροί by deed, and the tension between the two is brought out in their song: those who sing the lament are the very murderers of the dead person being lamented.<sup>11</sup> Ostensibly, the most obvious information imparted by the sung exchange (ἀμοιβαῖον) between the matricides and the Chorus is the description of the murder that has just been committed outside the audience’s line of sight. It thus fulfills the function of a messenger speech. Yet this messenger speech is highly atypical. First off, it is not a spoken ὀῆσις in iambic trimeters; instead, it is part of a sung (lyric) performance – a κομμός, a song of

---

<sup>11</sup> On violations of φιλία (through murder) in Greek tragedy, see Belfiore 2000.

lamentation. The very same words that report the action committed are also the ones that simultaneously convey the (devastated) reaction that this action elicits.<sup>12</sup> Lamentation and messenger narrative are joined together into a single verbal utterance, that combines within it two different speech genres typical of Greek tragedy.

Usually, messenger speeches are delivered by anonymous or secondary characters: heralds, slaves, nurses, and the like. These secondary figures report what they have seen to other, primary characters who are the φίλοι or ἐχθροί most directly concerned and affected, emotionally and practically speaking, by the death that the messengers report to them. After these messengers' reports, the focus usually then shifts to these primary characters, who voice the emotional impact that the news has on them.<sup>13</sup> Their reactions vary, and in those reactions, we see the nature of the survivors' relationship to the dead.<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> I shall return to this point at greater length below.

<sup>13</sup> To take other examples from Euripides' plays, one might think of Hecuba's despairing response to the news of Polyxena's death delivered by Talthybius in Euripides' *Hecuba*, or of the fallen queen of Troy's lament in the *Trojan Women* when Astyanax's corpse is brought to her by the same herald Talthybius, atop Hector's shield. One might also think of characters that are shown experiencing joy when they hear of another's death, including one they have caused, as for instance when Medea rejoices on hearing the messenger relate how her magic potions have successfully burnt alive the Corinthian princess Creusa, along with her father Creon. In the play I am concerned with here, we see this sequence play itself out when a messenger reports to Electra the news of Aegisthus' violent death at the hands of Orestes; the focus then shifts to Electra, who rejoices over the adulterer's corpse.

<sup>14</sup> Sometimes, the secondary characters who fulfill the role of messengers voice their reactions to the event they are reporting, but they still are not the ultimate point of focus for the audience. Rather, their reactions prepare for and stress the reactions of the primary characters, to whom they report the news. Thus, in Aeschylus' *Choephoroi*, the Nurse's reaction (genuine grief) provides a foil for Clytemnestra's far more ambivalent reaction to the false news of Orestes' death. Another example would be the Nurse's reaction to Deianeira's suicide as she reports it in Sophocles' *Trachiniae*. She makes her grief clear, and thereby contributes to heighten the pathos of her account, before the audience hears Hyllus' even more desperate reaction (he blames himself for his mother's suicide). Two monographs devoted to messenger speeches deal with these issues: Barrett 2002 and De Jong 1991.

The κομμός of the *Electra* does away with such a sequence: there is not, first, an oral report of a death, followed subsequently by a speech in which the addressees of the report convey their reaction to it. Instead, report and emotional response are condensed into one. This is due to Euripides' choice of having the messenger speech be spoken by the very perpetrators of the deed that is being reported.

The κομμός shares with a typical messenger speech the fact that it reveals that a death has occurred, and how it came about; yet its purpose is not, as is usually the case, to reveal this information to the principal characters concerned (though it does do so for the audience's benefit). Orestes and Electra learn nothing new from their exchange when it comes to the event itself, since they are the ones that committed it. What does change, however, is *how they see* the deed. We can best understand the κομμός' function if we pay close attention to the characters' changing perception of and reaction to their action, both of which they convey at the same time as they recount the deed itself. The κομμός relates how Clytemnestra's violent death unfolded; but its primary function lies in the stress it lays on the reactions that her death provokes, in the very ones who caused it.

*Reenactment: mimes and spectators*

In the κομμός, as we have just seen, report and reaction to that report are condensed into a single utterance. To the verbal juxtaposition of messenger speech and lament, Euripides adduces a visual one. This messenger ὄησις *cum* lamentation is not just «talk, talk, talk»,<sup>15</sup> it is a performance. Not only do Euripides' characters describe what they have done in their own words (διήγησις); they also reenact, through gestures and mime, the killing that has occurred offstage. By having the murderers reproduce the murder in front of the audience, the playwright pushes to its very limits the conventional restriction that forbade the depiction of violence on stage. He also blends

---

<sup>15</sup> See Bremer, quoted above.

together what is traditionally separate and so starkly distinguished by Aristotle in his *Poetics*: showing and telling. The distinction between μίμησις πράξεως σπουδαίας [...] δρώντων and ἀπαγγελία is erased, and replaced by a dramatically effective complementarity.<sup>16</sup> The main thrust of my discussion from hereon is to bring to light this complementarity and its significance.

It is not just the words spoken by the characters (their λεγόμενα) that bring the δρώμενα of the immediate past onto the stage: their miming also transports those past actions into the here and now of the performance of a lament (the κομμός). As they reperform their actions, the siblings put the horrific scene that has taken place offstage before their own and the spectators' eyes, with the lucid distance inherent in the lens of the retrospective observer.

It is worth pausing here to take note of the multiple roles that the offspring of Clytemnestra and Agamemnon subsume as they sing the κομμός in respiration with the Chorus. They are *murderers* (they have just killed their mother), who are at the same time the *messengers* delivering a report of the act that they committed outside the audience's line of sight. They are also *performers* who now *play the role of* murderers onstage as they reenact that killing and retell it to each other. By the same token, they are also *spectators*: they listen to and watch the killing as they reenact it.<sup>17</sup> As they observe from the vantage point of spectators this performed *a posteriori* recounting and reenactment of their deed, they also voice and show their response to it. This leads me to the final role embraced by the siblings here: Orestes and Electra are *mourners*. They react to their own account with violent grief and searing regret, which they manifest both in their words and in their gestures. All of these roles are combined and concentrated in the κομμός.

This κομμός constitutes a fascinating commentary on spectacle and the nature of theater itself: Orestes and Electra

---

<sup>16</sup> See above p. 40.

<sup>17</sup> I discuss some of the issues presented in this article more in depth in my monograph, *From Agent to Spectator: Witnessing the Aftermath in Ancient Greek Epic and Tragedy* (Allen-Hornblower 2015).

effectively put on a miniature play-within-a-play, in which we find an uncommon form of metatheatricality. For Euripides does not just put his characters in the position of acting a part within their part; he adds an enriching layer to this embedded playlet through a peculiar variation, in that the part that his characters are playing involves reproducing, after the fact, an ‘act’ that they have (so far as the audience is supposed to believe, at any rate) committed moments before, offstage. In other words, the part that they play does not entail their adopting an identity other than their own.<sup>18</sup> The characters, that are now in the role of ‘actors’, are not playing an invented, fictitious role, or any part other than the one that they have played until now. They are playing an earlier version of themselves.

By reenacting, in this partial and imitative manner, their own deed as they carried it out before, the siblings’ performance of the murder draws attention to the fact that, whether onstage or offstage, the actions and words of actors within any drama are always an art of imitation (μίμησις).<sup>19</sup> The scene is an opportunity to reflect on the nature of the dramatic art itself, on the relationship of the actor to his character, and on the ‘art of imitation’ that is drama, which always necessarily involves a certain distance and removal from what is being imitated.<sup>20</sup> However, within the limited time allotted to me here, it is not the reflection on the very nature of drama *per se* that I wish to explore further. My aim is to focus on Orestes’ and Electra’s relationship to their past action and how it is portrayed by them, in order to bring out how the reenactment of their past action serves to express and dramatize the central emotion of the scene: regret.

Of course, when Orestes and Electra relive the murder they have committed by acting it out, the killing that they reenact

---

<sup>18</sup> By contrast, when Odysseus stages a play-within-a-play in Sophocles’ *Philoctetes*, he has Neoptolemus deliver mendacious lines and adopt a false persona, in order to trick the eponymous hero into boarding his ship.

<sup>19</sup> Much important work has been done on metatheatricality in Greek drama; see *e.g.*, Falkner 1993; Lada-Richards 1997; Ringer 1998; Thumiger 2009.

<sup>20</sup> Regarding this distance, see Lada-Richards 1997 in particular.

*qua* actors is not a direct reflection of the murder as it actually occurred. It is a subjective account and a focalized representation, in which they place some emphasis on a few key moments that are especially emotional *for them* to recall: the gestures mimed and words quoted are those deemed most relevant by the 'actors' themselves. What the external audience sees and hears is a partial sketch, an impressionistic visual and verbal tableau of the immediate past, painted, as it were, in broad strokes, wherein select actions and utterances from that past (i.e., the killing) are being imitated and reproduced in the *hic et nunc* of the production onstage. A shocked Orestes and an equally aghast Electra literally go through the motions of what they have done, dwelling on the moments that now cause them the greatest pain and horror as they experience the murder anew, with different eyes altogether.

*An unusual lament*

We have already noted how unusual a lament this κομμός is in several respects. It hardly bears stressing that it is not typical for killers to sing a lament for the person they have just killed only moments earlier. The lament is unusual, not just when it comes to the identity of its speakers, but also that of its addressees. Laments are usually addressed to the dead that are being lamented. Here, Orestes and Electra do not address the dead Clytemnestra, except briefly (1229): φονέας ἔτικτες ἄρ' ἄ σοι («So you gave birth to your own murderers!»).<sup>21</sup> Rather, for the better part of the lament, they address each other, and even themselves, in a dialogized sort of a soliloquy. They do not appear to be pursuing any particular desired outcome with their song. Their lament does not seek any concrete result, such as obtaining revenge for the dead, or harnessing the power of the dead person as a means of exacting that revenge.<sup>22</sup> Such is the goal of the κομμός that is sung by Orestes and Electra in

---

<sup>21</sup> The Chorus also addresses Clytemnestra, equally briefly (lines 1185-1188).

<sup>22</sup> On this point and regarding the ritual lament in general, see Alexiou 1974.

Aeschylus' *Choephoroi*: the pursuit of vengeance is explicitly what motivates the siblings to stand by their father's tomb at the start of the second play of the *Oresteia* trilogy, where they sing a κομμός in order to rouse their father's ghost and obtain his aid in killing their mother. Euripides' κομμός is the mirror opposite of the one we find in Aeschylus by its context and content: in Aeschylus, the siblings sing the κομμός after their father Agamemnon's death, but before Clytemnestra's; in Euripides, they do so in the immediate aftermath of their mother's death. In Aeschylus, they sing of their wish to kill their mother; in Euripides, their song expresses their regret at having done so.

The κομμός also defies expectations when it turns into an onstage performance, a physical reenactment. There are gestures involved in laments, and especially ritual laments: the familiar laceration of the cheeks, a fouling of the head with dust (as Priam does in the *Iliad*), and so on. The gestures of this sung performance are not the traditional, ritualized gestures of lament: they are the gestures of the murder that has *caused* this lament. The words and gestures of the killers coincide with and are one and the same as the gestures and words of its mourners. The reenactment of the violent act of murder serves two functions simultaneously: to depict that murder, and to enact the perpetrators' painful reaction to it.

The somatics of the body within this mini-drama derive their significance from the overlapping of two different temporal spheres. First, there are the bodies that are present onstage, before the spectators' eyes: on the one hand, a mother's corpse, lying beside her slaughtered lover; on the other, her children's bodies, covered in their mother's blood.<sup>23</sup> In addition, the physical bodies of the (living) actors on stage gesture toward and mimic the actions of these same bodies when they were offstage, and underscore just how different a relationship existed between them during the act of killing itself in the proximate past (a violent and antagonistic one), in contrast to

---

<sup>23</sup> On the scenic role of corpses in Greek tragedy, see Di Benedetto, Medda 1997, 383ff.



the present. Throughout the siblings' re-performance of the murder, their gestures thus layer and juxtapose two different moments with very different meanings, and combine them into one striking visual paradox. The layered significance of the scene stems from this jarring visual and verbal juxtaposition of past and present, condensed into a single mini-performance. The collapse of any sequential form of temporality within the scene results in the creation of a unique, synchronic tableau, which narrates and displays onstage the events of the immediate past, along with their devastating impact on the here and now.<sup>24</sup> From this collapse comes the scene's power to portray not only (or even mainly) the matricidal children's past action, but also their present regret at having committed it.

*Voicing and Enacting Regret: Identification and Alienation*

Orestes and Electra are playing their own selves at a remove in this κομμός, with the critical eye and distance of a spectator, while preserving the immediacy of their original experience, by miming it anew. As reenactors and spectators in the present, they convey a strong sense of alienation and dissociation from their earlier selves — alienation on the part of the observing self (in the present) from the acting self of the past. They see the murder they have just committed for what it really is as though for the very first time, with eyes suddenly opened to the reality before them – and they view it with distant horror, as though someone other than they had committed it. Part of what provokes and corroborates the matricides' sense of alienation from their previous selves is a growing sense of identification with their mother. These feelings of alienation and identification are brought out on stage by the fact that the siblings do not only play their own selves in this reenactment, but also (at least in part) their mother as well.

---

<sup>24</sup> I am grateful to M. Bettini for bringing this point to my attention. Judet de la Combe 2012 also touches on the synchrony of Euripides' portrayal, which he contrasts with Aeschylus' diachronic exploration of the issue of matricide.

We do not have any indication regarding which precise gestures may have accompanied the κομμός. However, Orestes' and Electra's words clearly suggest that they are miming the scene while they describe it — not only their own role as its perpetrators, but perhaps their mother's (i.e., their victim's) as well. Orestes includes several visual details that suggest that he is reenacting his mother's gestures along with his own. He asks the Chorus and Electra, *κατειδες οἶον ἄ τάλαιν' ἔξω πέπλων / ἔβαλεν ἔδειξε μαστὸν ἐν φοναῖσιν* («*did you see how the poor woman thrust her breast from her robes in the midst of the slaughter...?*» 1206–1207), and then zeroes in on Clytemnestra's physical contact with his own body: how she put her hand to his face, clung to his cheeks, and how he, in turn, dropped his sword, melting when he saw the «limbs that bore <him and Electra>» pressing to the ground» (OP. *ἰὼ μοι, πρὸς πέδωι / τιθείσα γόνιμα μέλεα; τακόμαν δ' ἐγὼ* 1208–1209).<sup>25</sup> It seems all the more reasonable to assume that Orestes may be miming his mother's gestures as he actually adopts her voice. Somewhat eerily, during his reenactment of the murder, he voices the final, desperate plea that the now dead Clytemnestra addressed to him in her final moments. The very one who, moments earlier, was the addressee of a supplication that he rejected (1215: *Τέκος ἐμόν, λιταίνω*, «My child, I beseech you!») is now the one who gives voice to it, on behalf of the mother he has just killed.<sup>26</sup> Electra, meanwhile, admits that she continued to egg her brother on and «grasped the sword» with him (1224–1226).<sup>27</sup> Whether she means that she participated in the act

<sup>25</sup> The attribution of the lines is problematic; Denniston 1939 follows Wilamowitz in attributing 1206–1209 to Electra. Cropp 2013 on the contrary states that it is «quite clear» that these lines are Orestes', but does not provide any argumentation for his certainty. For reasons to accept Seidler's τακόμαν here, see Mastrorarde 1979, 70.

<sup>26</sup> Orestes is, it seems, paraphrasing; when Clytemnestra's words were heard from offstage, they were slightly different (1165): *ὦ τέκνα, πρὸς θεῶν, μὴ κτάνητε μητέρα* («O children, by the gods I beg you, do not kill your mother!»).

<sup>27</sup> Critics disagree as to whether Electra ever participated in the deed, as 1224–1225 might suggest if taken literally. Whether she actually “grasped the sword” or not, the claim stresses her involvement in the killing and her sense

figuratively or literally, it seems likely that she mimes the gesture itself here, as a means of expressing acute regret for what she has done.

Up until the moment when they killed their mother, Orestes and Electra had adopted the same driving principles and values (mainly under Electra's influence) as Aeschylus' and Sophocles' matricidal siblings do: they had remained fixated on the importance of observing the oracle of Apollo, and of avenging Agamemnon's death.<sup>28</sup> Orestes first tried to ignore the bonds between him and Clytemnestra by physically avoiding the vision of his mother's body: he tells us that, at the time of his mother's death, the sight was so unbearable that he was only able to carry it out by veiling his eyes (1221-1223). He hid Clytemnestra from his gaze, ostensibly because he experienced a form of αἰδώς before his mother's body and her bared breast (1214-1215).<sup>29</sup> This deliberate veiling of the eyes calls to mind the αἰδώς evoked by the maternal body and bared breast that makes Orestes waver in Aeschylus (*Choe.* 899-901). Prompted by Pylades to heed Apollo's oracular pronouncement, the Aeschylean Orestes then quickly dismisses the reality of the living, breathing body of the mother that gave birth to him.

Far from keeping the maternal body out of the sight and minds of the matricides (as Aeschylus and Sophocles do by literally covering the queen's body with a cloak or blanket), Euripides puts Clytemnestra's body, and especially her

---

of guilt as a result. Internal indications point to the lack of differentiation between the two siblings when it comes to their responsibility in killing their mother: Clytemnestra's final, desperate plea is addressed to both of her children (1165), and when the Chorus begins to cry for her, it mentions that both of her children (in the plural) are overpowering her (1168).

<sup>28</sup> Aeschylus' and Sophocles' treatments of the murder of Clytemnestra have often been contrasted with Euripides; see e.g., Kyriakou 2011, 315-370, with bibliography. Murnaghan 1988 stresses how much speech, including the words spoken in the context of the trial of the Eumenides, serve to deflect attention from the body in Aeschylus. I discuss the differences between Aeschylus', Sophocles', and Euripides' portrayals of the matricide and its aftermath at greater length in my monograph (Allen-Hornblower 2015).

<sup>29</sup> In doing so, Orestes is also avoiding the binding that comes with supplication; on supplication in general (including the important role of touch), see Gould 1973, 85-90. Regarding ritual corruption in this scene, see Mirto 1980, 319ff.

children's changing vision of it, front and center. The matricides' verbal and physical reenactment of the murder of their mother leads them to (re)discover the «corporeal inextricability» of their lives and bodies from hers.<sup>30</sup> In the act of envisioning their mother's body as they killed her, the siblings acquire a painful consciousness of the inviolable bonds that bind them to their victim.

The bodies as the audience views them onstage already tell a story of violation: Clytemnestra's bloodied corpse lies at her children's feet, sprawled before them on the ἐγκύκλημα. Their own bodies are covered in their mother's blood. The Chorus calls attention to their appearance (1172-1173): they are drenched in gore, «fouled with their mother's newly shed blood» (οἶδε μητρὸς νεοφόνους ἐν αἵμασιν / πεφυρμένοι). This is a perversion of the tableau that typically follows childbirth. In a horrid reversal of the natural course of events, what the spectators see is not maternal blood covering the bodies of infants to whom a mother has given birth and life; it is maternal blood covering the bodies of the children who have taken their mother's life.<sup>31</sup>

It is not only Orestes' and Electra's bodies and gestures but the *words* that they use to refer to their bodies (and their mother's) that call attention to the centrality of the childbirth motif and its perversion here. When she blames herself for the killing, Electra underscores the monstrous nature of the physical violation that she urged Orestes to commit on their behalf, by referring to her mother as the one who gave birth to her (1182-1184):

δακούτ' ἄγαν, ὦ σύγγον', αἰτία δ' ἐγώ.  
διὰ πρὸς ἔμολον ἅ τάλαινα ματρὶ τᾶιδ',  
ἃ μ' ἔτικτε κούραν.

---

<sup>30</sup> See Murnaghan 1988, where she focuses on Orestes' denial of his physical relationship to his mother in the *Oresteia*, and his concealment of his mother's body throughout his speeches (briefly, she discusses Euripides at 36).

<sup>31</sup> This important point regarding the significance of the staging here is noted by Goff, in passing: «It is possible to read a reference to birth itself in the scene» (Goff 1991, 265).

Lamentable indeed, my brother; and I am to blame.  
I burned with ruthless hatred for my mother here,  
She who gave me, her daughter, birth.

The Chorus members also draw attention to the maternal bond when they address the dead queen's corpse directly and refer to her as the one that gave birth to her own murderers (1186-1188):

μᾶτερ τεκοῦσ' < ... >  
ἄλαστα μέλεα καὶ πέρα  
παθοῦσα σῶν τέκνων ὑπαί

Alas for your fortune, mother who bore...  
suffering grievous miseries and more  
at your own children's hands!<sup>32</sup>

When Orestes describes the position of his mother at the crucial moment when he thrust his sword into her throat, he specifically relates how «her limbs pressed to the ground», a position that evokes that of a woman in the act of giving birth (1208-1209, quoted above).<sup>33</sup> The Chorus's response bears quoting once more (1210-1212):

σάφ' οἶδα· δι' ὀδύνας ἔβας,  
ἰήμιον κλύων γόσον  
ματρὸς ἃ σ' ἔτικτεν

I know it well; you went through acute pain,  
when you heard the wailing cry  
of the mother who gave you birth.

The Chorus member's words further stress the violation inherent in matricide, because they refer to the dead queen in terms that specifically point up the fact that hers is the body that once gave birth to Orestes (ματρὸς ἃ σ' ἔτικτεν). Their utterance also contains another, subtler verbal reminder of the

<sup>32</sup> The text here is problematic; see Cropp 2013, *ad loc.*

<sup>33</sup> Regarding this position and the evocation of childbirth here, see Judet de la Combe 2012.

sacred relationship between Orestes and Clytemnestra. The specific word that they use to describe «the pain <Orestes> went through» (δι' ὀδύνας ἔβας) as he committed the unnatural and abominable deed of killing his own mother corroborates our sense of the violation that has taken place: ὀδύναι is the standard word for labor pains.<sup>34</sup> This is a feat of poetic compression. The term describing Orestes' suffering functions just as the visual tableau of Orestes and Electra standing covered in their mother's blood near her corpse does: it points up the perversion at hand. In a peculiar and jarring reversal, the pangs referred to by the Chorus are not those of a mother giving birth to a child (an image they have just conjured up: ματρὸς ἅ σ' ἔτικτεν), but those of a «child» who slaughters his mother, and suffers in consequence.<sup>35</sup> Not only did Orestes feel pain sharp as birth pangs (δι' ὀδύνας ἔβας) as he killed «the mother who bore <him>», he also «cried out» just as a mother does in the throes of childbirth – only his was a desperate cry, pointing to the lament to follow (ἰήϊον κλύων γόον). These birth pangs and Orestes' cry drive home the affinity that exists between mother and son: the aforementioned «corporeal inextricability» between them, and the particular nature of the pain he feels after violating it.

These references to childbirth (visual and metaphorical, implicit and explicit) are another means by which the κομμὸς expresses Orestes' and Electra's excruciating regret. The

---

<sup>34</sup> The significance of the birth motif throughout *Electra* is noted by Hall 2006, 60-98. Aristotle offered two explanations for the bond created between mother and child by and in the process of giving birth, one of which corroborates the notion that the pain of labor is central to establishing that bond: διὰ ταῦτα δὲ καὶ αἱ μητέρες φιλοτεκνότεραι· ἐπιπονωτέρα γὰρ ἢ γέννησις, καὶ μᾶλλον ἴσασιν ὅτι αὐτῶν («mothers love their children more for these reasons: the process of engendering offspring is more painful, and they know better that the children are their own» NE 1168a25-26). Loraux 1995, 30ff. discusses the term ὀδύνη and the intense pain it conveys, in connection with its usage in reference to birth pangs. Regarding the semantic range and significance of ὀδύναι, see also Holmes 2007, especially 71ff.

<sup>35</sup> At the close of the scene, Orestes' words again encapsulate the unnatural paradox inherent in his and Electra's deed (1229): φονέας ἔτικτες ἄρᾳ σοι («So you bore children to be your murderers!»).

strange visual tableau (children covered in their mother's blood) and these children's repeated references to «the mother that gave them birth» form an apt backdrop to the lyric exchange whose entire purpose is to express, and indeed to enact onstage, the matricides' profound sense of regret. Against this visual and verbal tableau of «childbirth perverted», the matricides act out, with their gestures and their words, the painful contradiction inherent in the act of killing one's own mother: the destruction of Clytemnestra by her children actually results in causing pain and destruction to her killers themselves.<sup>36</sup> They are not only the perpetrators of the killing, but its victims.

### Bibliography

Alexiou 1974

M. Alexiou, *The Ritual Lament in Greek Tradition*, Lanham, MD 1974 [2<sup>nd</sup> edition P. Roilos, D. Yatromanolakis (eds.), Lanham, MD 2002].

Allen-Hornblower 2015

E. Allen-Hornblower, *From Agent to Spectator: Witnessing the Aftermath in Ancient Greek Epic and Tragedy*, Berlin-New York 2015.

Barrett 2002

J. Barrett, *Staged Narrative: Poetics and the Messenger in Greek Tragedy*, Berkeley 2002.

Basta Donzelli 1978

G. Basta Donzelli, *Studio sull'Elettra di Euripide*, Catania 1978.

Belfiore 2000

E. Belfiore, *Murder among Friends: Violations of philia in Greek tragedy*, Oxford 2000.

---

<sup>36</sup> After the κομμός, Castor and Pollux appear in a *deus ex machina*, and dismiss the notion that there was any righteousness to the act of killing their mother. Even the divine justification for killing Clytemnestra – obeying Apollo's oracle – is questioned.

## Bremer 1976

J. Bremer, *Why Messenger-Speeches?*, in J.M. Bremer, S. Radt, C.J. Ruijgh (eds.), *Miscellanea tragica in honorem J.C. Kamerbeek*, Amsterdam 1976, pp. 29-49.

## Cropp 2013

M. Cropp, *Euripides. Electra*, Warminster 2013 (1<sup>st</sup> ed. 1988).

## De Jong 1991

I. De Jong, *Narrative in Drama, The Art of the Euripidean Messenger-Speech*, Leiden 1991.

## Denniston 1939

J.D. Denniston, *Euripides. Electra. Edited with introduction and Commentary*, Oxford 1939.

## Distilo 2012

N. Distilo, *Commento critico-testuale all'Elettra di Euripide*, Padova 2012.

## Di Benedetto, Medda 1997

V. Di Benedetto, E. Medda, *La tragedia sulla scena: la tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino 1997.

## Falkner 1993

T.M. Falkner, *Making a Spectacle of Oneself: The Metatheatrical Design of Sophocles' Ajax*, «Text and Presentation», 14 (1993), pp. 35-40.

## Fyfe 1932

W. Fyfe, *Aristotle* (vol. 23), Cambridge 1932.

## Goldhill 1991

S. Goldhill *Violence in Greek Tragedy*, in J. Redmond (ed.), *Violence in Drama. Themes in Drama 13*, Cambridge 1991, pp. 15-34.

## Goff 1991

B. Goff, *The Sign of the Fall: the scars of Orestes and Odysseus*, «ClAnt», 10/2 (1991), pp. 259-267.

## Gould 1973

J. Gould, *HIKETEIA*, «JHS », 93 (1973), pp.74-103.

## Henrichs 2000

A. Henrichs, *Drama and Dromena: Bloodshed, Violence, and Sacrificial Metaphor in Euripides*, «HSCP», 100 (2000), pp. 173-188.



Holmes 2007

B. Holmes, *The Iliad's Economy of Pain*, «TAPhA», 137 (2007), pp. 45-84.

Iakov 2012

D. Iakov, *Fragmenting the Self: Society and Psychology in Euripides' Electra and Ion*, in A. Markantonatos, B. Zimmermann (eds.), *Crisis on Stage. Tragedy and Comedy in Late Fifth-Century Athens*, Berlin-New York 2012, pp. 121-138.

Judet de la Combe 2012

P. Judet de la Combe, *Le théâtre, au-delà de la metathéâtralité. Sur la fin de l'Electre d'Euripide*, «Lexis», 30 (2012), pp. 341-353.

Lada-Richards 1997

I. Lada-Richards, 'Estrangement' or 'Reincarnation'? *Performers and Performance on the Classical Athenian Stage*, «Arion», 5/2 (1997), pp. 66-107.

Loraux 1995

N. Loraux, *The Experiences of Tiresias: The Feminine and the Greek Man* (transl. P. Wissing), Princeton (NJ) 1995.

Marseglia 2013

R. Marseglia, *Le Rôle dramatique de la vue et de l'ouïe dans la tragédie d'Euripide*, PhD Diss., Paris 2013.

Marshall 1999-2000

C.W. Marshall, *Theatrical Reference in Euripides' Electra*, in M. Cropp et al. (eds.), *Euripides and Tragic Theatre in the Late Fifth Century*, «Illinois Classical Studies», 24-25 (1999-2000), pp. 325-341.

Mastronarde 1979

D. Mastronarde, *Contact and Discontinuity: Some Conventions of Speech and Action on the Greek Tragic Stage*, Berkeley 1979.

Mastronarde 2010

D. Mastronarde, *The Art of Euripides*, Cambridge 2010.

Mirto 1980

M.S. Mirto, *Il sacrificio tra metafora e mechenema nell'Elettra di Euripide*, «Civiltà Classica e Cristiana», 1/3 (1980), pp. 299-329.

Murnaghan 1988

S. Murnaghan, *Body and Voice in Greek Tragedy*, «YJC», 1 (1988), pp. 23-43.

Pavese 1968

C. Pavese, *Il Mestiere di Vivere. Diario 1935-1950*, Torino 1968.

Ringer 1998

M. Ringer, *Electra and the Empty Urn: Metatheater and Role Playing Sophocles*, Chapel Hill 1998.

Roisman, Luschnig 2011

H.M. Roisman, C.A.E. Luschnig, *Euripides' Electra. A Commentary*, Norman (Oklahoma) 2011.

Seale 1982

D. Seale, *Vision and Stagecraft in Sophocles*, London 1982.

Segal 1985

C. Segal, *Tragedy, Corporeality and the Texture of Language: Matricide in the Three Electra Plays*, «CW», 79/1 (1985), pp. 7-23.

Seidensticker 2006

B. Seidensticker, *Distanz und Nähe: Zur Darstellung von Gewalt in der griechischen Tragödie*, in B. Seidensticker, M. Vöhler (eds.), *Gewalt und Ästhetik. Zur Gewalt und ihrer Darstellung in der griechischen Klassik*, Berlin-New York 2006, pp. 91-122.

Taplin 1978

O. Taplin, *Greek Tragedy in Action*, Berkeley 1978.

Thumiger 2009

C. Thumiger, *On Ancient and Modern Metatheatres: Definitions and Practices*, «MD», 63 (2009), pp. 9-58.

Thury 1975

E. Thury, *Euripides' Electra: An analysis through character development*, «RhM», 128/1 (1975), pp. 5-22.

Walton 1980

J. Walton, *Greek Theatre Practice*, Westport (Connecticut) 1980.

VALENTINA GARULLI

CONVERSAZIONI *IN LIMINE MORTIS*:  
FORME DI DIALOGO ESPLICITE E IMPLICITE  
NELLE ISCRIZIONI SEPOLCRALI GRECHE IN VERSI

Figliuoli, a che giuoco giochiamo? non vi ricordate di essere morti? che è cotesto baccano? [...] se vorrete continuare a star quieti e in silenzio, come siete stati finora, resteremo in buona concordia, e in casa mia non vi mancherà niente; se no, avvertite ch'io piglio la stanga dell'uscio, e vi ammazzo tutti.<sup>1</sup>

*Abstract*

Dialogue is one of the most traditional forms followed in Greek epitaphs, and may involve speakers as varied as the dead person, his/her relatives, the anonymous passerby, the monument itself. The change of speaker is not always self-evident: it may or may not be marked. This paper aims at collecting and analysing a few examples of funerary dialogues, focusing on the formal features which reveal this particular form of speech.

*Premessa*

Sin da un'epoca molto antica, in Grecia, ai morti si è incominciato a dare la parola.

Che il dialogo sia una forma possibile del genere epigrammatico, e in particolare di quello sepolcrale, è tratto ben noto e da tempo studiato di quest'ultimo.<sup>2</sup> Per comprenderne presupposti e implicazioni, occorre ricordare che l'epigramma nasce come fenomeno scritto in seno ad una civiltà orale: proprio per

---

<sup>1</sup> G. Leopardi, *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*, in *Opere morali*, Milano 1994<sup>2</sup>, 192s.

<sup>2</sup> A partire dalla classica e intramontabile trattazione di Rasche 1910, che traccia la storia e lo sviluppo dell'epigramma dialogico, fino a più recenti studi sistematici (Tueller 2008).

realizzare una forma di comunicazione adeguata alle esigenze di una cultura orale, l'epigramma assume una struttura allocutiva («Appellstruktur»), fissa sulla pietra un atto allocutivo («Sprechakt»),<sup>3</sup> articolato in una serie di voci («Sprecherrollen»: cfr. Meyer 2005, 70-72).<sup>4</sup>

L'impianto che ne risulta – che crea l'illusione di una comunicazione verbale nel contesto dominante di una cultura orale – può svilupparsi nella forma di un monologo o di un dialogo, dove per dialogo si dovrà intendere *lato sensu* ogni situazione comunicativa che preveda più di una voce, non necessariamente in relazione dialogica diretta ed esplicita con le altre.

L'artificio che sta alla base del dialogo funerario, naturalmente, ha una funzione illusionistica che non si esaurisce nel 'dare voce' ad un testo scritto: essa riguarda più in generale il doloroso distacco dei vivi dal proprio caro defunto. La voce di quest'ultimo che viene illusionisticamente rappresentata negli epigrammi sepolcrali altro non è che una proiezione dei sentimenti e delle convinzioni di chi è ancora in vita di fronte alla morte: *in primis*, l'idea della morte come allontanamento dall'unica autentica dimensione di vita, quella terrena, e il rifiuto della separazione definitiva dai propri cari, quella separazione che proprio la tomba sancisce come irreversibile. Alla vita il defunto, ormai irrimediabilmente esterno ad essa, può solo affacciarsi con la sua voce, stando su quel *limitar di Dite* che è la tomba, nell'artificio tacitamente accettato del dialogo: a quella voce i vivi affidano non solo l'illusione di non perdere del tutto il contatto 'uditivo' con la persona cara, ma soprattutto la loro speranza di eternità, la speranza che si possa continuare a vivere nel ricordo di chi leggerà, o meglio 'ascolterà', quelle parole. La tensione si concentra, dunque, nell'urgenza di dare notizia di sé, di conservare qualcosa della propria persona – un'artificiosa quanto simbolica voce fissata perennemente sulla pietra – nel mondo dei vivi.

---

<sup>3</sup> «Der Epigrammautor überwindet das Problem der Abwesenheit seines Publikums durch das Imaginieren einer direkten Kommunikation» (Meyer 2005, 53).

<sup>4</sup> Una disamina dettagliata delle fittizie «Sprecherrollen» nell'epigramma greco è offerta dalla stessa Meyer 2005, 77-88. Sulle implicazioni di una tale lettura della storia dell'epigramma, mi permetto di rinviare a Garulli 2012, 16-19.

Che la mimesi di un atto allocutivo di fatto insinui nel testo fissato sulla pietra anche un'eco di occasioni performative legate al rituale funebre, non si può certo escludere: tuttavia, pare un effetto secondario piuttosto che un movente, data non solo l'ambientazione inequivocabilmente successiva al rito funebre dei dialoghi funerari, ma anche la strutturale autonomia del discorso *post mortem* destinato a restare inciso sulla tomba rispetto a quello pronunciato durante la sepoltura.<sup>5</sup>

A prescindere dai complessi presupposti e dalle sostanziali implicazioni del dialogo epigrammatico, meritano di essere messe a fuoco le forme con cui l'alternanza tra le diverse voci – ovvero l'interlocuzione – può essere formalizzata, rendendo tali voci riconoscibili nella loro distinta identità.

Gli strumenti con cui vengono differenziate le voci in dialogo nella poesia epigrafica si lasciano ricondurre a due tipologie: gli strumenti testuali e quelli extratestuali. I primi includono, naturalmente, tutti gli elementi che fanno parte del testo nelle sue varie componenti: metro (forma ritmica), formulazione verbale (forma grammaticale-sintattica), lingua e dialetto (codice linguistico). Tra gli strumenti extratestuali vanno annoverati, invece, i segni di lettura e la *mise en page*.

Alcuni esempi rappresentativi di ciascuna tipologia – considerata separatamente o insieme ad altre – consentiranno di illustrarne le caratteristiche.

## *Testi*

### 1. *Strumenti testuali*

#### 1.a. Forma ritmica

Numerose sono le epigrafi in cui i versi sono accompagnati da scrittura *extra metrum*, che di frequente consiste in formule canoniche di saluto augurale rivolte tradizionalmente al passante in forma di imperativo, e a partire dal IV sec. a.C. anche al defunto ( $\chi\alpha\tilde{\iota}\rho\epsilon$ ,  $\chi\alpha\acute{\iota}\rho\epsilon\tau\epsilon$ ): tali formule allocutive presuppongono

---

<sup>5</sup> Cfr. e.g. Sourvinou-Inwood 1995, 190.

e insinuano nell'iscrizione il nucleo di una situazione dialogica, che può essere sviluppata nei versi.<sup>6</sup>

### 1.a.1.

SUPPORTO MATERIALE: stele

DIMENSIONI: –

PROVENIENZA: Murad-Bair, Aftonio, Misia

DATAZIONE: II d.C.

LINEE DI SCRITTURA: 5

FORMA METRICA: le prime 2 linee di scrittura *extra metrum*, il resto forma un distico elegiaco

LUOGO DI CONSERVAZIONE: –

BIBLIOGRAFIA: Lechat, Radet 1893, 529 n° 28; *GVI* 1855; *IKyz* 278; *SGO* II 08/01/44

IMMAGINI PUBBLICATE: facsimile in Lechat, Radet 1893, 529

Λεύκιε Λικίνιε

χαῖρε.

[κ]ἔ σὺ [γ]ε, <ᾶ> παροδεῖτα, χάρο<ις> ὅτι | τοῦτο τὸ σεμνὸν  
εἶπας ἐμοὶ χα<ί>ρ(ε)ιν ||εἶ|νεκεν εὐσεβίης.

3 ΕΣΥ . ΕΟΠΙΑΡΟΔΕΙΤΑΧΑΡΟΡΧΟΠ facs., corr. et suppl. Lechat, Radet || 4  
χάριν Merkelbach-Stauber | suppl. Lechat, Radet | ||εἶ|νεκεν Peek

TRADUZIONE:

Lucio Licinio,

ti saluto!

– Anche tu, passante, ricevi il mio saluto, perché queste sante parole mi hai rivolto, “ti saluto”, per timor di dio.

Dal tradizionale saluto augurale del passante nasce un dialogo a botta e risposta tra passante e defunto, che si immagina reagisca alle parole che gli sono rivolte. Una reazione, peraltro, che sembra giocare sulla ripetizione del verbo *χαίρειν* in forme diverse, e sulla *εὐσεβεία* come qualità propria sia del defunto che del passante. Lo stesso distico, con minime variazioni, si ritrova in altre iscrizioni ugualmente misie della stessa epoca (*SGO* II 08/01/49, 08/04/05, 08/04/06, 08/04/98, I-II d.C.), a riprova del fatto che doveva essere uno dei modelli circolanti nei repertori ad uso delle botteghe epigrafiche della regione.

<sup>6</sup> Una ricostruzione quanto mai attenta e precisa dell'uso di *χαῖρε* dall'età arcaica a quella ellenistica, con tutte le sue implicazioni, si deve a Sourvinou-Inwood 1995, 180-216.

A differenziare formalmente le due voci è la forma metrica delle parole del defunto, che scandiscono il ritmo di un distico elegiaco, mentre il saluto augurale resta immutato nella sua formularità aritmica.

1.b. Forma lessicale e grammaticale

Il canonico saluto del passante, frequentemente *extra metrum*, può essere invece incorporato nel tessuto ritmico e dare vita ad uno scambio dialogico essenziale, in cui la sola formularità lessicale del saluto basta a rendere riconoscibile la presenza della seconda voce del passante in dialogo ritmico con il defunto.

1.b.1.

SUPPORTO MATERIALE: stele sepolcrale in forma di *naiskos* in marmo, con un altorilievo raffigurante tre uomini e due donne davanti a una tavola imbandita nella parte superiore, e l'epigrafe in quella inferiore (per una descrizione dettagliata cfr. Pfuhl, Möbius II 481 n° 1187b; nella parte superiore destra dello specchio epigrafico è raffigurata una nave in bassissimo rilievo)

DIMENSIONI: 80 x 75 x 25 (Pfuhl, Möbius), 82 x 75 x 26 (Schwertheim) cm

PROVENIENZA: Cizico, Misia

DATAZIONE: I a.C. (Cremer), II-I a.C. (*ceteri*)

LINEE DI SCRITTURA: 6

FORMA METRICA: le prime 2 linee di scrittura *extra metrum*, le rimanenti formano 4 trimetri giambici

LUOGO DI CONSERVAZIONE: British Museum, London, inv. n° 736 (già 1009)

BIBLIOGRAFIA: *CIG* II 3684 (Böckh); Welcker 1845, 248 n° 21; Kaibel, *EG* 245; Wolters 1886, 346s.; *GVI* 1851; Pfuhl, Möbius II 292 n° 1187 e II 481 n° 1187b; *IKyz* 507, con bibl.; Cremer 1991, 42 e 127 KN 5; *SGO* II 08/01/39

IMMAGINI PUBBLICATE: Pfuhl, Möbius II tav. 179 n° 1187; *IKyz* tav. 37 n° 507; Cremer 1991, tav. 3; Fabricius 1999, tav. 46b; *ad SGO* II 08/01/39

Διονυσόδωρου τοῦ  
Πυθέου.

Διονυσόδωρε χαῖρε· καὶ σύ γε, ὦ φίλε·  
τὸ νῦν ἔχον γείνωσκέ με ὄδε κείμενον,  
καλὸν καὶ ἀγαθὸν καὶ καλῶς ἐζώκοτα,  
Ἄμναγενῆ γεγονότα, πᾶσι προσφιλῆ.

5

3 ΔΙΟΝΥΣΟΔΩΡΕ, Διονυσόδ<ω>ρε Böckh || 4 ΤΟΝΥΝΕΧΩΜΕΙΝΩΣΚΕ,  
τὸ νῦν ἔχ<ον> γ>είνωσκέ Böckh, Kaibel || 5 ΚΑΛΟΣΕ . ΖΩΚΟΤΑ (ἐζζω-

κότα ante rasuram Wolters), καλ<ῶ>ς ἐζωκότα Böckh || 6 LIMNA.ENH,  
Λιμνα[γ]ενῆ Böckh | ΠΡΟΣΦΙΑΝ, προσφιλ<ῆ> Böckh, Kaibel

TRADUZIONE:

Monumento di Dionisodoro, figlio  
di Pitea.

Dionisodoro, ti saluto. – Anch'io, carissimo.

Ora sappi che io che giaccio qui,  
ottimo ero e un'ottima vita ho vissuto,  
generato da Limne, amato da tutti.

5

Un'altra iscrizione misia, questa volta di tardo ellenismo, che dopo una breve indicazione di appartenenza in prosa 'mette in scena' un dialogo tra defunto e passante: qui il formulare saluto augurale viene fatto entrare nel testo poetico, accanto alla sua altrettanto formulare risposta, creando, con l'inserimento della seconda voce, le condizioni essenziali dello scambio dialogico.

1.b.2.

SUPPORTO MATERIALE: lastra di marmo bianco

DIMENSIONI: 40 x 25 x 10 cm

PROVENIENZA: Renea (Couilloud)

DATAZIONE: seconda metà del II a.C. (Couilloud, cfr. Wilhelm 1951, 74)

LINEE DI SCRITTURA: 16

FORMA METRICA: 16 versi, distici elegiaci

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Museo di Corcira, inv. n° 34

BIBLIOGRAFIA: *IG* IX/1 878s. (Dittenberger); Geffcken, *GE* 219 (1-8); Peek 1933, 134-136 n° 3; *GVI* 2002; *GG* 461; Couilloud 1974, 211s. n° 482; *IG* IX/1,4 1222 (K. Hallof): cfr. anche Wilhelm 1951, 74

IMMAGINI PUBBLICATE: Couilloud 1974, tav. 84 n° 482

[ξε]ῖνε, τίς εἶ; Ζήνων. πατρὸς τίνοσ; Ἥλιοδώρου.

ἢ σὺ γ' ὄν ἠιθέων Δῆλος ἔφερβε θάλοσ;

κεῖνοσ, ἐφ' ᾧ καὶ πέτροσ ἀλιζάντωι παρὰ τύμβωι

δακρῦει γοεροῦ θρηῖνον εἰς στόματοσ.

δη[θ]εῖσ γὰρ νοῦσφ τὸν ἀλάμπετον ἦλθον ὑφ' Ἄδην

δισσὰσ ἐξ ἐτέων πλησάμενοσ δεκάδασ.

δύστηνοι γενέται, Ζήνων, σέθεν οἴσι λέλοιπασ

ἄλγεα καὶ κωφοῦ ψυχρὸν ἄγαλμα τάφου.

οὔνομά μοι Ζήνων· μέλλεισ, ξένε, τοῦτο γὰρ ἡμέων

πεύθεσθαι· νοῦσφ δ' εἰσ Αἴδαν κατέβαν.

ἐν μόνον εἰκοστῶι προσιδὸν ἐνιαύσιοι ἀκρον

ἴδοισ Ἀθηναίησ εὐπαλάμου γ[ρ]α[φί]δοσ,

οὐ γενύον κέρ[α]σασ ἱερὸν στάχυν, οὐχ ὕμεναίο[υ]

δεξάμενοσ λωτῶν οὔασιν ἀρμονίην.

5

10



πατρὶς δὲ Πτολεμαίης, ἐγείνατο δ' Ἑλιόδωρος  
ᾧ στοργῆς λείπω δάκρυ' ἀποφθίμενος. 15

1 suppl. Wilhelm ap. Dittenberger || 2 εἶ σύ γ' Dittenberger, Geffcken || 5  
suppl. Wilhelm ap. Dittenberger || 9 τοῦτο γὰρ ἡμέων Peek<sup>2,3</sup> :  
ΤΟΥΤΟΓΑΡΑΜΕ, τοῦτο γὰρ ἀμέ Dittenberger : τοῦτο γὰρ ἀμέω[v] Peek<sup>1</sup>  
|| 11 προσιδῶν ἐνιαυτ[ῶι ∪ – ∪] Dittenberger || 12 suppl. Wilhelm ap. Dit-  
tenberger || 13 suppl. Hallof : ἰερὸν στάχυν, οὐχ ὑμεναίο[ις] Peek<sup>1</sup>, Couil-  
lout : ἰερὸν [θάλος] οὐχ ὑμεναίο[ις] Dittenberger || 15 πατρὶς δὲ  
Πτολεμαίης, ἐγείνατο δ' Ἑλιόδωρος Peek<sup>2,3</sup> : πατρὶς δὲ Πτολεμαίης,  
ἐγείνατο τῇ δ' ἐπὶ [Κη]ρός Peek<sup>1</sup> : πατρὶς δὲ πτολέμοις ἐγ  
Κα[ππαδοκῶν κλινθεῖσα] Dittenberger || 16 ᾧ στοργῆς λείπω δάκρυ'  
ἀποφθίμενος Couillout : ᾧ, στοργῆς λείπω δάκρυ' ἀποφθίμενος  
Peek<sup>2,3</sup> : ἀστοργῆς λείπω δάκρυ' ἀποφθίμενος Peek<sup>1</sup> : ᾧ, στοργῆς λείπ' ∪ –  
– ∪ ∪ – ∪ μ[έ]ρος Dittenberger

## TRADUZIONE:

Straniero, chi sei? – Zenone. – Di chi sei figlio? – Di Eliodoro.  
Sei tu dunque quello dei giovani che Delo cresceva come un virgulto?  
– Proprio quello, su cui anche la pietra presso la tomba corrosa dal mare  
piange, intonando un funebre lamento.  
Perché sopraffatto da una malattia sono sceso all'Ade senza luce 5  
quando avevo compiuto 20 anni.  
– Infelici i tuoi genitori, Zenone, cui di te hai lasciato  
dolore e il freddo ornamento di una tomba muta.

Il mio nome è Zenone, dato che, straniero, questo vuoi sapere  
di noi, e a causa di una malattia sono sceso nell'Ade. 10  
Ho visto l'inizio di un solo anno dopo il ventesimo,  
esperto dello scalpello di Atena ingegnosa  
non ho reciso la sacra messe delle guance, non di imeneo  
ho udito l'armonia dei flauti.  
La mia patria fu Tolemaide, mi generò Eliodoro 15  
cui lascio lacrime d'amore con la mia morte.

La lunga iscrizione, tutt'altro che fluida nell'espressione, si  
articola in due epigrammi, che si presentano l'uno come varia-  
zione dell'altro, in forma rispettivamente dialogica e monologi-  
ca. Si noti tuttavia che i due epigrammi non forniscono le stesse  
informazioni sul defunto: soltanto il primo, infatti, menziona  
Delo come luogo di crescita di Zenone, mentre solo il secondo  
ne indica la professione.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Peek 1933, 135 esclude che la Tolemaide che pare di dover leggere al  
v. 15 sia da intendere come una φυλή di Delo e ritiene più probabile che Ze-  
none sia originario di una città di nome Tolemaide, forse in Egitto, e che ab-  
bia poi trascorso la sua giovinezza a Delo.

La sola forma espressiva e le scelte lessicali consentono di orientarsi nel dialogo tra defunto e passante che viene intrecciato nel primo dei due epigrammi: in particolare, l'uso dei pronomi personali e dei verbi di seconda persona singolare, ma soprattutto il rapido succedersi di domande e risposte che scandiscono con i relativi pronomi interrogativi già il primo verso, rendono immediatamente riconoscibile la presenza di due voci dialoganti.

## 2. *Strumenti extratestuali*

### 2.a. Segni di lettura

Tutt'altro che raro è il caso di iscrizioni in cui la dinamica dialogica è graficamente evidenziata mediante segni di lettura, paragonabili a quelli attestati nei papiri per scandire l'articolazione di un testo drammatico, ad esempio.<sup>8</sup>

#### 2.a.1.

SUPPORTO MATERIALE: stele di calcare (Bernand), di marmo (Lefebvre)

DIMENSIONI: 29 x 25 x 4 cm, altezza delle lettere 10 mm

PROVENIENZA: El-Assayah, Egitto («provenance probable», Lefebvre 1902, 440)

DATAZIONE: II-I a.C. (Peek), bassa epoca ellenistica (Bernand)

LINEE DI SCRITTURA: 10

FORMA METRICA: 10 versi, distici elegiaci

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Museo del Cairo<sup>9</sup>

BIBLIOGRAFIA: Lefebvre 1902, 440-442 n° 1; *GVI* 1990; *IMEG* 38

IMMAGINI PUBBLICATE: *IMEG* pl. LVIII

εὐμοίρω τόδε μητρὶ Μέλας ἐπέχευα τὸ σῆμα,  
ἢ δ' ἱεροῦς χώρους οἴχεται εὐσεβέων.  
ἐνθάδε μὲν μοι τύμβον ἐπ' οὐλοῦ κωκύσαντες  
ἡμέτερος γαμέτης [κ]αὶ πάϊς ἀμφέχε<ε>αν.  
ξεῖνε, σὺ δ' ὄς παρὰ τόνδε φέρε<ε>ις πόδας ἠρέμα χῶρον, 5  
ἀμφ' ἐμέο κραδίην <σ>τέλλεο γηθόσυνοσ·  
καὶ γὰρ ἐνὶ φθιμ<έ>νοισι θε<ε>ουδείης γέ<ρ>ας ἔσχον,  
ἡμιθέων ἀλόχων κῦδος ἐνεγκαμένη

<sup>8</sup> Cfr. e.g. Turner 1987, *passim*; vd. anche Garulli, c.d.s.

<sup>9</sup> «La stèle porte le n° d'entrée 35621, mais n'a pas été cataloguée» (Lefebvre 1902, 440), «journ. prov. 28/3/15/10» (Bernand, *ad IMEG* 38).

πέμψαν δ' ἀθάνατοί με θεοὶ μακάρων ἐβὶ νήσους  
 εὐδέγ[δ]ρου θ' ἱεράς Ἥλυσίοιο γ[ύ]ας. 10

**1** ΕΥΜΟΙΡΩΙΟΔΕ, εὐμοίρωι ὄδε Lefebvre : εὐμοίρωι τόδε Peek || **2** ἦδ' Lefebvre || **3** ἐπουλοῶ Lefebvre || **4** ΑΜΦΕΧΘΑΝ, corr. Lefebvre || **5** ΦΕΡΘΙC, corr. Lefebvre || **6** ΟΤΕΛΛΕΟ, corr. Lefebvre || **7** ΦΘΙΜΘΝΟΙCΙΘΟΟΥΔΕΙ-ΗCΓΕΙΑC, corr. Lefebvre

TRADUZIONE:

A mia madre fortunata questo monumento ho eretto io Melas,  
 lei se ne è andata nelle sacre terre dei beati. –  
 Qui a me intorno questa tomba con gran pianto per la sventura  
 nostro marito e figlio hanno innalzato.  
 Straniero, tu che lentamente porti i tuoi passi in questa terra, 5  
 intorno a me raccogli il cuore, lieto:  
 perché tra i defunti il premio del mio timor di dio ho avuto,  
 con la gloria che spetta alle mogli dei semidei;  
 e gli dèi immortali mi hanno mandata nelle isole dei beati  
 e nei sacri campi del verde Elisio. 10

Cinque distici elegiaci racchiudono le parole poste sulla bocca della defunta, di cui non ci viene svelato il nome, e sono quasi un commento del monumento funebre che le è stato innalzato dal marito e dal figlio Melas. Una *paragraphos* marca il cambio di voce tra il primo distico, in cui Melas dedica alla madre il monumento, e i successivi, in cui si immagina che la donna veda e apprezzi l'opera, rivolgendo peraltro parole di consolazione ai vivi, cui viene rivelata la sua sorte felice e privilegiata per il suo timore di dio. Il distico iniziale, cui 'risponde' la voce di lei, ha la forma di una breve ed essenziale epigrafe sepolcrale, simile a tante iscrizioni note, specialmente di epoche più antiche: ai suoi cari, che le rivolgono l'ultimo saluto nelle forme canoniche dell'epitafio tradizionale, si immagina che la defunta risponda, in un dialogo quasi 'metaepigrafico'.

2.a.2.

SUPPORTO MATERIALE: stele di calcare  
 DIMENSIONI: 29 x 38.5 x 6 cm; altezza delle lettere 7 mm ca.  
 PROVENIENZA: Alessandria, Egitto

DATAZIONE: I a.C. (Froehner), I d.C. (Peek), età imperiale (Bernand)<sup>10</sup>

LINEE DI SCRITTURA: 31

VERSI: 30; a fianco di ll. 30s. (ἔτους) ζ´ | Παυνὶ κς´

FORMA METRICA: 1 *extra metrum*; 2-31 trimetri giambici

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Bibliothèque Nationale, Paris, Département des médailles et des antiques, Collection Froehner

BIBLIOGRAFIA: Froehner 1899, 148-150 n° 626; Robert 1936, 120-123 n° 77; 1946, 121s. n° 2; *GVI* 1875 e p. 694; *GG* 439; *IMEG* 46; cfr. anche Tod 1939, 302 *ad* 18, 22; Wilhelm 1949, 38 *ad* 30; Nabers 1966, 67 *ad* 4

IMMAGINI PUBBLICATE: Robert 1936, pl. XXXIX; *IMEG* pl. IX

	Θέρμιν χρηστή, χαῖρε.	
Θ	χθονίων ἔνερθε δαιμόνων ἀνάκτορες	
X	σεμνή τε Φερσέφασσα, Δήμητρος κόρη,	
O	δέχεσθε τὴν ναυαγὸν ἀθλίαν ξένην,	
	πατρὸς γεγῶσαν Λυσανίου Θέρμιν ἐμέ,	5
	ἔσθλην δ' ἄκοιτιν Σιμάλου ξυνάορον.	
	εἴ τις δ' ἐμοῖς σπλάνχνοισιν ἢ βίῳ ποτέ	
	οἰκτρὰς Ἐρινύς φαρμάκων ἐπήγαγεν,	
	μὴ πώποτ' ἄλλην μοῖραν, ἀφθιτοὶ θεοί,	
	πέμψηθ' μοίαν θ' ἦν ἐγὼ κεκτημένη.	10
	ἔνερθε ναίω, τριπτύχους μῆνας φθίσι	
	βίπτου λιποῦσα καρπὸν, ὃν γῆ πανκράτωρ	
	βροτοῖς δίδωσι, τοῦδ' ἀπεστερημέ[ν]η	
	τέκνων τε, ἀνακτες, κἀνδρὸς οὐ ψυχῆ [μ]ία	
	ὑπῆρχέ μοι σὺν ἀνδρὶ καὶ βίος γλυκύς.	15
	τούτων ἀπάντων ἀθλία λελησμένη	
	ἄρας τίθημι, τοῖα ἔχουσα πῆματα,	
	αὐτοῖσι καὶ τέκεσι παρρίζους μολῖν	
	Ἄδου μέγαν κευ[θ]μῶνα καὶ σκ[τ]ότου πύλας,	
	τέκνων δ' ἐμῶν ἄθραυστον ὄλβιον βίον	20
	πάντων ἰκέσθαι κἀνδρὸς ἰς γῆρας χρόνον,	
	εἴ γ' ἐστ' ἐν Ἄδου βαιὸς εὐχολῆς λόγος,	
	ἄρας τελῆας οἷς ἐπεύχομαι τελῖν.	
	μουσῶν ἀοιδὴν συνβιώσεως σέθεν	
	τερπνὴν τε καὶ λυπηρὸν ἔνπαλιν διδούς,	25
	Θέρμιν, ἐμὴ ζύνευνε, τοιάδ' ἐννέπω·	
	θρέψω δ' ὄσους ἔφρυσας ἐξ ἐμοῦ γόνους	
	τῆς πρὸς σε φιλίας ἀξίως, ξυνάορε.	
	Λυσάν τε τὸν πρὶν τοῖς ἐμοῖς μόρροπον	ζ´ Παυνὶ
	παισὶν συνέξω, σὴν χάριν ταύτην τιθίς,	κς´
	ἄμενπτον ἐν βίῳ γὰρ ἔσχηκας τρόπον.	30

suppl. Robert<sup>1</sup> || **10** μοίαν <δ>' Peek || **14s.** κἀνδρὸς· οὐ ψυχῆ [μ]ία ...  
γλυκύς; Peek || **19** del. Robert<sup>1</sup> || **27** <θ>' ὄσους Peek

<sup>10</sup> La scrittura che affianca i versi alle ll. 29s. viene interpretata da Robert 1946, 121 n. 2 come indicazione cronologica: «la date par années de règne, ἔτους ζ´, reporte l'inscription à l'époque impériale».

TRADUZIONE:

Ottima Termi, salve!

– Signori degli dèi ctonii che stanno sottoterra,  
e tu, venerabile Persefone, figlia di Demetra,  
accogliete l’infelice naufraga straniera,  
nata dal padre Lisania, me Termi, 5  
buona moglie, compagna di Simalo.

Ma se qualcuno mai alle mie viscere o alla mia vita  
le miserevoli Erinni dei veleni ha procurato,  
non un diverso destino, dèi immortali,  
inviategli, ma lo stesso che ho avuto io. 10

Vivo sotto terra, ora che ho lasciato a causa di una malattia  
di tre mesi il frutto che la terra signora di ogni cosa  
dona ai mortali, priva di questo  
e dei figli, signori, e del marito, che era con me  
un’anima sola, e con lui dolce era la vita. 15

Dimentica di tutto questo, infelice,  
invoco maledizioni, con tali pene in cuore,  
su di loro e i loro figli, che raggiungano con tutta la loro stirpe  
gli ampi recessi di Ade e le porte dell’oscurità,  
dei miei figli tutti invece la vita intatta prospera 20  
e di mio marito giunga fino al tempo della vecchiaia,  
se pure nella dimora di Ade ha un qualche valore la preghiera,  
che si compiano le mie maledizioni contro quelli per cui mi auguro che si  
[compiano.

– Dopo avere intonato il canto delle Muse per la vita con te,  
piacevole e doloroso ad un tempo, 25

Termi, moglie mia, dico queste cose:  
crescerò quelli che hai generato dal mio seme  
in modo degno del mio amore per te, mia compagna.  
E Lisa, il tuo figlio precedente, allo stesso modo  
dei miei figli lo terrò con me, per renderti grazie, 30  
poiché irreprensibile fu il tuo comportamento in vita.

Un altro, struggente dialogo tra una donna morta, Termi, e suo marito Simalo, un estremo congedo: tanto più intenso quanto inquieto, a causa di un atroce dubbio, quello relativo alla vera causa della morte – evidentemente precoce – della donna. Termi formula la sua maledizione contro la mano di chi potrebbe averla avvelenata, e il suo punto di vista rispecchia evidentemente quello di chi è rimasto in vita, straziato da un interrogativo che non dà pace.<sup>11</sup> Il riferimento che Simalo fa al figlio che Termi

<sup>11</sup> Come giustamente rileva Robert 1936, 122, il termine *ναυαγὸν* (l. 4) va inteso non in senso proprio, bensì metaforico: se si supponesse infatti con Froehner 1899, 149 che la donna avesse perso la vita in un naufragio, non si spiegherebbe il sospetto di avvelenamento così chiaramente espresso.

avrebbe avuto da una precedente unione (l. 29), impegnandosi a crescerlo come un figlio suo, lascia intravedere una storia di vita complicata. La forma dialogica, attribuendo alla defunta sia i sospetti sia la conseguente maledizione, che l'iscrizione rende nota a tutti e fissa durevolmente sulla pietra, sembra farsi strumento di una giustizia privata e in qualche misura di una pacificazione per chi è sopravvissuto.

Lo scambio verbale tra i coniugi è evidenziato dalla *paragraphos* (ll. 23-24), che rende immediatamente riconoscibile il cambio di voce, mentre il testo lo rivela solo alla l. 26, con un ritardo che il segno di lettura compensa. Ad introdurre il dialogo è il tradizionale saluto-augurio in prosa,  $\Theta\acute{\epsilon}\rho\mu\iota\nu\ \chi\rho\eta\sigma\tau\eta\grave{\nu},\ \chi\alpha\tilde{\iota}\rho\epsilon$ , che introduce forse una terza voce, distinta questa volta dalla forma non ritmica dalle altre due: una voce fuori campo che potrebbe rispecchiare il congedo mesto e affezionato di un'intera comunità.

### 2.a.3.

SUPPORTO MATERIALE: stele di calcare

DIMENSIONI: 48 x 46 cm<sup>12</sup>

PROVENIENZA: Saqqarah, Egitto

DATAZIONE: I-II d.C. (Peek), «Roman period» (Edgar), «haute époque impériale» (Bernand)

LINEE DI SCRITTURA: 16

FORMA METRICA: 16 versi, distici elegiaci

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Museo del Cairo<sup>13</sup>

BIBLIOGRAFIA: Edgar 1927; Bilabel 1931, n° 7423; *GVI* 1843; *GG* 427; *IMEG* 68; Garulli, c.d.s., 1.3; cfr. anche Robert 1946, 118 *ad* 10; Garulli 2012, 149f.

IMMAGINI PUBBLICATE: Edgar 1927, tavola, ristampata in *IMEG* pl. XXXII

στῆθι φίλον παρὰ τύμβον, δοιπόρε. : τίς με κελεύει ;

προουρὸς ἐγὼ σε λέων. : αὐτὸς λαΐνεος ;  
αὐτὸς. : φωνήεις πόθεν ἔπλεο ; : δαίμονος αὐδῆι

ἄνδρὸς ὑποχθονίου. : τίς γὰρ ὄδ' ἐστὶν ἀνήρ  
ἀθανάτοισι θεοῖσι τετιμένος, ὥστε δύνασθαι

καὶ φωνὴν τεύχειν ᾧδε λίθω βροτέην ;

Ἴηρᾶς Μεμφίτης οὗτος, φίλε, κύδιμος ἦρως,

σθεναρὸς, πολλοῖς ἔξοχος, εὐρυβίης,

γνώριμος ἐνδαπίοισι καὶ ἀνδράσι τηλεδαποῖσιν

5

<sup>12</sup> Bernand, *ad IMEG* 68: «les événements ne nous ont pas permis de photographier la pierre ni de la mesurer dans les réserves du musée», p. 273 n. 4.

<sup>13</sup> «*jour. prov.* 11/11/(19)32» (Bernand, *ad IMEG* 68).

εἶνεκ' εὐφροσύνης, εἶνεκεν ἀγλαΐης, 10  
 ὠκύμορος, τὸν ἐκλαυσε πόλις, τὸν ἔθαψαν ἑταῖροι  
 ἢ γὰρ ἔην πάτρης ἄνθος εὐστεφάνου. :  
 δακρυῶ, μὰ σέ, δαίμον, ἐπεὶ κλύον, ὅσσ' ἀγορεύει  
 θῆρ' ὄδε. : μὴ πηοῖς, ὦ ξένε, δακρυχέοις. :  
 ἔλθοι ἐς αἰῶνα κλυτὸν οὖνομα. : καὶ σὲ φυλάξει 15  
 δαίμων καὶ σώσει πάντα Τύχη βίοτον.  
 >—

TRADUZIONE:

Fermati presso la mia tomba, passante. – Chi mi chiama? –  
 Sono io, il leone di guardia. – Proprio quello di pietra? –  
 Quello. – E da dove ti viene la capacità di parlare? – È la voce dello spirito  
 di un uomo che è sotto terra. – E chi è dunque quest'uomo 5  
 così caro agli dèi immortali, da poter così  
 dar voce mortale anche a una pietra? –  
 Eras di Menfi è costui, amico, eroe glorioso,  
 forte, superiore a molti, possente,  
 noto alle persone del luogo e a quelli che vivono lontano 10  
 per la sua serenità, per il suo splendore:  
 è morto prima del tempo, lo ha piantato la città, lo hanno sepolto gli amici.  
 Era davvero il fiore della sua patria ben cinta! –  
 Piango per te, spirito, per avere udito quanto dice  
 questa bestia. – Che tu non abbia a versare pianto, straniero, per i tuoi cari. –  
 Arrivi a vivere in eterno il tuo nome glorioso. – E te proteggerà 15  
 lo spirito e la Sorte salverà tutte le tue cose.

Un articolato e raffinato dialogo in distici elegiaci tra il sempre anonimo passante e un leone di pietra raffigurato sulla tomba serba la memoria della vita e delle virtù di Eras di Menfi: la presenza del leone come custode della tomba, ben attestata nella tradizione greca, tanto meno stupisce in un contesto egiziano (cfr. Bernand, *ad l.*).<sup>14</sup>

La struttura dell'epigramma ripropone il modulo del dialogo tra il passante e l'animale raffigurato sulla tomba:<sup>15</sup> in particola-

<sup>14</sup> Sui significati del leone funerario e le sue attestazioni mi permetto di rinviare a Garulli 2012, 144.

<sup>15</sup> Vd. Garulli 2012, 142-150 n° 2.2.5. Più precisamente, il leone si dichiara portavoce del δαίμων del defunto (vv. 3s.), cui peraltro il passante si rivolge direttamente al v. 13 e che viene infine menzionato ancora al v. 16 insieme alla Τύχη, quale divinità in grado di vegliare insieme a quest'ultima sul passante in virtù del suo pietoso comportamento nei confronti del defunto e del suo δαίμων. Il testo offre un esempio interessante del culto dei δαίμονες nelle iscrizioni sepolcrali, ma specialmente di quello sviluppo che porta dal concetto di δαίμων come anima del defunto a quello di autonoma entità divina al

re, il rapido succedersi delle battute nei primi versi e la clausola dell'epigramma (πάντα Τύχη βίωτον) rivelano il prototipo dell'epitafio di Prexò e specialmente la versione antipatrea dello stesso (*AP* 7, 164, 10), un modello epigrammatico noto per via di alcuni epigrammi di tradizione letteraria e di altrettante variazioni epigrafiche.<sup>16</sup>

La conversazione, che ripropone in forma originale il tradizionale dialogo tra defunto e passante, si svolge con ritmo vario, e talora serrato, come si addice alla migliore tradizione dell'epigramma dialogico di età ellenistica. Per rendere perspicuo il cambio di *persona loquens*, non solo un *dicolon* introduce una nuova battuta, ma anche una *paragraphos* è incisa sotto i versi in cui si verifica il cambio di interlocutore, sia entro il verso sia a fine verso. Una *paragraphos* uncinata, poi, sotto l'ultimo pentametro segna la fine del testo.

Particolare cura sembra essere stata posta, più in generale, nella formalizzazione del testo, dato che altri segni di lettura si riconoscono sulla stele: due punti sopra una lettera marcano non solo una dieresi, ma anche un *υ* iniziale di parola. Ogni verso è una nuova linea di scrittura e i pentametri sono rientrati. Linee guida orizzontali sono tracciate per aiutare il lapicida, e una doppia linea verticale in prossimità del margine sinistro segnala l'inizio di ogni linea.

#### 2.a.4.

SUPPORTO MATERIALE: tavola di marmo

DIMENSIONI: 46 x 28.5 cm, altezza delle lettere 2 cm

PROVENIENZA: Roma

DATAZIONE: *post* III d.C. sulla base della forma delle lettere

LINEE DI SCRITTURA: 6

FORMA METRICA: 6 versi, trimetri giambici

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Musei Vaticani, Galleria Lapidaria, parete 23,66, inv. 7675

BIBLIOGRAFIA: Muratori 1740, 1437; Piacentini 1757, 105; Brunck 1776, 314 n° 745; Jacobs 1803, 333 n° 745; 1814b, 867 n° 348; *CIG* III 6266 (Franz); Kaibel, *EG* 667; *IG* XIV 1883 (Kaibel); *IGRR* I 314 (Cagnat-Jouguet-Toutain); *GVI* 1866; *GG* 430; *IGUR* III 1286; *EDR* 125197 (Giulia Sacco, 2013); cfr. anche Di Stefano Manzella 1995, 44, 83, 151, 153

---

pari di Τύχη. Diverse iscrizioni che attestano il fenomeno sono proposte e discusse da Sfameni Gasparro 1997.

<sup>16</sup> Vd. Garulli 2012, 116-134 n° 2.2.2.



IMMAGINI PUBBLICATE: *ad IGUR* III 1286 p. 144; Di Stefano Manzella 1995, 218 fig. 34b n° 66

τίς ἦν σε θρέψας; ἦν Κίλιξ Ἀθηναῖος. :  
 χρηστὸν τὸ θρέμμα· τίς καλῆ; : Νουμήνιος. :  
 πόσων δ' ἔθνησκες τῶν ἐτῶν; : δις εἴκοσιν. :  
 ἐχοῖν σ' ἔτι ζῆν. : ἀλλὰ καὶ θανεῖν ἐχοῖν. :  
 γενναῖά σου καὶ χαῖρε. : καὶ σύ γ', ὦ ξένε·  
 σοὶ γὰρ μέτεστιν ἔτι χαρᾶς, ἡμῖν δ' ἄλις. 5

1 Ἀθηναῖος Muratori : Ἀθήναιος Jacobs<sup>2</sup> : Ἀθηνίων Brunck || 3 δ' ἔθνησκες Piacentini : δὲ θνήσκει Muratori : δὲ θνήσκεις Brunck, Jacobs<sup>2</sup> || 5 γενναῖά φωνεῖς χαῖρε e.g. Jacobs<sup>1</sup> : γενναῖος εἶ, νοῖ. χαῖρε Brunck || 6 σοὶ γὰρ μέτεστιν ἔτι χαρᾶς, ἡμῖν δ' ἄλις Piacentini : σοὶ γὰρ μέτεστιν χαρᾶς, ἡμῖν δ' ἄλις Muratori : σοὶ γὰρ χαρᾶς μέτεστιν, ἀλλ' ἡμῖν ἄλις Brunck

TRADUZIONE:

Chi era colui che ti ha cresciuto? – Era Cilice di Atene. –  
 Ottima famiglia: come ti chiami? – Numenio. –  
 Quanti anni avevi quando sei morto? – Ventidue. –  
 Bisognava che vivessi ancora. – Ma bisognava anche che morissi. –  
 A te gli auguri più belli. – Anche a te, straniero: 5  
 tu, infatti, puoi ancora gioire, noi no.

Uno scambio di battute rapido e asciutto tra defunto e passante, che si conclude in tono di amara e rassegnata constatazione della barriera insuperabile che divide il mondo di chi ancora può gustare le gioie del vivere da quello di coloro cui tutto questo è precluso per sempre. Come mostra chiaramente la foto pubblicata da Moretti, l'interlocuzione nel dialogo, che si articola in brevi domande dirette e in altrettanto dirette ed essenziali risposte, è marcata da un *dicolon*. L'incisione dell'intero testo rivela una particolare cura per i segni che possono aiutare la lettura: ai vv. 3, 4, 5, 6, per esempio, sono segnati sulla pietra anche gli apostrofi.

2.a.5.

SUPPORTO MATERIALE: stele di calcare scuro, regolarmente svasata verso il basso e danneggiata nella parte superiore e in basso a destra  
 DIMENSIONI: 50 (alto)/55 (basso) x 89 x 22 (destra)/34 (sinistra) cm; lettere altezza 15/20 mm, interlinea 30 mm  
 PROVENIENZA: –  
 DATAZIONE: età imperiale (Bernand), II-III d.C. (Peek)  
 LINEE DI SCRITTURA: 8

FORMA METRICA: 4 versi, esametri dattilici catalettici  
 LUOGO DI CONSERVAZIONE: Museo di Alessandria, inv. n° 21805  
 BIBLIOGRAFIA: Peek 1932, 53s. n° 1; Künzle 1933; Hondius 1937; Bilabel 1938, n° 7802; *GVI* 1845; *IMEG* 49; Garulli, c.d.s., 1.5; cfr. anche Wilhelm 1938, 78; Lattimore 1942, 49  
 IMMAGINI PUBBLICATE: Peek 1932, pl. VIII; *IMEG* pl. LXIV

ἄφθιτος, οὐ θνητή. : θαυμά[ζω], | τίς δ'; : Ἴσιδώρα. : < |  
 τίς πόλις; : αἰ μεγάλαι Θῆ[βαι]. : | τίς ἀνὴρ; : Θεόδωρος. : < |  
 ὧ στήλη, μικρά γε, λέγεις δ' | ὅτι παντὸς ἀριστον < |  
 ἀνδρῶν, θηλειῶν, πόλεων, | ὅσον ἄχθο[ς ὑ]πέστης.

TRADUZIONE:

Una immortale, non una mortale. – Sono ammirato, e chi è? – Isidora. –  
 Quale è la sua città? – La grande Tebe. – Chi è suo marito? – Teodoro. –  
 O stele, anche se sei piccola, dici che di ogni cosa il meglio  
 tra maschi, femmine, città, è il carico che tieni.

Un breve ma vivace dialogo tra passante e defunta è l'iscrizione di Isidora, corredata di tutti i segni di lettura utili a intendere il carne nella sua forma dialogica e metrica: il cambio di interlocutore è indicato dal *dicolon*, la fine dell'esametro dalla *diple*, e il passaggio da un verso all'altro<sup>17</sup> ovvero la presenza di interlocuzione nel verso precedente da una *paragraphos* nell'interlineo all'inizio del rigo.<sup>18</sup> La tradizione libraria alessandrina (e non) sta pienamente riversando la sua influenza sull'ambito epigrafico.

## 2.b. Layout

### 2.b.1.

SUPPORTO MATERIALE: sarcofago  
 DIMENSIONI: 215/100 x 110 cm; altezza delle lettere (vv. 1-4) 4 cm, (vv. 5-8) 3.5 cm  
 PROVENIENZA: Termesso  
 DATAZIONE: età imperiale (Merkelbach-Stauber), II d.C.? (Peek)  
 LINEE DI SCRITTURA: 8  
 FORMA METRICA: 8 versi, distici elegiaci  
 LUOGO DI CONSERVAZIONE: –

<sup>17</sup> Così Bernand (*ad l.*): «le début de chaque vers, par un trait horizontal au-dessus de la première lettre».

<sup>18</sup> Tracce di inchiostro rosso sono visibili in alcune lettere.

BIBLIOGRAFIA: *TAM* III 536 (Heberdey); *GVI* 1876; *GG* 440; *SGO* IV 18/01/26; Obryk 2012, 91-93 n° C9  
 IMMAGINI PUBBLICATE: –

σοὶ καὶ ἐμοὶ τόδε δῶμα, γυναικῶν δεῖα Σευήρα,  
 μοῖτ' ἄδαμαντεῖης ἔργον ἔθηκε χερός.  
 σεῖο δ' ἐγὼ καὶ τῆδε πόσις κεκλημένος εἶην,  
 Κάντιδος, Ἑλλήγων οὐχ παρεργότατος.

αἶ γὰρ ἐμοί, φίλ' ἄνερ τόδ' ἐπ' ἀθάνατοι τελέσαιεν 5  
 οὕτω κεν θανάτου λησαμένη κρουεροῦ  
 κείμην ἐν λέκτρῳ, σὺ δὲ νήδυμον ἀμφί με πῆχυν  
 αἰὲν ἔχοις, εἶμεν δ' ἀθάνατοι νεκύων.

TRADUZIONE:

Per te e per me questa dimora, divina tra le donne, Severa,  
 il Fato ha costruito con mano inflessibile.  
 Di te io possa anche qui essere chiamato marito,  
 io Candido, non l'ultimo dei Greci.  
 – Oh, sì, davvero, marito mio, vogliono gli immortali fare questo per me: 5  
 così, dimentica della fredda morte,  
 potrei giacere nel letto, e tu dolce intorno a me il tuo braccio  
 per sempre stringeresti, e immortali saremmo tra i defunti.

Il commovente duetto di Severa e del marito Candido è accuratamente valorizzato sul sarcofago da uno spazio che separa fisicamente le parole di Severa (vv. 1-4) da quelle di Candido (vv. 5-8). Ma a rendere ancora più chiara tale scansione del dialogo sono la diversa dimensione delle lettere, la diversa distanza e il diverso *ductus*, come segnala Heberdey («post v. 4 spatium unius versus vacat, litterae inde a v. 5 artius positae sunt ductumque paulo diversum prae se ferunt», *ad l.*). L'impaginazione del testo nello specchio epigrafico è tale, dunque, da rendere quanto possibile perspicua la dinamica dialogica che caratterizza l'epigramma.

Anche il testo dà prova di una certa cura compositiva e consapevolezza della tradizione.<sup>19</sup> Non è del tutto chiaro se l'iscri-

<sup>19</sup> Basti notare la clausola del v. 1 γυναικῶν δεῖα Σευήρα, che riprende variandola l'omerico δῖα γυναικῶν: *Il.* 2, 714; 3, 171, 228, 423; *Od.* 1, 332; 4, 305; 15, 106; 16, 414; 18, 208, 302; 20, 60, 147; 21, 42, 63; 23, 302. Ma si vedano anche *Od.* 6, 244 αἶ γὰρ ἐμοὶ τοιόσδε πόσις κεκλημένος εἶη e *H. Hom. Ven.* 242 ... ἡμέτερός τε πόσις κεκλημένος εἶης per il v. 3 σεῖο δ' ἐγὼ καὶ τῆδε πόσις κεκλημένος εἶην. Quanto al v. 5 αἶ γὰρ ἐμοί, φίλ'

zione presupponga la morte di uno solo o di entrambi gli sposi o se addirittura sia stata composta prima della loro morte. Il testo (v. 5 αἶ γὰρ ... τελέσαιεν, vv. 6s. οὕτω κεν ... κείμην) sembrerebbe suggerire che almeno Severa non sia ancora morta al momento della composizione dell'epigramma.

### 3. Strumenti misti

Varia è l'efficacia degli strumenti presi in considerazione nel creare l'effetto, per così dire, di 'contrasto' dialogico, che consente di riconoscere come distinte le voci che il monumento presuppone e ingloba; varia è anche la possibilità di impiego di strumenti diversi nella stessa iscrizione.

#### 3.1.

SUPPORTO MATERIALE: stele?

DIMENSIONI: altezza delle lettere 1/1.5 cm

PROVENIENZA: Teo, necropoli di «Ghésusler» (Le Bas, Waddington)

DATAZIONE: tarda età ellenistica (II-I a.C. Peek)

LINEE DI SCRITTURA: 11

FORMA METRICA: 7 versi (ll. 5-11), trimetri giambici

LUOGO DI CONSERVAZIONE: –

BIBLIOGRAFIA: Le Bas, Waddington, *IGL* 115; Cougny 2, 450; Peek 1941, 63s. n° 11; *GVI* 1859; Merkelbach 1971; *SGO* I 03/06/06; cfr. anche Blümel, Merkelbach 1996

IMMAGINI PUBBLICATE: facsimile in Le Bas, Waddington, *IGL* 115

[---]απιὰς Λεοφάντου,

φύσει δὲ Ἡρόστράτου,

χρηστή χαῖρε.

Ἡρόστρατε Φιλώτου χρηστὲ χαῖρε.

τίς ἦ ῥα τύμβῳ τῷδ' ὑπεσσ'; *vacat* Ἡρόστρατος 5

πατρὸς Φιλώτεω. *vacat* τίς δὲ τεῦ πάτρα; *vacat* Τέως.

τέχνα; *vacat* θαλασσόεργος. *vacat* ἔντι τεῦ δόμοις

παῖς; *vacat* ὄν Τύχα γε τερπνὸν ἐς βίου τέλος

γέρας ποδαγέτευσα. *vacat* ποτὶ δὲ ἐτέων ἔβας

ἀριθμὸν ἐξάκοντα; *vacat* λειπόμαν τρισίν. 10

κούφα κόνις τοι. *vacat* τὴν δέ, δεῖτ', ὄλβος πέλοι.

---

ἄνεο τόδ' ἐπ' ἀθάνατοι τελέσαιεν, si confrontino *Il.* 10, 303; *Od.* 8, 570; 17, 399; 20, 236, 344.

1 [Σαρ]απιὰς Merkelbach-Stauber : [Σεο]απιὰς Peek<sup>2</sup>, Merkelbach : Ἀπίας Cougny || 5 <ᾶ>ρα Le Bas, Waddington, Peek<sup>1</sup> || 5s. Ἡρόστρατος. – / πατρὸς; – Φιλώτew. – Merkelbach, Merkelbach-Stauber || 8 τύχα γε Le Bas, Waddington, Cougny, Peek<sup>1</sup> : ἄν Τύχ' ἄγε Merkelbach : ὄν Τύχ' ἄγε Merkelbach-Stauber || 9 γέρας ποδαγετεῦσα (scil. γῆρας) Merkelbach, Merkelbach-Stauber : <φ>έρ<οι> ποδαγετεῦσα vel γ<ῆ>ρας post unius versus lacunam Peek<sup>2</sup> : γ<ῆ>ρας ποδαγέτευσα Le Bas, Waddington, Peek<sup>1</sup> : γέρας ποδαγέτησα Cougny | ποῖ Cougny || 10 ἀριθμὸν; – ἐξάκοντα λειπόμεν κτλ. Merkelbach, Merkelbach-Stauber : – ἀριθμὸν ἐξάκοντα λειπόμεν κτλ. Cougny || 11 ΟΔΕΙΤΟΛΕΩΣΠΕΛΟΙ, δεῖτ', ὄλβος πέλοι Le Bas, Waddington : δῖτ', λεὼς πέλοι Cougny

## TRADUZIONE:

[---]apiade di Leofanto,  
e per natura di Erostrato,  
ottima, salve.

Erostrato figlio di Filota, ottimo, salve.

Chi sei tu che stai sotto questa tomba? – Erostrato, 5  
figlio di Filota. – Quale è la tua patria? – Teo. –

Il tuo mestiere? – Lavoro in mare. – Nella tua casa ci sono  
figli? – Quello che la Sorte ha dato fino alla fine della mia vita  
come premio gradito l'ho portato. – A 60 anni

sei arrivato? – Meno tre. – 10

Ti sia lieve la terra. – E tu sii felice, passante.

L'iscrizione include una prima parte in prosa (ll. 1-4) incisa in lettere più grandi, consistente nella dedica, che menziona due persone: una donna, il cui nome è in parte perduto in lacuna, e un uomo di nome Erostrato. Benché l'epigramma seguente menzioni il solo Erostrato, anche la donna sembrerebbe essere dedicataria del monumento funebre. La dedica è seguita da un epigramma in trimetri giambici.

A segnalare il cambio di voce parlante è qui uno spazio vuoto.<sup>20</sup> Ma c'è forse qualcosa di più. La forma dialettale dell'iscrizione si presenta come ibrida: su di un tessuto linguistico ionico spiccano alcuni dorismi, che si concentrano in gran parte nelle parole attribuite all'anonimo passante. Più precisamente, fino alla l. 8 il dialetto dorico caratterizza in maniera esclusiva le battute del passante; in séguito qualche forma dorica si insinua anche nelle parole del defunto, quasi che questi volesse adattare progressivamente il proprio codice a quello dell'interlocutore

<sup>20</sup> L'interlocuzione suggerita dal *layout* epigrafico sembra generalmente accettabile, anche alle ll. 6 e 10, dove alcuni editori hanno ritenuto necessario correggere.

(passante: 5 ὑπεσσ', 6 τεῦ, 7 τέχνα, ἔντι τεῦ, 9 ποτὶ, ἔβας, 10 ἐξάκοντα, 11 κούφα, τοι, defunto: 8 Τύχα, 10 λειπόμαν, 11 τὶν). La situazione sarebbe del tutto verosimile in una città linguisticamente ionica come Teo, e il dialogo potrebbe assumere – in questa luce – un carattere mimetico: il passante sarebbe caratterizzato come straniero di lingua dorica. Se così fosse, anche la forma linguistica contribuirebbe a differenziare e caratterizzare le voci dialoganti.

La scelta del trimetro giambico in un epigramma caratterizzato da frequenti ἀντιλαβαί non può che richiamare il ritmo dialogico proprio di noti moduli drammatici.

### 3.2.

SUPPORTO MATERIALE: tavola di marmo

DIMENSIONI: 63 x 123 cm

PROVENIENZA: Corcira

DATAZIONE: II-III d.C.

LINEE DI SCRITTURA: 22

FORMA METRICA: 1-16 distici elegiaci, 17 (*2ia ion<sup>min</sup>*), 18 e 20-22 *phal*, 19 *2ia* (= *glyc*) *ba*

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Museo di Corcira, AE 32

BIBLIOGRAFIA: *CIG* II 1907bb (Böckh); Kaibel, *EG* 261; Cougny 2, 332s.; *IG* IX/1 882s. (Dittenberger); Kern 1917; *GVI* 1978; *GG* 465; Obryk 2012, 28-31 n° A8; cfr. anche Wilamowitz 1921, 146

IMMAGINI PUBBLICATE: –

[δ]αίμονες ἀθάνατοι πολλοὶ κατ' Ὀλύμπιον ἔδρην,  
 ἀλλὰ θεὸς τούτων ἐστὶ πατὴρ μέγας,  
 ὃς κόσμον διέταξε, Σελήνην νυκτὶ κελεύσας  
 πείθεσθαι, Τειτᾶνα ἡμεριναῖς χάρισι.  
 ᾧ πισθεῖσα δέμας μὲν ἐπὶ χθονός, ἥς ἀπετέχθην, 5  
 λείπω, τὴν ψυχὴν δ' ἀθανάτην ἔλαχον.  
 ἐν γαίῃ μὲν σῶμα τὸ συγγενές, οὐρανίος δέ  
 ἦλυθεν ἡ ψυχὴ δῶμα κατ' οὐ φθιμένων.  
 κεῖται μὲν γαίῃ φθιμένον δέμας, ἡ δὲ δοθεῖσα  
 ψυχὴ μοι ναίει δῶματ' ἐπουράνια. 10  
 ἀθάνατος ψυχὴ τὰ μὲν οἰκία τῶν ἐν Ὀλύμπῳ  
 ναίω, σῶμα δ' ἐμὸν γαῖα φέρει φθιμένον.  
 ἐν μὲν ὑπ' ἀνκαλίσιν φέρομαι τέκνον ἐνδεχ[έτηρον]  
 Εὐόδῳ ὃς πόσις ἦν, ππότη' ἔναι<ε> δόμους·  
 τεσσαρακονταέτης δὲ πρὸς οὐρανὸν ἀστερόεντα 15  
 ἦλυθον, ἐν γαίῃ σῶμ' ἐμὸν ἐνθεμένη.  
 τοῦτ' Εὐόδος βροτοῖσι πᾶσι παραινῶ·  
 τῇ ψυχῇ μετὰδος καλ<ῶ>ν· τ<ί> ἔχθεις;  
 καὶ τὸν βίον τροφῇ παρηγόρησον

εἰδώς, ἦν καταβῆς ἐς πῶμα Λήθης 20  
 οὐδὲν τῶν ἐπάνω κάτω ποτ' ὄψει  
 ψυχῆς ἐκ μελέων ἀποπταθείσης.

**1** ΗΛΘΟΝΕΣΑΘΑΝΑΤΟΥΣ, ἦλθον ἐς ἀθανάτους Böckh, Kaibel || **4** ΤΕΙΤΑΝΗΜΕΡΙΝΑΙΣ, Τειτᾶν' ἡμεριναῖς Böckh, Kaibel, Cougny | χάρισιν Kaibel, Cougny || **8** ΚΑΤΟΥΦΘΙΜΕΝΩΝ Wilhelm (ap. Dittenberger) : ΚΑΤΟΥΦΘΙΜΕΝΟΝ, κατ' οὐ φθίμενον Böckh, Kaibel, Peek || **9** δοθῖσα Peek || **11** ΟΙΛΙΑ Wilhelm (ap. Dittenberger) || **13** ΤΕΚΝΟΙΣΝΔΕΧΕ[ΣΘΑΙ], τέκνον δε[χ]έ[τηρον] vel τέκνον ἐνδε[χ]έ[τηρον] Böckh || **14** ἮΝΑΙ ΔΟΜΟΥΣ Wilhelm (ap. Dittenberger) : ἮΑΕΔΟΜΟΥΣ Böckh, Kaibel || **15** ΔΟΠΡΟΣ, δ<ε> πρὸς Böckh, Kaibel || **16** ΕΘΕΜΕΝΗ, ἐ<ν>θεμένη Böckh || **17** ΒΡΟΤΟΙΣΠΑΣΙ, βροτοῖς πᾶσι Böckh, Kaibel, Cougny || **18** ΜΕΓΑΛΩΣ, με<τ>ά<δο>ς Böckh: με<τ>α<δὸ>ς Kaibel: τὴν ψυχὴν μεγάλως καλόν τ' ἔκθεσ Cougny | ΚΑΛΟΝΤΕΧΘΕΙΣ, corr. Dittenberger : καλ<ῶ>ν < > τεχθεῖς Böckh || **19** καὶ τρυφῆ βίοντον παρηγόρησον Cougny (duce Böckh) || **20** εἰδὼς ὡς καταβάς Cougny (duce Böckh) || **21** ΟΥΧΕΝ, οὐ<δ>ἐν Böckh, Kaibel | ΠΟΥΟΥΨΕΙ, πο<τ>' ὄψει Böckh: που ὄψει Kaibel || **22** ΑΠΩΠΤΑΘΕΙΣΗΣ, ἀπ<ο>πταθείσης Böckh, Kaibel

## TRADUZIONE:

Gli dèi immortali sono molti nella sede Olimpia,  
 ma dio di questi è il grande padre,  
 che il cosmo ha disposto, ordinando a Selene  
 di ubbidire alla notte, a Titano di ubbidire alle bellezze del giorno;  
 a lui ubbidendo lascio il corpo sulla terra, 5  
 da cui fui generata, l'anima invece, che è immortale, l'ho conservata.  
 In terra è il corpo che le è connaturato, di natura celeste invece  
 l'anima è giunta alla dimora di quelli che non periscono.  
 Giace in terra il corpo defunto, l'anima invece,  
 che mi fu donata, abita le dimore celesti. 10  
 Come anima immortale le case di quelli che sono sull'Olimpo  
 abito, il mio corpo invece lo porta senza vita la terra.  
 Tra le mie braccia porto con me il mio unico figlio undicenne  
 a Euodo, che era mio marito quando abitava la nostra casa;  
 a quarant'anni nel cielo stellato 15  
 sono arrivata, e ho posto in terra il mio corpo.  
 – Questo raccomando, io Euodo, a tutti i mortali:  
 riempi l'anima di ciò che è bello: perché odiare?  
 e consola la tua vita con il lusso,  
 sapendo che, quando scenderai a bere l'acqua del Lete 20  
 nulla di quel che sta qui sopra vedrai mai laggiù  
 una volta che l'anima dalle membra se ne sia volata via.

Un altro duetto tra marito e moglie, nella forma di un dialogo struggente: solamente il nome del marito Euodo resta, quello della donna era probabilmente indicato nella parte superiore del-

la tavola ed è perduto.<sup>21</sup> Le parole della defunta (vv. 13s.) lasciano intendere che sia morto prima il marito Euodo, e che poi lo abbiano raggiunto la moglie e il figlio insieme, scomparsi a quanto pare nella stessa circostanza.

A differenziare formalmente le due voci degli sposi sono sia la forma metrica sia la *mise en page*: il cambio di ritmo da elegiaco a faleceo (vv. 16-17) segna il passaggio dalla voce della donna a quella del marito, un passaggio mediato peraltro da un verso non riconducibile al faleceo, ma caratterizzato da un ritmo genericamente giambico, ed enfatizzato dall'impaginazione, che prevede l'incisione dei distici elegiaci con i pentametri rientrati, e un rientro leggermente più ampio per i vv. 17-22.

Anche i toni e il contenuto delle parole di Euodo sono molto diversi da quelli della moglie: mentre le parole di lei danno voce al pianto e alla tradizionale riflessione sul destino *post mortem*,<sup>22</sup> quella di Euodo è una vitale esortazione a godere pienamente l'esistenza terrena, secondo un *topos* funerario altrettanto fortunato. Il cambio di ritmo sembra pertanto conseguente alla diversità di toni e contenuti: quello elegiaco ben si adatta all'intonazione lamentosa della donna, come quello giambico meglio accompagna il pragmatico *carpe diem* dell'uomo.

### 3.3.

SUPPORTO MATERIALE: ossario di marmo rettangolare  
 DIMENSIONI: 78 x 56 cm  
 PROVENIENZA: necropoli di Yahmur, Siria  
 DATAZIONE: II-III d.C.  
 LINEE DI SCRITTURA: 5  
 FORMA METRICA: 5 versi, esametri dattilici catalettici

<sup>21</sup> Secondo Kern 1917, 148, «der Name der verstorbenen Frau stand in einem verlorenen Distichon, denn die *tabula marmorea* ist *supra mutila*».

<sup>22</sup> Il discorso della donna si caratterizza, in particolare, per la reiterata formulazione del medesimo concetto della destinazione terrestre del corpo e celeste dell'anima, al punto che Dittenberger ritiene di dovervi riconoscere più nuclei epigrammatici autonomi (vv. 1-6, 7s., 9s., 11s., 13-16). L'impianto dell'iscrizione (l'impaginazione che evidenzia lo stacco tra due sole parti, l'impostazione dialogica a due voci, la continuità di impostazione del discorso in distici elegiaci) orienta a favore di una lettura unitaria del testo, sia pure articolato in un dialogo a due voci: si tratta verosimilmente di un maldestro impiego di modelli di repertorio, riproposti in sequenza senza un sufficiente adeguamento al progetto espressivo contingente.



LUOGO DI CONSERVAZIONE: Museo di Beirut  
 BIBLIOGRAFIA: Seyrig 1951; *GVI* 1877  
 IMMAGINI PUBBLICATE: Seyrig 1951, 221 fig. 2

εὐθύμει Τρυφέρα, τὰ δεδογμένα σαῖσι γραφαῖσι  
 πάντ' ἐπόησα Φίλων γαμέτης σός, ὃ μακαρεῖτι.  
 οἰκίζω σε μάκαρ, τὸν Πλουτέα καὶ νεκύων γῆν,  
 ὃ φίλε, μή μου θηγεῖν. οὐ γὰρ κείμαι πολύολβος,  
 τὰς δὲ γραφὰς ἀνάγνωθι καὶ εἴση πῶς μετάκειμαι. 5

3 μακαρτὸν Seyrig

TRADUZIONE:

Stai tranquilla, Trifera, quel che era indicato dai tuoi scritti  
 tutto ho compiuto, io Filone, tuo marito, o adorata.  
 – Ti scongiuro, mio adorato, in nome di Plutone e della terra dei morti,  
 carissimo, non mi toccare, perché non giaccio nell'abbondanza,  
 ma leggi gli scritti e saprai come è mutata la mia condizione. 5

Un misterioso dialogo, fitto di sottintesi difficilmente decifrabili, è quello di Trifera e suo marito che si legge nei 5 esametri conservati sul coperchio di un ossario trovato in Siria. Misterioso è il duplice riferimento a non meglio identificabili *γραφαί* (vv. 1 e 5), che potrebbero essere un testamento di Trifera, come sembra far pensare il possessivo *σαῖσι γραφαῖσι* del v. 1, oppure, come potrebbe suggerire il v. 5, uno scritto di carattere religioso-misterico.<sup>23</sup> Ma tutt'altro che trasparenti sono soprattutto le parole poste in bocca a Trifera: al divieto di toccare la defunta (v. 4) seguono alcune allusioni alla sua attuale condizione, che ancora una volta le misteriose *γραφαί* preciserebbero come un *μετακεῖσθαι* (v. 5), e non come un *κεῖσθαι πολύολβον* (v. 4). Il verbo *μετάκειμαι* descrive un riposo che presuppone una trasformazione avvenuta: se tale formulazione presupponga una concezione del destino *post mortem* o semplicemente uno speciale rituale funebre (la defunta non giace nel senso tradizionale, e quasi 'tecnico', della sepoltura, ma 'in modo diverso'), è difficile dirlo, né il testo pare concepito per essere inteso da parte di chi non sia al corrente di quanto registrato nelle decisive *γραφαί*.

<sup>23</sup> Che le due ipotesi non siano incompatibili e che quindi gli scritti di Trifera non siano un semplice testamento bensì «un petit traité mystique», ritiene Seyrig 1951, 224.

Indipendentemente da come si debbano intendere le allusioni dei due sposi, del tutto chiara, invece, è l'articolazione del breve testo in forma di dialogo, che prevede due sole battute, distinte mediante non solo un segno di *paragraphos* inciso tra i vv. 2 e 3, ma anche una sporgenza del primo verso di ogni battuta: preme evidentemente far riconoscere l'interlocuzione, e con essa la complicità che lega i due sposi, anche dopo la separazione fisica.

### 3.4.

SUPPORTO MATERIALE: ara in marmo lunense

DIMENSIONI: 69 x 94.5 x 47.5 cm (Stuart Jones), 70 x 95 x 51 cm (Moretti), 69 x 96 x 51 cm (De Angeli), 70 x 93 x 51.5 cm (Tozzi), altezza delle lettere 2.8/1.8 (*Latina*) e 1.3 (*Graeca*) cm

PROVENIENZA: Roma, Chiesa di San Michele nel Borgo Santo Spirito (luogo di ritrovamento)

DATAZIONE: età di Tiberio, sulla base sia del gentilizio *Atimetus*, sia della forma e della decorazione del monumento (Moretti)

LINEE DI SCRITTURA: 14 (lato anteriore), 26 (lato sinistro), 26 (lato destro)

FORMA METRICA: lato anteriore 1-6 e 13s. *extra metrum*, 7-12 distici elegiaci; lato sinistro 12 versi, distici elegiaci; lato destro 14 versi, distici elegiaci

LUOGO DI CONSERVAZIONE: Roma, Musei Capitolini, Sala del Gladiatore, inv. S 1966, inv. epigrafi NCE 2551 (già nella collezione del Cardinale Alessandro Albani)

BIBLIOGRAFIA: Brunck 1776, 310 n° 732 (*Graeca*); Jacobs 1803, 317s. n° 732 (*Graeca*); 1814b, 823 n° 210 (*Graeca*); *CIG* III 6268 (Franz); Kaibel, *EG* 582 (*Graeca, Latina in latere sinistro*); *CIL* VI/2 12652 (G. Henzen); Cougny 2, 261; *IG* XIV 1892 (Kaibel); *CLE* I 995 (*carmina Latina*); Kaufmann 1897, 48-51; Stuart Jones 1912, 352 n° 12a; Geffcken, *GE* 360 (*Graeca*); *GVI* 2008; *IGUR* III 1250, con bibl.; Nicosia 1992, 164 n° 63 (*Graeca*); Casamassima-Rubinstein 1993, 12-14 n° 4, con bibl.; Courtney 1995, 168s., 378s. n° 180; Storoni Mazzolani 2000, 70-73 (*Latina*); Chappuis Sandoz 2003, *passim* e 210 n° 3; *EDR* 108740 (Giulia Tozzi, 2012); cfr. anche Chantraine 1967, 344 n° 356; Krummrey 1967, 148; Hesberg-Tonn 1983, 111 e 128; Cugusi 1996, 177 e 189; Ewald 1998; De Angeli 2010, con bibl.

IMMAGINI PUBBLICATE: Stuart Jones 1912, pl. 89 n° 12a,1-3; *ad IGUR* III 1250 p. 110; Chappuis Sandoz 2003, 207-209 figg. 1-3; Corbier 2006, 24 fig. 13 a-c; De Angeli 2010; *EDR* 108740 *et al.*

*in fronte*

Atimetus Pamphili

Ti(berii) Caesaris Aug(usti) l(iberti) l(ibertus)

Anterotianus sibi et

Claudiae Homonoetae

conlibertae et  
contubernali

5

*vacat*

ἢ πολὺ Σειρήνων λιγυρωτέρῃ, ἢ παρὰ Βάκχῳ  
καὶ θοίναις αὐτῆς χρυσοτέρῃ Κύπριδος,  
ἢ λαλιῇ φαιδρῇ τε χελειδονὶς ἔνθ' Ὀμόνοια  
κεῖμαι, Ἀτιμήτῳι λειπομένη δάκρυα,  
τῷ πέλον ἀσπασίῃ βαιῆς ἄπο· τὴν δὲ τοσαύτην  
δαίμων ἀπροϊδῆς ἐσκέδασεν φιλίην.

10

permissu patroni

in fronte longum p(edes) V latum p(edes) IV

**10** δάκρυα λειπομένη Brunck, Jacobs, Cougny || **12** ἐσκέδασε Brunck

*in latere sinistro*

tu qui segura | procedis mente, | parumper  
siste gradum, | quaeso, verbaque | pauca lege: |  
illa ego quae claris | fueram praelata | puellis,  
hoc Homonoëa | brevi condita sum | tumulo, |  
cui formam Paphie, | Charites tribuere deco|rem,  
quam Pallas | cunctis artibus erudiit: |  
nondum bis denos aet|as mea viderat annos, |  
iniecere manus invida | fata mihi. |  
nec pro me queror hoc: | morte est mihi tristior | ipsa  
maeror Atimeti | coniugis ille mei. |  
sit tibi terra levis, mulier dign|issima | vita  
quaeque tuis | olim perfruerere bonis.

5

10

**7** nunquam Cougny || **10** moeror Cougny || **12** PERFRUERERE Henzen,  
Kaibel<sup>2</sup>: PERFRUËARE Franz

*in latere dextro*

si pensare animas | sinerent crudelia fata |  
et posset redimi morte | aliena salus, |  
quantulacumque meae | debentur tempora vitae |  
pensassem pro te, cara | Homonoëa, libens: |  
at nunc quod possum fugiam | lucemque deosque,  
ut te | matura per Styga morte sequar. |  
parce tuam, coniux, fletu | quassare iuventam |  
fataque maerendo solli|citare mea: |  
nil prosunt lacrimae nec | possunt fata moveri;  
viximus: | hic omnis exitus unus habet. |  
parce, ita non unquam similem | experiare dolorem  
et | faveant votis numina | cuncta tuis, |  
quodque mihi eripuit | mors immatura iuven|tae,  
id tibi victuro | proroget ulterius.

5

10

**6** STYGA Henzen, Kaibel<sup>2</sup>: STIGA, St<y>ga Franz || **8** moerendo Cougny ||  
**11** SIMILEM Henzen, Kaibel<sup>2</sup>: SIMELEM, sim<i>lem Franz || **13** quodque  
meae eripuit Cougny

TRADUZIONE:

*faccia anteriore*

Atimeto figlio di Panfilo,  
liberto figlio di liberto di Tiberio Cesare Augusto  
Anteroziano a sé e  
a Claudia Omonea  
compagna di affrancamento e 5  
compagna di vita.  
Colei che aveva la voce molto più acuta delle Sirene, che in presenza di Bacco  
e nelle feste era più aurea della stessa Cipride,  
la rondinella canora e gaia, io, Omonea, qui  
giaccio, lasciando solo lacrime ad Atimeto, 10  
cui sono stata vicina sin da bambina;<sup>24</sup> un così forte  
legame d'affetto un dio imprevedente ha spento.

Per concessione del patrono  
sulla faccia anteriore lungo 5 piedi largo 4 piedi.

*faccia sinistra*

Tu che avanzi con mente tranquilla, un poco  
ferma il passo, ti prego, e leggi queste poche parole:  
io, quella che spiccava tra le ragazze migliori,  
Omonea, ora sono coperta da questo piccolo tumulo, 5  
io cui bellezza diede la dea di Pafos e nobiltà le Grazie,  
che Pallade istruì in tutte le arti:  
la mia età non aveva ancora visto due volte dieci anni,  
che il destino invidioso pose le mani su di me.  
Né è per me che levo questo lamento: più della morte stessa è per me triste  
questo grande dolore di mio marito Atimeto. 10  
– Ti sia leggera la terra, moglie più di ogni altra degna di vivere,  
e di avere goduto un tempo dei tuoi beni.

*faccia destra*

– Se il destino crudele consentisse di comprare le anime  
e la salvezza di un altro potesse essere ottenuta con la morte,  
tutto il tempo di vita che mi è dovuto,  
lo darei per te, adorata Omonea, con gioia: 5  
ora invece per quanto potrò rifuggirò la luce e gli dèi,  
per seguirti dopo una morte sin troppo tarda attraverso la palude Stigia.  
– Smetti, marito mio, di lacerare la tua giovinezza con il pianto,  
e di tormentare il mio fato con i lamenti:

<sup>24</sup> Poco convincente l'interpretazione di De Angeli 2010, 516: «la defunta, parlando in prima persona, si descrive come colei che in vita cantava più limpidamente delle sirene [...], giungendo infine a definirsi, verosimilmente per via della sua bellezza, Aspasia di Baia (Ἀσπασίη Βαϊῆς). Il riferimento a Baia si spiega con l'esistenza in questa nota località di villeggiatura della Campania di diverse ville imperiali, presso le quali è verosimile che *Claudia Homonoëa* abbia prestato servizio».

a nulla servono le lacrime né il destino si può modificare;  
 abbiamo vissuto la nostra vita. Questa sola è la fine che attende tutti. 10  
 Smetti, così tu non debba mai provare un dolore simile  
 e gli dèi guardino con favore alle tue preghiere  
 e la giovinezza che una morte prematura ha strappato a me  
 possa prolungare la tua vita.

Un monumento funebre vistosamente ambizioso quello della liberta Claudia Omonea, come risulta evidente sia dalla generosa decorazione floreale dell'ampia cornice<sup>25</sup> sia dalle dimensioni complessive e dall'ampiezza della superficie iscritta.

L'ampio testo iscritto è fisicamente distribuito sulle tre facce dell'ara: sulla faccia anteriore un'iscrizione in prosa incisa in caratteri più grandi nella parte superiore e in quella inferiore dello specchio epigrafico lascia spazio al centro ad un epigramma greco di 3 distici elegiaci inciso con lettere molto più piccole, tali da consentire ad ogni verso di non superare la lunghezza del rigo di scrittura. La dedica in prosa latina dichiara l'identità delle persone coinvolte nel monumento (1-6): il dedicante e la defunta, entrambi liberti, il primo figlio di un liberto a sua volta. Il breve testo ugualmente in prosa che segue i versi greci (13s.) indica le dimensioni della concessione, ovvero della superficie che è diventata *religiosa* (cfr. Lassère 2007, 256s.). Entrambi questi messaggi sono dunque imposti all'attenzione anche del lettore meno attento dalla loro forma epigrafica e dalla loro collocazione: i loro contenuti forniscono le coordinate sociali utili a identificare i protagonisti e la loro vicenda da un punto di vista esterno alla famiglia. Il breve epigramma greco, invece, per le dimensioni delle lettere e per l'uso del greco si presenta come un messaggio non destinato a tutti i passanti, ma soltanto ad una minoranza di lettori selezionata e motivata. L'epigramma è ben costruito e rivela un buon controllo dei mezzi espressivi: esso si inserisce in un monumento evidentemente ambizioso sia nella decorazione e nelle dimensioni che nella qualità dei versi incisi.<sup>26</sup> Il punto di vista del discorso è qui tutto interno alla sfera

<sup>25</sup> Per un'accurata descrizione dell'apparato decorativo, vd. De Angeli 2010, 516.

<sup>26</sup> Geffcken, *ad GE* 360 nota: «Die Form erinnert stark an Leonidas». Di diverso avviso Moretti (*ad III* 1250), che accosta piuttosto il carme ad esempi quali *IGUR III* 1305 e Moretti 1963-1964, 142s. Per quanto riguarda i versi latini, Cugusi 1996, 177 e 189 segnala alcuni echi virgiliani e debiti nei con-

degli affetti familiari di Claudia Omonea: non solo il ritratto che di lei viene tratteggiato (la voce melodiosa, la gioiosa partecipazione alle occasioni conviviali, la loquacità e la gioia di vivere),<sup>27</sup> ma anche l'evocazione di una storia di affetto che la lega al marito e che è iniziata nell'infanzia rappresentano un messaggio rivolto ai 'vicini', a coloro che conoscono direttamente quella storia e la personalità della donna.<sup>28</sup>

Sui lati sinistro e destro dell'ara si susseguono 26 versi latini, incisi in lettere di dimensioni più grandi rispetto a quelle del testo greco. La disposizione del testo nello specchio epigrafico è curata e denuncia l'intenzione di evidenziare la struttura metrica dei distici. Una *diple* tra le linee 6 e 7 evidenzia la scansione del testo inciso sul lato destro in due parti, mentre sul lato sinistro gli ultimi tre righe di scrittura hanno dimensioni visibilmente diverse, come se si trattasse di un testo aggiunto secondariamente. Tali aspetti formali trovano riscontro nei contenuti dei versi, che permettono di riconoscere tre voci, in dialogo a coppie su ciascun lato. I versi incisi sul lato destro dell'ara danno voce ad un duetto tra i due sposi: a marcare il cambio di *persona loquens* è la *diple*. È Atimeto ad esternare per primo in parole il suo disperato dolore e il suo desiderio di seguire la moglie amata nella

---

fronti di una tradizione poetica non meglio individuabile: numerosi i paralleli latini e greci individuati anche da Courtney 1995, 378s.

<sup>27</sup> Non mi pare vi siano elementi sufficienti per qualificare – con Chappuis Sandoz 2003, 210 n° 3 – Claudia come «musicienne», tanto più che la stessa Chappuis Sandoz 2003, 204 osserva come certe caratterizzazioni del defunto, paragonato a uccelli e cicale, si inseriscano spesso nella rappresentazione dello spazio circostante la tomba come *locus amoenus* in grado di evocare l'armonia dell'oltretomba. Ancora, la Chappuis Sandoz 2003, 202 attribuisce alle decorazioni vegetali che adornano il monumento un valore fortemente simbolico.

<sup>28</sup> Si osservi peraltro che una caratterizzazione come ἡ παρὰ Βάκχῳ / καὶ θοίναις αὐτῆς χρυσότερη Κύπριδος non corrisponde propriamente ad uno dei tradizionali motivi elogiativi della donna che affollano gli epitafi, e potrebbe prestarsi anzi a malevole interpretazioni. Ciò pare la conferma definitiva del fatto che la parte greca del monumento è destinata ad un pubblico ristretto.

morte:<sup>29</sup> segue la replica consolatoria della moglie, che dissuade il marito dal consumarsi nel pianto.<sup>30</sup>

Il testo inciso sul lato sinistro si apre invece con una topica apostrofe della defunta all'anonimo passante, invitato a sostare e a leggere qualche parola che ne ricordi la bellezza fisica,<sup>31</sup> il *decus*, l'abilità nel praticare le attività femminili, la giovane età (*nondum bis denos [...] annos*), e l'inconsolabile dolore del marito. Tale ritratto, conforme al *cliché* tradizionale della virtuosa moglie romana, è concepito per corrispondere alle aspettative e alle categorie di giudizio del passante sconosciuto, che basa la sua idea della defunta su quanto il monumento sepolcrale può dire di lei. Una sorta di replica alla voce di Claudia Omonea è rappresentata dagli ultimi quattro righe di testo, incisi in forma diversa rispetto ai precedenti, con il tradizionale augurio del passante al defunto (*sit tibi terra levis*), il riconoscimento della donna come *mulier dignissima vita*:<sup>32</sup> che questi due versi siano stati aggiunti in un secondo tempo, non pare affatto impossibile, poiché il discorso di Claudia Omonea al passante ha un'indiscutibile autonomia.

Il monumento di Claudia Omonea offre dunque un esempio di dialogo non solo bilingue (una delle voci che animano il monumento, quella della defunta, è caratterizzata come bilingue: per la donna – suggerisce l'iscrizione – il greco doveva essere la lingua familiare e il latino quella del contesto sociale), ma anche e soprattutto 'aperto': i tre versi aggiunti secondariamente come un'anonima 'voce' collettiva intendono sancire pubblicamente e

---

<sup>29</sup> Si noti al v. 6 il sintagma *matura ... morte*, che rovescia il tradizionale *mors immatura*: per Atimeto anche una morte immediata sarebbe troppo tarda.

<sup>30</sup> Non mi pare si possano intendere le parole di Claudia come un incoraggiamento ad un secondo matrimonio e l'augurio di non perdere prematuramente anche la seconda moglie, come sembra suggerire Chappuis Sandoz 2003, 195: «elle souhaite notamment à son époux de ne plus avoir à revivre une expérience aussi douloureuse – ce qui semble sous-entendre qu'elle lui souhaite un remariage et pas de décès de la seconde épouse –, de jouir de la faveur des dieux, et de vivre longtemps. Elle semble donc se préoccuper de suppléer à son absence par une épouse remplaçante».

<sup>31</sup> Cfr. Chappuis Sandoz 2003, 179, 185.

<sup>32</sup> Chappuis Sandoz 2003, 195: «La réponse supposée du passant aux vers 11 et 12 résonne comme une approbation de l'opinion publique, la décrétant une *mulier dignissima vita* qui a bien rempli son mandat, et sert à confirmer l'exemplarité de la jeune femme».

durevolmente la fama di Claudia Omonea come *mulier dignissima vita*. La mimesi dialogica doveva essere non solo avvertita come coinvolgente, ma riconosciuta anche come forma ormai canonica e condivisa di elaborazione comunitaria del lutto.

### *Qualche considerazione di sintesi*

Gli epigrammi presentati sono soltanto alcuni esempi di tempi, forme e dinamiche dialogiche negli epitafi greci in versi. Come si è ricordato all'inizio, che l'origine del dialogo epigrammatico sia interna al genere e non esterna, non dovuta cioè al condizionamento di altre forme dialogiche, sembra potersi considerare come un dato acquisito: l'assunzione di una *persona loquens*, di una voce che dice io, nasce principalmente come compensazione del carattere non performativo ed orale del genere entro un contesto culturale orale, aurale e performativo, e da una sempre più complessa articolazione di questo tipo nasce l'epigramma dialogico vero e proprio. Né gli esempi passati in rassegna mancherebbero di darne conferma, se fosse necessario: basti pensare al ruolo che il tradizionale saluto augurale del passante sembra avere avuto nell'insinuare nel tessuto dell'epigramma una e più voci parlanti. Peraltro, ad esigenze tutte interne alle dinamiche funerarie risponde il dialogo tra vivi e morti: esso riveste e interpreta dinamiche complesse di 'elaborazione del lutto' che riguardano singoli e comunità.

Certo è che il dialogo epigrammatico assuona inevitabilmente con forme dialogiche non epigrammatiche, *in primis* con quelle drammatiche. Né deve stupire che tale assonanza produca talora interferenze formali: espedienti quali il cambio di ritmo in corrispondenza del cambio di voce o la caratterizzazione linguistica e dialettale delle voci in dialogo, forse anche l'uso del trimetro giambico in tali contesti dialogici, talora caratterizzati da brevi e rapide ἀντιλαβαί, sembrano presupporre una consolidata e raffinata tradizione drammatica.

Il dialogo epigrammatico finisce dunque per fare propri dispositivi di caratterizzazione delle voci parlanti che appartengono ad altri generi performativi. Ma non solo: a partire dalla tarda età ellenistica compaiono nelle iscrizioni dialogiche modalità di presentazione grafica del testo che presuppongono una matura



cultura libraria, e dunque una consuetudine con le forme dialogiche che passa attraverso il *medium* del libro, come rivela l'impiego dei mezzi formali (segni di lettura, *layout*) elaborati in seno a tale tradizione per evidenziare l'interlocuzione.

Tale quadro storico, che nulla toglie alla natura genuinamente epigrammatica del dialogo, mette bene in luce come quello epigrammatico sia un genere aperto, capace di assimilare nel corso della sua storia moduli espressivi propri di generi diversi.

Quello che è senza dubbio uno dei generi poetici più vitali della tradizione greca, l'epigramma, si mostra in grado di rinnovarsi, per offrire una risposta sempre nuova, e dinamica, al mai sopito desiderio d'immortalità. E se i morti nell'epigramma greco, come si diceva all'inizio, si immagina che continuino a parlare, ad essi, come il dialogo aperto di Claudia Omonea dimostra, si può continuare a rispondere, a dispetto della morte e del tempo.

#### Bibliografia

Bilabel 1931, 1938

*Sammelbuch Griechischer Urkunden aus Ägypten*, nach dem Tode F. Preisigkes fortgesetzt v. F. Bilabel, Heidelberg 1931 (IV), 1938 (V/2).

Blümel, Merkelbach 1996

W. Blümel, R. Merkelbach, *Dorisch ἐντι statt ἐστι*, «ZPE», 112 (1996), pp. 151s.

Brunck 1772, 1773, 1776

R.F.P. Brunck, *Analecta veterum poetarum Graecorum*, I-III, Argentorati 1772 (I), 1773 (II), 1776 (III).

Casamassima, Rubinstein 1993

E. Casamassima, R. Rubinstein, *Antiquarian Drawings from Dosio's Roman Workshop. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze N.A. 1159. Catalogue*, Firenze-Milano 1993.

Chantraine 1967

H. Chantraine, *Freigelassene und Sklaven im Dienst der Römischen Kaiser. Studien zu ihrer Nomenklatur*, Wiesbaden 1967.

## Chappuis Sandoz 2003

L. Chappuis Sandoz, *Femmes de pierre, femmes de chair. Images, rôles et corps féminins dans quelques épitaphes versifiées de Rome*, in R. Frei-Stolba, A. Bielman, O. Bianchi (eds.), *Les femmes antiques entre sphère privée et sphère publique. Actes du Diplôme d'Etudes Avancées (Universités de Lausanne et Neuchâtel 2000-2002)*, Bern 2003, pp. 173-212.

## CIG

*Corpus inscriptionum Graecarum*, I-II (A. Böckh), III (J. Franz), IV (E. Curtius-A. Kirchhoff), Berolini 1828 (I), 1843 (II), 1853 (III), 1877 (IV).

## CLE

*Carmina Latina Epigraphica*, conl. F. Buecheler, I-II, III (*Supplementum*, ed. E. Lommatzsch), Lipsiae 1895 (I), 1897 (II), 1926 (III).

## Corbier 2006

M. Corbier, *Donner à voir, donner à lire. Mémoire et communication dans la Rome ancienne*, Paris 2006.

## Cougny

*Epigrammatum Anthologia Palatina cum Planudeis et appendice nova epigrammatum veterum ex libris et marmoribus ductorum [...]*, III, instr. E. Cougny, Parisiis 1890.<sup>33</sup>

## Couilloud 1974

M.-T. Couilloud, *Les monuments funéraires de Rhénée*, Paris 1974.

## Courtney 1995

E. Courtney, *Musa Lapidaria. A Selection of Latin Verse Inscriptions*, Atlanta 1995.

## Cremer 1991, 1992

M. Cremer, *Hellenistisch-römische Grabstelen im nordwestlichen Kleinasien*, I-II, Bonn 1991 (I), 1992 (II).

## Cugusi 1996

P. Cugusi, *Aspetti letterari dei Carmina Latina Epigraphica*, Bologna 1996<sup>2</sup> (ed. or. 1985).

---

<sup>33</sup> Gli epigrammi saranno citati con il numero del capitolo in cui si articola l'edizione, seguito dal numero del carme (e.g. Cougny 2, 292).

- De Angeli 2010  
S. De Angeli, *Altare funerario di Atimetus Anterotianus*, in AA.VV., *Musei Capitolini*, I. *Le sculture del Palazzo Nuovo*, Milano 2010, pp. 516-517 n° 21.
- Di Stefano Manzella 1995  
I. Di Stefano Manzella, *Inscriptiones Sanctae Sedis*, I. *Index inscriptionum Musei Vaticani*, 1. *Ambulacrum Iulianum sive "Galleria lapidaria"*, Romae 1995.
- Edgar 1927  
C.C. Edgar, *A Greek epitaph from Saqqarah*, «ASAE», 27 (1927), pp. 31s.
- EDR  
*Epigraphic Database Roma* <[http://www.edr-edr.it/Italiano/index\\_it.php](http://www.edr-edr.it/Italiano/index_it.php)>.
- Ewald 1998  
B.C. Ewald, *Das Sirenenabenteuer des Odysseus, ein Tugendensymbol? Überlegungen zur Adaptabilität eines Mythos*, «MDAI(R)», 105 (1998), pp. 227-258 pll. 34-42.
- Fabricius 1999  
J. Fabricius, *Die hellenistischen Totenmahlreliefs. Grabpräsentation und Wertvorstellungen in ostgriechischen Städten*, München 1999.
- Froehner 1899  
W. Froehner, *Collection H. Hoffmann. Antiquités*, Paris 1899.
- Garulli 2012  
V. Garulli, *Byblos laineae. Epigrafia, letteratura, epitafio*, Bologna 2012.
- Garulli, c.d.s.  
V. Garulli, *Lectional signs in Greek verse inscriptions*, in A. Petrovic, I. Petrovic, E.V. Thomas (eds.), *Materiality of Text*, c.d.s.
- Geffcken, GE  
J. Geffcken, *Griechische Epigramme*, Heidelberg 1916.
- GG  
W. Peek, *Griechische Grabgedichte*, Griechisch und Deutsch, Berlin 1960.
- GVI  
W. Peek, *Griechische Vers-Inschriften*, I. *Grab-Epigramme*, Berlin 1955.

Hesberg-Tonn 1983

B. von Hesberg-Tonn, *Coniunx carissima. Untersuchungen zum Normcharakter im Erscheinungsbild der römischen Frau*, Diss. Stuttgart 1983.

Hondius 1937

J.J.E. Hondius, *Alexandria. Carmen sepulcrale*, «SEG», 8 (1937), n° 371.

IGRR

*Inscriptiones Graecae ad res Romanas pertinentes*, I (R. Cagnat, P. Jouguet, J. Toutain), III (R. Cagnat, G. Lafaye), IV (G. Lafaye), I, III-IV, Paris 1911 (I), 1906 (III), 1927 (IV).

IGUR

*Inscriptiones Graecae urbis Romae*, cur. L. Moretti, I. (1-263), II/1. (264-728), II/2. (729-1141), III. (1142-1490), IV. (1491-1705), Romae 1968 (I), 1972 (II/1), 1973 (II/2), 1979 (III), 1990 (IV).

Ikyz

*Inschriften griechischer Städte aus Kleinasien*, XVIII. *Die Inschriften von Kyzikos und Umgebung*, I. *Grabtexte*, hrsg. v. E. Schwertheim, Bonn 1980.

IMEG

É. Bernand, *Inscriptions métriques de l'Égypte Gréco-Romaine. Recherches sur la poésie épigrammatique des Grecs en Égypte*, Paris 1969.

Jacobs 1798, 1799, 1801, 1802, 1803, 1814a

F. Jacobs, *Animadversiones in epigrammata Anthologiae Graecae secundum ordinem analectorum Brunckii*, I/1-2, II/1-3, III/1-3, Lipsiae 1798 (I/1-2), 1799 (II/1), 1801 (II/3), 1802 (III/1), 1803 (III/2), 1814 (III/3).

Jacobs 1813, 1814b, 1817

*Anthologia Graeca ad fidem codicis olim Palatini nunc Parisini ex apographo Gothano edita*, cur. epigrammata in codice Palatino desiderata et annotationem criticam adi. F. Jacobs, I-III, Lipsiae 1813 (I), 1814 (II), 1817 (III).

Kaibel, EG

*Epigrammata Graeca ex lapidibus conlecta*, ed. G. Kaibel, Berolini 1878.

Kaufmann 1897

C.M. Kaufmann, *Die Jenseitshoffnungen der Griechen und Römer nach den Sepulcralinschriften. Ein Beitrag zur monumentalen Eschatologie*, Freiburg i.B. 1897.

Kern 1917

O. Kern, *Zum Grabgedicht auf die Frau des Euodos von Korkyra*, «Hermes», 52 (1917), pp. 147s.

Krummrey 1967

H. Krummrey, *Das Grabgedicht für Carice im Museum von Urbino*, «Klio», 48 (1967), pp. 107-157.

Künzle 1933

P. Künzle, *Sopra un epigramma alessandrino*, «RFIC», n.s. 11 (1933), pp. 76s.

Lassère 2007

J.-M. Lassère, *Manuel d'épigraphie romaine, I. L'individu. La cité*, Paris 2007<sup>2</sup> (ed. or. 2005).

Lattimore 1942

R. Lattimore, *Themes in Greek and Latin Epitaphs*, «Illinois Studies in Language and Literature», 28/1-2 (1942) (= Urbana, Ill. 1962).

Le Bas, Waddington, *IGL*

P. Le Bas, W.H. Waddington, *Inscriptions grecques et latines recueillies en Grèce et en Asie Mineure*, I-II, Paris 1870.

Lechat, Radet 1893

H. Lechat, G. Radet, *Inscriptions de Mysie*, «BCH», 17 (1893), pp. 520-534.

Lefebvre 1902

G. Lefebvre, *Inscriptions grecques d'Égypte*, «BCH», 26 (1902), pp. 440-466.

Merkelbach 1971

R. Merkelbach, *Epigramm aus Teos*, «ZPE», 8 (1971), p. 104.

Meyer 2005

D. Meyer, *Inszeniertes Lesevergnügen. Das inschriftliche Epigramm und seine Rezeption bei Kallimachos*, Stuttgart 2005.

Moretti 1963-1964

L. Moretti, *Iscrizioni greche inedite di Roma*, «BCAR», 79 (1963-1964), pp. 135-146.

## Muratori 1740

L.A. Muratori, *Novus thesaurus veterum inscriptionum in praecipuis earundem collectionibus [...]*, III, Mediolani 1740.

## Nabers 1966

N. Nabers, *Lead tabellae from Morgantina*, «AJA», 70 (1966), pp. 67s.

## Nicosia 1992

S. Nicosia, *Il segno e la memoria. Iscrizioni funebri della Grecia antica*, Palermo 1992.

## Obryk 2012

M. Obryk, *Unsterblichkeitsglaube in den griechischen Versinschriften*, Berlin-Boston 2012.

## Peek 1932

W. Peek, *Griechische Epigramme aus Aegypten*, «BSAA», n.s. 8 (1932), pp. 53-62.

## Peek 1933

W. Peek, *Korkyräische und kretische Epigramme*, «Philologus», 88 (1933), pp. 133-148.

## Peek 1941

W. Peek, *Griechische Epigramme III*, «MDAI(A)», 66 (1941), pp. 47-86.

## Pfuhl, Möbius

E. Pfuhl, H. Möbius, *Die Ostgriechischen Grabreliefs*, I-II (Textbände), I-II (Tafelbände), Mainz a.R. 1977 (I), 1979 (II).

## Piacentini 1757

D.G. Piacentini, *De siglis veterum Graecorum opus posthumum et de Tusculano Ciceronis [...] disceptatio apologetica*, Romae 1757.

## Rasche 1910

W. Rasche, *De Anthologiae Graecae epigrammatis quae colloquii formam habent*, Monasterii Guestfalorum 1910.

## Robert 1936

L. Robert, *Collection Froehner*, I, Paris 1936.

## Robert 1946

L. Robert, *Hellenica*, II, Paris 1946.

## Seyrig 1951

H. Seyrig, *Épigramme funéraire des environs de Marathus*, «Syria», 28 (1951), pp. 220-225.

Sfameni Gasparro 1997

G. Sfameni Gasparro, *Δαίμων and Τύχη in Hellenistic religious experience*, in P. Bilde, T. Engberg-Pedersen, L. Han-neste, J. Zahle (eds.), *Conventional Values of the Hellenistic Greeks. International Congress of The Danish Research Council for the Humanities [...]*, Aarhus 1997, pp. 67-109.

SGO

*Steinepigramme aus dem griechischen Osten*, hrsg. v. R. Merkelbach, J. Stauber, I-V, Stuttgart-Leipzig 1998 (I), München-Leipzig 2001 (II-III), 2002 (IV), 2004 (V).

Sourvinou-Inwood 1995

C. Sourvinou-Inwood, *'Reading' Greek Death. To the End of the Classical Period*, Oxford 1995.

Storoni Mazzolani 2000

L. Storoni Mazzolani (ed.), *Iscrizioni funerarie romane*, Milano 2000<sup>4</sup> (ed. or. 1973).

Stuart Jones 1912

H. Stuart Jones, *A Catalogue of the Ancient Sculptures preserved in the Municipal Collections of Rome. The Sculptures of the Museo Capitolino*, Oxford 1912.

TAM

*Tituli Asiae Minoris*, collecti et editi auspiciis Academiae litterarum Austriacae, I-II/1-3 (E. Kalinka), III (R. Heberdey), IV/1 (F.C. Dörner), V/1-2 (P. Herrmann-I. Keil), V/3 (G. Petzl), suppl. XIV (G. Dobesch-G. Rehrenböck), Vindobonae 1901 (I), 1920 (II/1), 1930 (II/2), 1940 (II/3), 1941 (III), 1978 (IV/1), 1981 (V/1), 1989 (V/2), 1990 (suppl. XIV), Wien 2007 (V/3).

Tod 1939

M.N. Tod, rec. Robert (1936), «JHS», 59 (1939), pp. 301s.

Tueller 2008

M.A. Tueller, *Look Who's Talking. Innovations in Voice and Identity in Hellenistic Epigram*, Leuven 2008.

Turner 1987

E.G. Turner, *Greek Manuscripts of the Ancient World*, ed. by P.J. Parsons, London 1987<sup>2</sup> (ed. or. 1971).

Welcker 1845

F.G. Welcker, *Spicilegium epigrammatum Graecorum*, «RhM», 3 (1845), pp. 234-275.

## Wilamowitz 1921

U. v. Wilamowitz Moellendorff, *Griechische Verskunst*, Berlin 1921.

## Wilhelm 1938

A. Wilhelm, *Das Epithalamion in Lukianos' Συμπόσιον ἢ Λαπίθαι*, «WS», 56 (1938), pp. 54-89.

## Wilhelm 1949

A. Wilhelm, *Διάφορα*, «SO», 27 (1949), pp. 25-39.

## Wilhelm 1951

A. Wilhelm, *Griechische Inschriften rechtlichen Inhalts* («Pragmateiai tes Akademias Athenon», 17/1), Ἀθήναι 1951 (= Id., *Kleine Schriften*. I/3. *Akademieschriften zur griechischen Inschriftenkunde (1895-1951): 1939-1951*, Leipzig 1974, 391-505).

## Wolters 1886

P. Wolters, *Zu griechischen Epigrammen*, «RhM», 41 (1886), pp. 342-348.



LUIGI SPINA

L' AUTOEPITAFIO, O DELLE PENULTIME VOLONTÀ

Educati, educai, percorsi l'involucro del mondo.  
Mi ricopre l'amica terra.  
Fui per tutti Giusto e amato, di Siracusa, in Sicilia.

*Abstract*

We always speak of last will or last wishes. Actually, they are the last but one, because the survivors are the ones who truly have the last word. Some Greeks and Romans, mostly poets and writers, tried to dictate their own epitaph (an oxymoronic autoepitaph), to ensure their life would be adequately remembered. This literary invention continues to be imitated to this day.

Il mio esergo è un ricordo di Giusto Monaco.

L'iscrizione è posta all'ingresso del giardino che il Comune di Palermo ha voluto dedicare a Monaco, con una cerimonia suggestiva, nel 2008, a due passi dal Liceo Garibaldi dove il Professore insegnò per molti anni; nel giardino, su tabelle di bronzo, sono riprodotti brevi passi di testi latini e greci da lui tradotti e studiati.<sup>1</sup>

Si tratta della rielaborazione di un passaggio di un'iscrizione greca del III secolo d.C., di cui riporto i versi che qui interessano.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Per un bel video della cerimonia, con lettura dell'epitafio: <https://www.youtube.com/watch?v=NHHhL9MQrf8>.

<sup>2</sup> È il n° 1113 nella raccolta di Peek (vd. n. 3 *infra*), iscrizione trovata a Roma, composta da un anonimo per Fileto di Limyra in Licia. Le modifiche sono: 1) la sostituzione di Siracusa a Limyra; 2) la 'terra che ricopre' descritta e non invocata; 3) l'aver reso nome proprio 'giusto' e aver compiuto l'operazione opposta per Fileto.

Παιδεύθην, παίδευσα, κύτος κόσμοιο πέδησα  
 Κεῦθε, γαῖα φίλη, με ... [ῆ]μην  
 πᾶσι Φίλητος ἀνὴρ τῆς Λυκίης Λιμύρων.

La prima persona dell'epitafio, nel modello come nell'adattamento, introduce subito nel tema: l'*Ich-Rede*, l'enunciato di un 'Io', è una delle possibili soluzioni per un epitafio, come si può facilmente constatare sfogliando le raccolte di epigrammi funerari, a partire da quella di Werner Peek.<sup>3</sup> Per queste forme di autoepitafi fittizi, cioè epitafi immaginati come scritti dal defunto, in virtù di quella prima persona autobiografica, basterebbe annotare come avvertenza: ogni riferimento a un contesto di enunciazione reale è puramente artificiale, anzi, tecnico, frutto di una *techne* consolidata nel tempo.

Ma la questione non è così semplice, anche perché non esistono solo autoepitafi fittizi, ed è questo il tema che affronterò.

Da quando, come si dice, ho l'età della ragione, ho sempre sospettato che l'espressione 'ultime volontà' contenesse un trucco, un mancato rapporto fra *res* e *verba*. Non tanto il termine volontà, che è difficilmente contestabile. Volere è volere, direi, con molta più sicurezza che volere è potere. Ma è su quell'aggettivo 'ultimo' che, a pensarci bene, ci sarebbe molto da discutere. Solo chi sopravvive potrà dire che quelle del defunto (o defunta) erano le ultime volontà: infatti, dopo, non ne ha espresse altre (si pensi, infatti, alle controversie sulla autenticità e datazione di un'ultima stesura testamentaria); mentre chi le esprime, quelle volontà, definendole ultime, non potrà mai sapere se quelle che sta esprimendo saranno davvero le sue ultime volontà. Potrebbe cambiare idea, potrebbe riesprimerle in forma diversa o esprimerne altre. Insomma, per fare un esempio banale, avviene come quando qualcuno si aggiunge a persone in fila e chiede: 'Chi è l'ultimo?' In questi casi, io rispondo sempre: 'Lei!' (risposta ineccepibile, ma che non fornisce l'informazione necessaria).

---

<sup>3</sup> Peek 1955. Anche nel fondamentale saggio di Laurens 2012, l'epigramma funerario trova adeguato posto, all'interno del capitolo III su *Le modèle et la variation*, pp. 103-138, nonché a proposito di epigrammi e *ultima verba*, nella sezione dedicata alle meta-iscrizioni, pp. 147-154.

Norberto Bobbio ha lasciato alla sua morte un biglietto-testamento, nel quale ha scritto, fra l'altro, come riportarono molti quotidiani: «Alla morte si addice il raccoglimento, la commozione intima di coloro che sono più vicini, il silenzio. Nessun discorso. Non c'è nulla di più retorico e fastidioso che i discorsi funebri». <sup>4</sup> Penultime volontà (o ultime volontà disattese, se si preferisce), appunto: le ultime sono state quelle di chi ha tenuto i discorsi funebri, le commemorazioni, nei diversi luoghi dell'impegno culturale e civile di Norberto Bobbio.

Mi serve, però, fare un'altra considerazione preliminare. Diversa è la situazione delle 'ultime parole', che diventano 'famosse' nell'ironia antifrastica della *Settimana Enigmistica*.

Le parole che si pronunziano prima di morire sono davvero le ultime, e non è un caso che siano tali nella coscienza di chi rimane; mai un moribondo dirà: 'ora pronunzio le mie ultime parole'. Forse solo in un film western della prima generazione, quando ferite spaventose non impedivano all'eroe bianco di atardarsi in lasciti etici e patriottici indimenticabili. Del resto, sulla retorica delle ultime parole sono stati scritti libri e collezioni, anche di recente: faccio riferimento a una bella raccolta curata da Terry Breverton. <sup>5</sup>

È anche vero che, nella finzione letteraria, Franco Arminio è riuscito a combinare il genere dell'autoepitafio, o meglio del racconto di una morte, la propria, con quello delle *last words*, con una punta di macabra ironia: «Mia moglie si aspettava un'ultima parola, ma non dissi niente anche se aprivo e chiudevo la bocca in continuazione». <sup>6</sup>

E con le parole *prima* della morte ci avviciniamo alle parole *dopo* la morte.

Insomma, quando mi è balenata l'idea, che ogni tanto propino agli amici durante qualche simposio, che le nostre volontà saranno in realtà le penultime, perché le ultime, su di noi, saranno quelle di chi ci sopravvivrà, non avevo ancora legato questa scoperta alla questione degli epitafi, alle parole che durano dopo

---

<sup>4</sup> [http://www.repubblica.it/2004/a/sezioni/spettacoli\\_e\\_cultura/bobbio/volont/volont.html](http://www.repubblica.it/2004/a/sezioni/spettacoli_e_cultura/bobbio/volont/volont.html) (testo completo).

<sup>5</sup> Breverton 2010.

<sup>6</sup> Arminio 2010, 63.

la morte, ma scritte in anticipo, diciamo così, dagli interessati: cioè agli autoepitafi (da non confondere, come ormai è chiaro, con le 'ultime parole').

Eppure di autoepitafi avevo già scritto, anche se per cenni, ne *La forma breve del dolore*.<sup>7</sup> Ora, quindi, riprendo il tema sulla base di questa nuova acquisizione, che mi orienterà nell'analisi.

Parlavo, allora, «dell'autoepitafio in vita, forma letteraria e postuma di previsione della propria morte, forse nobilitazione post-moderna della pratica superstiziosa dell'oroscopo».<sup>8</sup> Ora direi che la sperimentazione dell'autoepitafio risponde alla stessa illusione delle 'ultime volontà'. Solo la voce del già morto potrebbe davvero essere l'ultima, come accade per l'invenzione di Edgar Lee Masters, che tenta di smascherare la pretesa veridicità degli epigrammi funerari dell'*Antologia Palatina* (e direi, fatalmente, di tutti gli epitafi, necrologi e testi simili mai scritti, da Omero in poi), facendo confessare a Richard Bone, l'incisore di epitafi sepolto anche lui nel cimitero di Spoon River, di essere lui l'autore delle «false chronicles of the stones».<sup>9</sup> A lui le dettavano i parenti dei defunti, al poeta avranno dettato le vere i morti stessi.

Ma qui bisogna subito mettere in campo un po' di sana comparazione antropologica, perché la ricorrente moda degli autoepitafi, della quale parlerò subito, non va immediatamente confusa e assimilata alle esperienze antiche: la forma non è sostanza, i quadri mentali sono molto diversi.

Intanto non basta una prima persona a fare un autepitafio, come anticipavo all'inizio. Considerazione forse ovvia, ma carica di conseguenze. Dal punto di vista di Edgar Lee Masters, si potrebbe dire che tutti gli epitafi antichi in prima persona rappresenterebbero una beffa finale per il defunto, al quale si attribuirebbero, come proprie, parole di altri. È vero che quasi sempre si tratta di elogi, quindi di autoelogi, pratica retorica non rara,<sup>10</sup> ma una prima persona reale non comporterebbe solo autoelogi, comporterebbe riflessioni sulla propria vita e sul mondo

---

<sup>7</sup> Spina 2000.

<sup>8</sup> Spina 2000, 4 n. 10.

<sup>9</sup> Masters 1993, 334s. A Edgar Lee Masters si è ispirato Di Girolamo 2014.

<sup>10</sup> Di recente, sull'argomento, Miletto 2014 (già editore dell'orazione 28 Keil di Elio Aristide, dedicata a questo tema).

familiare nel quale si è vissuti. Non a caso si tenta di dichiarare l'autoepitafio fittizio quando insiste anche sui difetti, come ha notato recentemente Alessandra Perri.<sup>11</sup>

Ma veniamo alla moda degli autoepitafi.<sup>12</sup> Dopo gli esperimenti segnalati nel mio volume, il *Dictionnaire des écrivains contemporains de langue française* di Jérôme Garcin (1988) e *l'Autodizionario degli scrittori italiani* di Felice Piemontese (1989), che avevano però la forma della voce autobiografica di un dizionario, molto più in tema appare invece il recente *Meglio qui che in riunione*, il cui sottotitolo spiega rematicamente: *224 autoepitaffi di italiani celebri e non del nostro tempo*.<sup>13</sup> Fa un po' sorridere, nella breve premessa al lettore, la considerazione che «Scrivere il proprio epitaffio è, per un istante, scoprire il proprio io».<sup>14</sup> Il gioco dell'autoepitafio, anche autoironico, perché no, tende proprio, paradossalmente, a preservare l'io appena scoperto solo perché è un io altrettanto falso quanto quello degli epitafi antichi in prima persona, un io che non ha ancora fatto i conti con la morte, dopo la quale saranno altri a parlare *del e per conto del* morto. In ogni caso, per dare il giusto posto alle intenzioni degli autori, converrà annotare che ritengono l'epitafio tradizionale caratterizzato da lontananza e pesantezza. Deriva da questo la scelta di rifondare la retorica della morte scrivendo in

---

<sup>11</sup> Perri 2011, 59.

<sup>12</sup> Alla morte di Giorgio Faletti (1951-2014), un versatile attore, cantante, scrittore, un giornale ricordava una sua dichiarazione di neanche un anno prima: «Sul mio epitaffio scriveranno: qui giace Giorgio Faletti, morto a diciassette anni. Ho tanta energia e voglia di mettermi in gioco. Non ho paura di rischiare» ([http://torino.repubblica.it/cronaca/2014/07/04/news/mi\\_sento\\_un\\_ragazzino\\_il\\_mio\\_epitaffio\\_sar\\_qui\\_giace\\_giorgio\\_faletti\\_morto\\_a\\_17\\_anni-90667947/](http://torino.repubblica.it/cronaca/2014/07/04/news/mi_sento_un_ragazzino_il_mio_epitaffio_sar_qui_giace_giorgio_faletti_morto_a_17_anni-90667947/)). Solo qualche giorno dopo, attribuito a una 'battutista' milanese, Arianne Lapelouse, compariva su facebook questo divertente incitamento all'autoepitafio conseguente a una inquietante domanda: «Hai un amico che ti tempesta di inviti su Facebook proponendoti di sfidarlo in tutti i giochi possibili e immaginabili? Taggalo!»; «Sulla mia tomba vorrei che fosse scritto: "Non ruppe mai le palle agli amici con una richiesta per Candy Crush Saga"».

<sup>13</sup> Alberti Schatz, Vaglieri 2009. Su indicazione preziosa di Emily Allen-Hornblower ho consultato anche la ricca raccolta di Rees 2005, nella quale spiccano gli autoepitafi di Hilaire Belloc, p. 32s.; John Osborne, p. 40s.; W.C. Fields, p. 96s. Recentissima la raccolta di Aragona 2014, nella quale compaiono molti autoepitafi di varie epoche.

<sup>14</sup> Alberti Schatz, Vaglieri 2009, 7.

prima persona il proprio epitafio e invitando gli altri a fare altrettanto. Gli autori vorrebbero andare oltre le formule e le frasi fatte, vecchie di decenni. Sul fatto che col loro libro nasca, come affermano, un genere nuovo, l'autoepitafio, sarà bene sorvolare, ma seguiamo ancora per qualche secondo le loro intenzioni.

Un genere che disgrega l'idea tradizionale di epitaffio e riporta il pensiero della vita, bilanciato da quello della morte, su binari più intimi, liberi e onesti. Ognuno di noi ha la sua storia, ognuno lascia un segno. Il pensiero della fine è unico e personale, esattamente come i lineamenti o come le impronte digitali. Questa impronta la ritroviamo limpida e inequivocabile nell'autoepitaffio, e su questa scia si può cominciare a costruire la casa degli affetti e della memoria.<sup>15</sup>

Il gioco programmatico degli autoepitafi moderni, che si vendono quasi come romanzi o best-seller, è però totalmente estraneo alla tensione degli autoepitafi antichi, nella quale si giocavano altri pensieri e mentalità, come vedremo.

Ma faccio un esempio personale. Un mio amico informatico, che è solito inviare ogni anno i suoi auguri ai clienti e agli amici con una cartolina scherzosa (fotomontaggi, frasi celebri ecc.), quest'anno voleva inviare come augurio il suo epitafio. Contando sulla mia conoscenza dell'argomento, mi ha chiesto di provare a scrivergliene uno. L'ispirazione non aveva tardato e avevo confezionato un testo che si presentava in qualche modo come un misto di epitafio e autoepitafio (questo secondo, nelle intenzioni del committente), quando è arrivata la rinuncia. Gli amici e i familiari con cui aveva parlato della sua idea lo avevano dissuaso con ogni mezzo. Neanche il gioco riusciva a reggere alla superstizione, non so se mascherata o palesata, che anticipare la propria morte porta male. La superstizione non è male moderno, si pensi al carattere tofrasteo XVI, ma dubito che negli autoepitafi antichi si possa rintracciare una qualche ipotesi superstiziosa, segno anche questo di una comparazione che non va presa alla leggera.

Una prova ce la dà una bella pagina di Giuseppe Pontiggia:<sup>16</sup> si parla di intellettuali e di calcio, ma il discorso scivola sugli

---

<sup>15</sup> Alberti Schatz, Vaglieri 2009, 272.

<sup>16</sup> Pontiggia 2002, 247s.

intellettuali di Fellini e le loro caricature. E di qui il discorso scivola ancora, sul *Satyricon*:

Fellini si sarebbe più divertito – e con lui gli spettatori, se avesse preso sul serio gli intellettuali. Ossia se li avesse ascoltati. Ma era impaziente, giocoso, distratto dalla propria fantasia. E, forse, nella sua insofferenza satirica, eludeva l'occasione più ghiotta: di lasciare che il satireggiato si consegni da sé, attraverso il proprio linguaggio. La forma più vertiginosa di ironia la si incontra nel *Satyricon* di Petronio (non di Fellini), quando Trimalcione detta, al culmine di un'orgia, il proprio epitaffio. Dove si fondono tracotanza, consapevolezza, orgoglio, superbia, trivialità, stile.

Ecco, dunque, un epitafio dettato in vita, una vita letteraria, certo, al termine di un percorso di ultime volontà salde e fiduciose, sicure di sé: Trimalcione rende pubblico il suo testamento (*Sat.* 71), per poter essere amato ancora di più già in vita, ma come se fosse morto (primo rovesciamento paradossale: *ut familia mea iam nunc sic me amet tamquam mortuum*); poi legge per intero il testamento; dà istruzioni per il suo monumento funebre, con una statua ai cui piedi dovrà apparire la *catella*, la cagnetta, di cui ci viene risparmiato il nome (allontaniamoci subito da questo *topos*); insomma predispone la dimora del suo immancabile futuro, che, infatti, non sarà materia di eredità. E poi guardie del sepolcro, fregi, scene di vita popolare, quasi un nuovo scudo di Achille, col trucco dell'*horologium* che costringerà il passante a leggere il nome del defunto per guardare l'ora. Infatti, ciliegina sulla torta funebre, *inscriptio quoque vide diligenter si haec satis idonea tibi videtur*: ascoltiamola e leggiamola, questa *inscriptio*, quasi fossimo anche noi al banchetto. Perché questo andrà rimarcato: che la lettura che Trimalcione fa in prima persona del suo autoepitafio è quasi una prova generale *in vita*, come di un testo teatrale, un testo da recitare, cioè, per vedere se potrà funzionare da morto, chiunque sia, poi, a recitarlo.

*C. Pompeius Trimalchio Maecenatianus hic requiescit. Huic seviratus absentis decretus est. cum posset in omnibus decuriis Romae esse, tamen noluit. Pius, fortis, fidelis, ex parvo crevit: sestertium reliquit trecenties, nec unquam philosophorum audivit. Vale: et tu.*

Altro che superstizione e paura della morte: voglia di anticiparla, con tutti i vantaggi di poterla, come dire, condizionare e viverla dinanzi a tutti, addirittura ancora in vita, proprio per pro-

seguire più sereni la vita, come mostra il seguito. L'epitafio, oggettivato dalla terza persona – una caratteristica che si trova nella maggior parte degli autoepitafi antichi –, svela, forse, la sua patina ironica nella *pointe* finale (*et tu*), con la quale il morto-vivo s'inserisce nello schema tradizionale dell'iscrizione funeraria – dati sul defunto, saluto al viandante (*Vale*) – trasformandola in un dialogo fra un *ego*, sempre difficile da identificare e un *tu* che appare alla fine (chi dice, infatti, *Vale*? L'iscrizione stessa? Il defunto, differenziato dalla sua iscrizione descrittiva e non in prima persona?).<sup>17</sup> Ma il *tu* finale, almeno stando alla punteggiatura adottata unanimemente dagli editori, non sembrerebbe un'estensione esplicativa e personalizzante di *Vale*, ma la risposta al saluto stesso. E dunque, chi risponde *et tu*? Il *viator*, cui l'iscrizione presta questa possibile risorsa? Mi piacerebbe pensare che lo stesso morto-vivo Trimalcione, nel contesto dell'enunciazione e nell'enfasi della lettura, si sentisse in dovere di rispondere a un cortese *Vale*, quasi come nel celebre scambio di *Grazie* e *Prego* sempre più accelerato fra Ettore Petrolini e il suo pubblico, riproposto dal geniale Gigi Proietti.

Mary Beard, va ricordato, ha pensato forse a qualcosa del genere, quando ha posto l'attenzione sul lettore di Petronio, su noi, come lettori moderni, invitati già prima a valutare la congruità dell'iscrizione (*Inscriptio quoque vide diligenter si haec satis idonea tibi videtur*). La richiesta di Trimalcione, rivolta ad Habinnas, chiamerebbe in causa, secondo la Beard, il lettore, come anche l'*et tu* che chiude l'iscrizione.<sup>18</sup>

Sullo stesso livello della finzione letteraria, ma con qualche complicazione in più, si pone l'autoepitafio di Properzio (II 13b), inserito in una prefigurazione della propria morte che tenta, appunto, di imporre la propria volontà sul comportamento della sua amata:

---

<sup>17</sup> Recentemente, al convegno *Prestare la voce* (Siena, 21-22 febbraio 2014), i cui atti appariranno nella rivista online del Centro di Antropologia e Mondo Antico, *Quaderni del Ramo d'Oro*, Giuseppe Pucci ha approfondito con grande chiarezza e vivacità l'argomento, nel suo intervento "Perché non parli?" *Prestare la voce all'opera d'arte nel mondo antico*.

<sup>18</sup> Beard 1998, 98. Sull'autoepitafio di Trimalcione vd. anche: Mommsen 1878; Bodel 1999.



*et duo sint versus:*

*QVI NVNC LACET HORRIDA PVLVIS,  
VNIVS HIC QVONDAM SERVVS AMORIS ERAT.*

Ma di autoepitafi sappiamo non solo dalla finzione letteraria.

Farò un rapido cenno ai tre autoepitafi di Nevio, Plauto e Pacuvio (*epigrammata quae ipsi fecerunt et incidenda sepulcro suo relicuerunt*), che Aulo Gellio riporta nel libro I 24 delle *Noctes Atticae*:<sup>19</sup>

*Inmortales mortales si foret fas flere,  
fierent divae Camenae Naevium poetam.  
itaque postquam est Orcho traditus thesauro,  
obliti sunt Romae loquier lingua Latina.*

*Postquam est mortem aptus Plautus, Comoedia luget,  
scaena est deserta, dein Risus, Ludus Iocusque  
et Numeri innumeri simul omnes conlacrimarunt.*

*Hic sunt poetae Pacuvi Marci sita  
ossa. Hoc volebam, nescius ne esses. Vale.*

Autoepitafi probabilmente solo per tradizione – su cui lo stesso Gellio ha qualche dubbio, almeno per quello di Plauto –, anche per l'obbligato richiamo alla figura di Ennio, il cui autoepitafio è esaltato da Cicerone a paragone con quello di Solone:

*(Tusc. I 34) unde ergo illud: 'Aspicite, o cives, senis Enni imaginis formam: hic vestrum panxit maxima facta patrum'? Mercedem gloriae flagitat ab iis quorum patres adfecerat gloria, idemque: 'Nemo me lacrimis decoret nec funera fletu faxit. Cur? Volito vivos per ora virum'; (117) quod si fiat, melior Enni quam Solonis oratio. Hic enim noster: 'Nemo me lacrimis decoret' inquit 'nec funera fletu faxit!' at vero ille sapiens: 'Mors mea ne careat lacrimis: linquamus amicis Maerorem, ut celebrent funera cum gemitu.'*

*(Cato 73) Solonis quidem sapientis est elogium, quo se negat velle suam mortem dolore amicorum et lamentis vacare. Volt, credo, se esse carum suis; sed haud scio an melius Ennius:*

*Nemo me lacrumis decoret neque funera fletu faxit.*

Caratterizzati i primi due, quelli di Nevio e Plauto, da una sorta di atmosfera da 'dopo di me il diluvio' – molto più modesto e semplice, invece, quello di Pacuvio –, giocano tutti sul ri-

<sup>19</sup> Plessis 1905, 36-48; Canobbio 2008.

cordo e l'auspicata fama dopo la morte, esaltata nei primi due, quanto più in disfacimento viene presentata la realtà al lettore dell'epitafio. Ed è lo stesso tema che sottolinea Cicerone proprio nel rapporto Ennio/Solone. Da notare anche che, pur trattandosi di autoepitafi, almeno secondo Gellio che li cita, si ripropone l'uso della terza persona, che non segnala immediatamente tale modalità. In questo si differenziano dal supposto modello enniano.

Una menzione merita senz'altro quell'autoepitafio (τὸν ἐπιτάφιον ἑαυτοῦ πρὸ τελευτῆς) recitato prima del suicidio da Peregrino/Proteo – l'episodio avvenne nel 165 d.C. –, il filosofo cinico di cui Luciano racconta nel *de morte Peregrini* 32, con esiti ridicoli rispetto allo scopo di ottenere una fama imperitura fra i posteri.<sup>20</sup> Dobbiamo, invece, fare un passo indietro per una discussione approfondita sulle connessioni fra autoepitafio e aspirazione all'immortalità nel ricordo. La conduce Plinio il Giovane col suo corrispondente Rusone, nella lettera 19 del IX libro.

In questione è la scelta di Virginio Rufo, di cui Plinio parla diffusamente nella prima lettera del II libro, di aver voluto che fosse iscritto questo epitafio sul suo sepolcro (9, 19, 1):

*Hic situs est Rufus, pulso qui Vindice quondam imperium asseruit non sibi sed patriae.*

Virginio Rufo, tre volte console, aveva represso la rivolta di Giulio Vindice contro Nerone, aveva rifiutato il ruolo di imperatore per schierarsi con Galba e poi con Otone. Tacito ne aveva recitato l'elogio funebre.

Rusone, dunque, contrapponeva alla scelta di Virginio Rufo quella di Giulio Frontino (l'autore degli *Stratagemata*), che aveva vietato che gli fosse eretto un monumento funebre. Plinio, che stimava entrambi i personaggi che Rusone, invece, metteva l'uno contro l'altro, non ha alcuna esitazione a stare dalla parte di coloro che rivendicano la grandezza del proprio comportamento in vita, affidando a una scritta la capacità di prolungare la

---

<sup>20</sup> Devo l'indicazione all'impeccabile organizzatrice (e relatrice) del convegno, Cristina Pepe.

loro fama: *si immortalitatem quam meruere sectantur, victurique nominis famam supremis etiam titulis prorogare nituntur*. Qual era invece l'argomento di Frontino? *Impensa monumenti supervacua est; memoria nostri durabit, si vita meruimus*.

Plinio vedeva molta più modestia nell'affidare a una lapide il ricordo delle proprie gesta che nel rivendicare una fama immortale quasi automatica, dovuta: *memoria nostri durabit*. In questo senso, allora, l'autoepitafio completa, corona l'attività di una vita, è la conferma di una consapevolezza che non può essere offuscata da una modestia che oggi chiameremmo falsa. Scegliere da se stessi le parole che dovranno pronunciare i posteri, per prolungare nel tempo una fama onestamente e valorosamente guadagnata. Saper valorizzare, cioè, in previsione della morte, le azioni alle quali si è consacrata la propria vita pubblica, con riflessi su quella privata.

Del resto, il rapporto tra autoepitafio e monumento funebre, di qualsiasi genere esso fosse, è concretamente mostrato da alcuni epitafi 'firmati' su cui hanno recentemente indagato Eleonora Santin<sup>21</sup> e Valentina Garulli.<sup>22</sup>

Qui cogliamo, pur nella scarsa presenza di dati certi, la rivendicazione, da parte del firmatario autore del testo, di una statura culturale e letteraria non comune, la volontà di associare i familiari (alcuni già defunti) alla celebrazione, il messaggio al passante con i meriti già acquisiti in vita all'atto della composizione. Si tratta di 9 epitafi sui 32 studiati dalla Santin,<sup>23</sup> i cui autori meritano forse l'omaggio della citazione, per rispettare e realizzare anche nel nostro tempo quella aspirazione al ricordo capace di vincere l'ineluttabilità della morte: Artemidoros di Ataleia, Pollianos, Zosimos, Gaudentios, Diliporis, Gaios, Aristodemos, Sophytos, Menelaos.

Compiuto questo rito, direi doveroso in un convegno relativo al tema, dedico l'ultima parte del contributo a uno sguardo al futuro, un futuro nel quale la virtualità sembra introdursi prepotentemente anche nelle parole dopo la morte.

---

<sup>21</sup> Santin 2009.

<sup>22</sup> Garulli 2012.

<sup>23</sup> In particolare, nella tabella finale, p. 298s., i n.° 9, 10, 12, 18, 21, 22, 24, 27, 32. Su uno di questi si è soffermata anche Garulli 2012, 279-287.

Risale a un paio di anni fa (29 luglio 2012) un articolo di Giorgio Fontana su *La lettura*, supplemento settimanale, peraltro inutile, del *Corriere della Sera*, da me fortunatamente archiviato, dal titolo *La rivincita virtuale dei defunti*. Lo spunto nasceva da due pubblicazioni: una del filosofo Patrick Stokes,<sup>24</sup> l'altra, un intervento a più voci su una rivista online.<sup>25</sup> Dagli abstracts dei due articoli e dalla riflessione di Fontana risulta che i social networks hanno in qualche maniera allargato i confini del rapporto con i defunti, rendendo costantemente presenti e ancora attivi i loro profili facebook e quindi la possibilità di indirizzare loro, ancora molto dopo la morte, parole non occasionali e soprattutto non private, custodite in un privato monologo o immaginario dialogo, ma pubbliche, archiviabili, consultabili in ogni momento. Scrive Fontana:

Ci sono alcuni siti quali Cemetery.org e I-postmortem.com<sup>26</sup> strettamente dedicati alla preservazione della memoria digitale dei defunti, fino ad arrivare a derive inquietanti,<sup>27</sup> come il recente Deadsoci.al, un servizio che consente di inviare messaggi e tweet predefiniti dopo la propria morte.

Certo, accanto a questo, a testimoniare che la cifra del nostro tempo non è la sostituzione, ma l'affiancamento, la contiguità, spesso, fra vecchio e nuovo, bisognerà ricordare che esiste da qualche anno anche un turismo funebre, una sorta di passaggio, come recita un resoconto di Silvia Ceriani e Serena Fumero,<sup>28</sup> dalla grande rimozione alle passeggiate turistiche nei cimiteri.

Anche di questo bisognerà dunque tener conto nell'analizzare le passate e nel prefigurare le future parole dopo la morte.<sup>29</sup>

---

<sup>24</sup> Stokes 2012.

<sup>25</sup> Walter, Hourizi, Moncur, Pitsillides 2011-2012.

<sup>26</sup> In realtà Life-keep.com.

<sup>27</sup> Ma perché inquietanti? A me sembra, invece, un modo per ovviare alla questione delle 'penultime volontà'.

<sup>28</sup> Ceriani, Fumero 2013.

<sup>29</sup> Un'attività particolarmente significativa si deve al bolognese Mauro Felicori, Founder President dell'Association of Significant Cemeteries in Europe (ASCE: <http://www.significantcemeteries.org>), con pubblicazioni e atti di convegni ([http://www.researchgate.net/profile/Mauro\\_Felicori2](http://www.researchgate.net/profile/Mauro_Felicori2)).

A ogni buon conto, se mai mi venisse in mente, viste queste nuove possibilità, di dettare un autoepitafio virtuale, mi piacerebbe scriverlo così:

*Si rifiutò di scrivere il proprio autoepitafio.*

### Bibliografia

Alberti Schatz, Vaglieri 2009

E. Alberti Schatz, M. Vaglieri (eds.), *Meglio qui che in riunione, 224 autoepitaffi di italiani celebri e non del nostro tempo*, Milano 2009.

Aragona 2014

F. Aragona, *A morire son buoni tutti. Epitaffi arguti, curiosi e divertenti per avere l'ultima parola sulla morte*, Pisa 2014.

Arminio 2010

F. Arminio, *Cartoline dai morti*, Roma 2010.

Beard 1998

M. Beard, *Vita inscripta*, in F. Paschoud, B. Grange, Ch. Buchenwald (eds.), *La biographie antique*, Vandœuvres-Genève 1998 (Entretiens sur l'Antiquité Classique – Fondation Hardt XLIV), pp. 83-118.

Bodel 1999

J. Bodel, *The Cena Trimalchionis*, in H. Hofmann (ed.), *Latin Fiction. The Latin Novel in Context*, London-New York 1999, pp. 38-51.

Breverton 2010

T. Breverton, *Immortal Last Words*, London 2010.

Canobbio 2008

A. Canobbio, *L'epitafio di Nevio, Ennio e la lingua 'latina'*, in L. Castagna, Ch. Riboldi (eds.), *Amicitiae templa serena. Studi in onore di G. Aricò I*, Milano 2008, pp. 195-221.

Ceriani, Fumero 2013

S. Ceriani, S. Fumero, *Eroticamente abbandonate tra le lapidi...*, «L'indice», 30/11 (2013), p. 10.

Di Girolamo 2014

G. Di Girolamo, *Dormono sulla collina 1969-2014*, Milano 2014.

## Fedeli 2009

P. Fedeli, *Properzio: lo spazio dell'amore*, in R. Cristofoli, C. Santini, F. Santucci (eds.), *Tempo e spazio nella poesia di Properzio. Atti del Convegno Internazionale (Assisi 23-25 maggio 2008)*, Assisi 2009, pp. 3-26.

## Fontana 2012

G. Fontana, *Cari estinti. La rivincita virtuale dei defunti*, «La lettura (Corriere della Sera)», 29 luglio 2012, p. 7.

## Garulli 2012

V. Garulli, BYBLOS LAINEE. *Epigrafia, letteratura, epitafio*, Bologna 2012.

## Laurens 2012

P. Laurens, *L'abeille dans l'ambre. Célébration de l'épigramme de l'époque alexandrine à la fin de la Renaissance*. 2<sup>e</sup> édition revue et augmentée, Paris 2012.

## Masters 1993

E.L. Masters, *Antologia di Spoon River*, trad. it. di F. Pivano, Torino 1993 (ed. or. *Spoon River Anthology*, 1915).

## Miletti 2014

L. Miletti, *Il de laude ipsius di Plutarco e la teoria classica dell'"autoelogio"*, in P. Volpe Cacciatore (ed.), *Plutarco: linguaggio e retorica. Atti del XII Convegno della International Plutarch Society. Sezione Italiana*, Napoli 2014, pp. 79-99.

## Mommsen 1878

Th. Mommsen, *Trimalchios Heimat und Grabschrift*, «Hermes», 13 (1878), pp. 106-121.

## Peek 1955

W. Peek, *Griechische Vers-Inschriften, I. Grab-Epigramme*, Berlin 1955.

## Perri 2011

A. Perri, *Il Giambo di Nino di Fenice di Colofone e la tradizione dell'auto-epitafio fittizio*, «ARF», 13 (2011), pp. 59-68.

## Plessis 1905

F. Plessis, *Poésie latine. Epitaphes. Textes choisis et commentaires publiés*, Paris 1905

## Pontiggia 2002

G. Pontiggia, *Prima persona*, Milano 2002.

Rees 2005

N. Rees, *I Told You I Was Sick. A Grave Book of Curious Epitaph*, London 2005.

Santin 2009

E. Santin, *Autori di epigrammi sepolcrali greci su pietra. Firme di poeti occasionali e professionisti*, «MAL», 24 (2009), pp. 148-316.

Spina 2000

L. Spina, *La forma breve del dolore. Ricerche sugli epigrammi funerari greci*, Amsterdam 2000.

Stokes 2012

P. Stokes, *Ghosts in the Machine: Do the Dead live on in the Facebook?* «Philosophy and Technology», 25 (2012), pp. 363-379.

Walter, Hourizi, Moncur, Pitsillides 2011-2012

T. Walter, R. Hourizi, W. Moncur, S. Pitsillides, *Does the Internet Change How we Die and Mourn?*, «Omega: Journal of Death and Dying», 64 (2011-2012), pp. 275-302.





GABRIELLA MORETTI

IL *FUNUS*, LE *IMAGINES*, LA *LAUDATIO*.

ALLE ORIGINI DELL'IMPIEGO DI *VISUAL TOOLS* A SUPPORTO  
DELL'ORATORIA NELLA TRADIZIONE ROMANA\*

*Abstract*

Polybius' description of a Roman funeral procession has always fascinated scholars. The second part of the Roman funeral ceremony, however, has received less attention: namely, the *laudatio* for the deceased. Yet Polybius' words clearly show how visual and spectacular elements of the procession were put to use in the *laudatio* as visual tools to support the speech itself, and were in fact probably designed for this very purpose. This extraordinary complementarity of word and image was to be one of the most important and seminal elements for the use of visual tools in the performance of Roman oratory. The visual aspects of the funeral are many: the exposition of the corpse of the deceased, the exhibition of objects related to him or to his death (such as garments or bloody swords), and the use of *imagines* and portraits. Their legacy and influence on Roman oratory can be seen at many levels, and particularly on its ability to include multifarious visual referents in all its genres, not only epideictic, but also judicial and political: the visual elements accompanying the spoken word, moreover, generate effects not unlike those produced in theatrical performances. In fact, theatre, a multimedia genre in its own right, and a component of the Roman funeral as well, also had a direct influence, from this dramaturgical and scenic point of view, on Latin oratory, providing the basis for additional forms of oratorical dramatization. On the whole, these strategies and developments are to be traced back to their genesis: the enigmatic Roman funeral ceremony, which provides full legitimacy and a varied repertoire of traditional forms for the combination to which Roman oratory so often resorts: vision and words, speech and image.

---

\* Ringrazio Cristina Pepe per i suggerimenti e le preziose indicazioni bibliografiche.

1. *La pompa funebris e la laudatio in Polibio: mezzi visuali e oratoria romana arcaica*

1.1. La descrizione fatta da Polibio della cerimonia del funerale romano – con gli antenati che appaiono straordinariamente rivivere attraverso coloro che indossano le loro maschere funebri, gli abiti e le insegne delle cariche da loro raggiunte, e accompagnano così il defunto nello snodarsi attraverso la città della *pompa funebris* – ha suscitato da tempo l'interesse degli studiosi, su cui ha esercitato un'autentica fascinazione: ed è stata ovviamente soprattutto la dimensione antropologica del rituale ad accamparsi al centro dell'attenzione.

Minore interesse ha forse destato la seconda fase della cerimonia descritta da Polibio, e cioè il momento della *laudatio funebris* che concludeva la processione. Eppure, la sua descrizione non solo indica con chiarezza come la *laudatio* costituisse il culmine dell'evento cerimoniale, ma ci mostra bene come gli elementi spettacolari della *pompa* – l'ostensione del cadavere del defunto, i personaggi degli avi rappresentati attraverso le maschere e i costumi indossati a quanto sembra da attori somiglianti nell'altezza e nel portamento<sup>1</sup> – venissero sfruttati dalla *laudatio* come strumenti visuali a supporto del discorso oratorio, e fossero anzi probabilmente concepiti soprattutto per questo scopo:

ὅταν γὰρ μεταλλάξῃ τις παρ' αὐτοῖς τῶν ἐπιφανῶν ἀνδρῶν, συντελουμένης τῆς ἐκφορᾶς κομίζεται μετὰ τοῦ λοιποῦ κόσμου πρὸς τοὺς καλουμένους ἐμβόλους εἰς τὴν ἀγορὰν ποτὲ μὲν ἐστῶς ἐναργῆς, σπανίως δὲ κατακεκλιμένος. περίξ δὲ παντὸς τοῦ δήμου στάντος, ἀναβάς ἐπὶ τοὺς ἐμβόλους, ἂν μὲν υἱὸς ἐν ἡλικίᾳ καταλείπηται καὶ τύχη παρῶν, οὗτος, εἰ δὲ μὴ, τῶν ἄλλων εἴ τις ἀπὸ γένους ὑπάρχει, λέγει περὶ τοῦ τετελευτηκότος τὰς ἀρετὰς καὶ τὰς ἐπιτετευγμένας ἐν τῷ ζῆν πράξεις.<sup>2</sup>

Quando un personaggio in vista muore e si celebrano le sue esequie il corpo viene portato con tutta la pompa possibile al Foro, **presso quelli che vengono denominati i Rostri**. Di solito esso viene offerto alla vista del pubblico in posizione eretta, e soltanto raramente disteso. Quando la folla si è radu-

<sup>1</sup> Su questo aspetto si veda Blasi 2010 e il contributo di M. Bettini all'interno di questo volume.

<sup>2</sup> Pol. 6, 53, 1-2.

nata tutto intorno, un figlio – se il defunto ne ha lasciato uno in età adulta,<sup>3</sup> e se questi si trova a Roma, altrimenti un membro della famiglia – **sale sulla tribuna e pronuncia un discorso nel quale evoca i meriti del defunto e ciò che questi ha fatto durante la vita.**

Possiamo dire quindi che la *laudatio funebris*,<sup>4</sup> che rappresenta come è noto una delle forme più antiche di oratoria a Roma, costituisce come ci viene qui descritta – con il complesso apparato spettacolare e di immagini da cui l'atto oratorio viene tradizionalmente accompagnato al termine della cerimonia della *pompa funebris* – uno dei punti assolutamente germinali dell'uso di strumenti visuali per la *performance* oratoria nella cultura romana.

Come abbiamo visto sopra, il cadavere del defunto ne è infatti il primo referente visuale, ritto com'è accanto (e fors'anche sopra) ai *rostra* durante il discorso che lo riguarda. Lo affiancano i personaggi degli antenati, disposti in fila su seggi d'avorio, posti forse davanti ai *rostra* (come i personaggi più eminenti si sedevano a teatro in file ordinate e su seggi apposti nell'orchestra), o più probabilmente sopra di essi, bene in vista davanti agli occhi del pubblico:

μετὰ δὲ ταῦτα θάψαντες καὶ ποιήσαντες τὰ νομιζόμενα τιθέασιν τὴν εἰκόνα τοῦ μεταλλάξαντος εἰς τὸν ἐπιφανέστατον τόπον τῆς οἰκίας, ξύλινα ναῖδια περιτιθέντες. ἡ δ' εἰκὼν ἐστὶ πρόσωπον εἰς ὁμοιότητα διαφερόντως ἐξεργασμένον καὶ κατὰ τὴν πλάσιν καὶ κατὰ τὴν ὑπογραφὴν. ταύτας δὴ τὰς εἰκόνας ἔν τε ταῖς δημοτελέσι θυσίαις ἀνοίγοντες κοσμοῦσι φιλοτίμως, ἐπὶ τὰς τῶν οἰκείων μεταλλάξῃ τις ἐπιφανῆς, ἄγουσιν εἰς τὴν ἐκφορὰν, περιτιθέντες ὡς ὁμοιοτάτοις εἶναι δοκοῦσι κατὰ τε τὸ μέγεθος καὶ τὴν ἄλλην περικοπὴν. οὗτοι δὲ προσαναλαμβάνουσιν ἐσθῆτας, εἴαν μὲν ὕπατος ἢ στρατηγὸς ἢ γεγωνῶς, περιπορφύρους, εἴαν δὲ τιμητῆς, πορφυρᾶς, εἴαν δὲ καὶ τεθριαμβευκῶς ἢ τι τοιοῦτον κατεργασμένους, διαχρύσους. αὐτοὶ μὲν οὖν ἐφ' ἀρμάτων οὗτοι

<sup>3</sup> Questa precisazione ci dice che non era possibile pronunciare la *laudatio* prima di aver raggiunto l'*adulescentia*: ad esempio alla morte di Silla (App. *BC* 1, 106, 500), la *laudatio* sarà pronunciata «dal migliore oratore del tempo» perché il figlio era troppo piccolo.

<sup>4</sup> Sulla *laudatio funebris*, dopo i saggi di Martha 1883, di Vollmer 1892, di Crawford, 1941-1942, di Durry 1942, lo studio di riferimento è quello di Kierdorf 1980, che tuttavia trascura completamente il versante visuale dell'atto oratorio, nonostante l'enfasi di Polibio sull'argomento. Si veda piuttosto da questo punto di vista Dupont 1987; Flaig 1995; Flaig 2003, in particolare le pp. 57-59, e Arce 2000.

πορεύονται, ῥάβδοι δὲ καὶ πελέκεις καὶ τᾶλλα τὰ ταῖς ἀρχαῖς εἰωθότα συμπαρακεῖσθαι προηγείται κατὰ τὴν ἀξίαν ἐκάστῳ τῆς γεγεννημένης κατὰ τὸν βίον ἐν τῇ πολιτείᾳ προαγωγῆς ὅταν δ' ἐπὶ τοὺς ἐμβόλους ἔλθωσι, καθέζονται πάντες ἐξῆς ἐπὶ δίφρων ἐλεφαντίνων. [...] ὁ γε λέγων ὑπὲρ τοῦ θάπτεσθαι μέλλοντος, ἐπὶ διέλθη τὸν περὶ τούτου λόγον, ἀρχεται τῶν ἄλλων ἀπὸ τοῦ προγενεστάτου τῶν παρόντων, καὶ λέγει τὰς ἐπιτυχίας ἐκάστου καὶ τὰς πράξεις.<sup>5</sup>

Subito dopo la sepoltura e il compiersi delle cerimonie di rito, pongono l'immagine del defunto nel punto più visibile della casa, chiusa in un tabernacolo ligneo. **Questa immagine è una maschera che riproduce con straordinaria fedeltà i lineamenti e il colorito del morto.** In occasione di pubblici sacrifici espongono queste immagini, e le decorano con grande cura, e quando un membro illustre della famiglia muore, le portano al funerale, facendole indossare a uomini che sembrano avere la più stretta somiglianza con gli originali per statura ed aspetto. Costoro indossano la toga, con bordi di porpora se il defunto era console o pretore, tutta di porpora se era censore, e ricamata d'oro se aveva celebrato il trionfo o aveva compiuto qualcosa di simile. Tutti costoro sono trasportati su carri, preceduti da fasci, scuri e altre insegne da cui i diversi magistrati sono usualmente accompagnati a seconda delle dignità e delle cariche pubbliche assunte da ognuno durante la vita; e **quando arrivano ai rostri tutti loro si siedono in una fila su seggi d'avorio.** [...] **Inoltre, colui che tiene l'orazione sull'uomo in procinto di essere sepolto, quando ha finito di parlare di lui, racconta anche i successi e le imprese degli altri le cui immagini sono presenti, cominciando dai più antichi.**

Si noti allora come Polibio rimarchi più di una volta il potente effetto di ἐνάργεια suscitato dalla presenza potentemente visuale del cadavere del defunto e delle *images* degli avi posti accanto ai *rostra*:

δι' ὧν συμβαίνει τοὺς πολλοὺς ἀναμνησκομένους καὶ λαμβάνοντας ὑπὸ τὴν ὄψιν τὰ γεγονότα, μὴ μόνον τοὺς κεκοινωνηκότας τῶν ἔργων, ἀλλὰ καὶ τοὺς ἐκτός, ἐπὶ τοσοῦτον γίνεσθαι συμπαθεῖς ὥστε μὴ τῶν κηδεύοντων ἴδιον, ἀλλὰ κοινὸν τοῦ δήμου φαίνεσθαι τὸ σύμπτωμα.<sup>6</sup>

Di conseguenza tutta la folla – e non solo coloro che ebbero una parte in queste gesta, ma anche coloro che non ne ebbero alcuna – quando i fatti sono richiamati alla loro mente e **portati di fronte ai loro occhi**, sono mossi a tale commozione che la morte di quell'uomo non sembra riguardare solo quelli

<sup>5</sup> Pol. 6, 53, 4-54, 1. Sulle *images funebres* vedi, tra gli altri, Flower 1996 (sulle *images* come contesto visuale della *laudatio* vedi in particolare le pp. 128-129); Bettini 1986, 186s.; Bianchi 1994; Montanari 2009.

<sup>6</sup> Pol. 6, 53, 3.

che ne portano il lutto, ma appare una perdita pubblica che colpisce tutto il popolo.

Se la *laudatio funebris* si serve del corredo delle *images* per acquisire una straordinaria potenza emotiva e un esemplare effetto parenetico, al tempo stesso essa costituisce una forma essenziale e indispensabile di commento alle *images* in processione da cui è stata preceduta, e il cui succedersi in ordine cronologico durante la *pompa funebris* viene ora a tradursi, in forma verbale, in una ricapitolazione storica delle glorie della famiglia, componendo così *didassi* e *pathos* in un'indissolubile unità:

οὐ κάλλιον οὐκ εὐμαρὲς ἰδεῖν θέαμα νέω φιλοδόξω καὶ φιλαγάθῳ: τὸ γὰρ τὰς τῶν ἐπ' ἀρετῇ δεδοξασμένων ἀνδρῶν εἰκόνας ἰδεῖν ὁμοῦ πάσας οἷον εἰ ζώσας καὶ πεπνυμένας τίς οὐκ ἂν παραστήσαι; τί δ' ἂν κάλλιον θέαμα τούτου φανείη;<sup>7</sup>

Non si potrebbe trovare facilmente uno spettacolo più esaltante per un giovane che aspiri alla fama e alla virtù. Chi non verrebbe stimolato **dalla vista delle immagini di uomini celebri per la loro eccellenza, radunati tutti insieme come se fossero vivi e ancora respirassero?** Quale spettacolo potrebbe essere più glorioso?

L'efficacia di questa archetipica combinazione di visualità e parole alle origini dell'eloquenza di Roma non mancherà di esercitare i suoi effetti retorici anche nelle età successive. L'accostamento fra l'elogio funebre – come atto oratorio che faceva parte integrante del cerimoniale funebre di un romano illustre – e l'esposizione del cadavere del defunto proprio accanto ai *rostra* rappresenta infatti un formidabile punto di collegamento fra parola e visualità, fra orazione e ostensione, destinato quindi inevitabilmente a fare scuola.

E in effetti le eccezionali componenti visive del cerimoniale della *pompa funebris* romana costituiranno – accanto a quelle provenienti dalla *pompa triumphalis* e in parte anche dalla *pompa circensis* – un punto d'origine essenziale per la grandissima parte delle strategie di strumentazione visuale messe in campo dall'oratoria latina: nonostante infatti sia talvolta possibile ritrovare anche precedenti greci per l'impiego di alcuni dei *devices* visuali da noi presi in esame, l'insieme di queste tecniche si pre-

---

<sup>7</sup> Pol. 6, 53, 9-10.

senta piuttosto come tipicamente romano, e legato alle sue antiche radici cerimoniali.

Dal precedente della *laudatio funebris* l'oratoria romana sarà insomma profondamente influenzata, e manterrà – anche in forme oratorie da essa lontanissime sul piano formale e funzionale – questo primigenio e originario legame con la visualità, questa inclinazione a coniugare la parola e l'immagine.

## 2. Mezzi visuali a supporto dell'oratoria: una tradizione e la sua influenza nella storia della retorica romana

2.1. La dottrina dell'*actio* insegna all'oratore il modo più adatto di usare il proprio corpo come sussidio visuale alla parola; ma dopo il proprio corpo, il mezzo visuale più immediato a disposizione dell'oratore risulta essere il corpo del proprio cliente, che offre una sorta di testimonianza muta (*aspectus etiam sine voce*<sup>8</sup>) ma al tempo stesso di straordinaria eloquenza, capace com'è di parlare – in modo assai diverso da caso a caso, come vedremo – alle emozioni meno sorvegliate del pubblico.

L'impiego visuale a scopi persuasivi del corpo del cliente o dei testimoni era stato concretamente esperito, in Grecia come a Roma, in casi celebri presto diventati *exempla* tradizionali nella trattatistica. Quintiliano,<sup>9</sup> all'inizio del secondo libro, ci presenta una sorta di piccola antologia di questi casi famosi:

*Cicero pluribus locis scripsit officium oratoris esse dicere adposite ad persuadendum, in rhetoricis etiam, quos sine dubio ipse non probat, finem facit persuadere. Verum et pecunia persuadet et gratia et auctoritas dicentis et dignitas, postremo aspectus etiam ipse sine voce, quo vel recordatio meritorum cuiusque vel facies aliqua miserabilis vel formae pulchritudo sententiam dictat. Nam et Manium Aquilium defendens Antonius, cum scissa veste cicatrices quas is pro patria pectore adverso suscepisset ostendit, non orationis habuit fiduciam, sed oculis populi Romani vim attulit: quem illo ipso aspectu maxime motum in hoc, ut absolveret reum, creditum est. Servium quidem Galbam miseratione sola, qua non suos modo liberos parvolos in contione produxerat, sed Galli etiam Sulpici filium suis ipse manibus circumtulera, elapsum esse cum aliorum monumentis, tum Catonis oratione*

<sup>8</sup> Quint. *inst.* 2, 15, 6.

<sup>9</sup> Sull'*actio* in Quintiliano cfr. almeno Zicari 1968; Fantham 1982; Maier-Eichhorn 1989; sulla sua dottrina e la prassi della *pronuntiatio* cfr. Calboli 1983; Rosa 1989.

*testatum est. Et Phrynen non Hyperidis actione quamquam admirabili, sed conspectu corporis, quod illa speciosissimum alioqui diducta nudaverat tunica, putant periculo liberatam. Quae si omnia persuadent, non est hic de quo locuti sumus idoneus finis.*<sup>10</sup>

Cicerone in più punti scrisse che funzione dell'oratore è parlare in maniera adatta a persuadere, e nei *Rhetorici libri*, opera che lui stesso senza dubbio rinnega, afferma che scopo dell'oratore è persuadere. **In realtà quello che persuade sono ora i soldi, ora il favore, l'autorità e la dignità di chi parla, e infine anche, senza che ci sia bisogno di parlare, l'aspetto fisico**, in base al quale spesso decisivi per la sentenza sono **o il ricordo dei meriti di qualcuno o l'apparenza miserabile o la bellezza**. Infatti quando Antonio, che difendeva Manio Aquilio, dopo avergli stracciato la veste, mostrò le cicatrici che questi aveva riportato combattendo per la patria a viso aperto, non ebbe fiducia nelle sue doti oratorie, ma **fece violenza agli occhi del popolo romano**, il quale si credeva fosse stato spinto ad assolvere l'accusato soprattutto **a causa del suo stesso aspetto**. È attestato sia dal ricordo di altri che dall'orazione di Catone che Servio Galba evitò la condanna solo a causa della compassione suscitata dall'aver egli non solo esibito davanti ai giudici i suoi figli piccoli, ma anche portato in braccio il figlio di Sulpicio Gallo. E si ritiene che Frine scampò al pericolo di una condanna non tanto per la sua pur ammirabile difesa di Iperide, ma per **l'avvenenza del suo bellissimo corpo** che ella, toltasi la veste, aveva denudato. Se tutto ciò è causa di persuasione, quella di cui abbiamo parlato sopra non è una definizione adatta.

In questo passo i casi si trovano ordinati non solo, esplicitamente, secondo le diverse categorie del *pathos* che hanno il potere di suscitare nel pubblico (il ricordo dei meriti passati; simpatia, commozione e pietà; l'impatto seduttivo della bellezza fisica), ma anche secondo tipologie all'occasione replicabili con soggetti diversi. Quintiliano, tuttavia, nel momento stesso in cui sottolinea l'estrema efficacia psicagogica di questo tipo di strategie, sembra però escluderle dai confini del *proprium* retorico, che deve essere legato esclusivamente alla parola.

2.2. Sarà allora proprio l'influenza della tradizione tutta romana della *laudatio funebris* a legittimare l'impiego di sussidi visivi nella trattatistica retorica.

Quintiliano che, come abbiamo visto, nel secondo libro dell'*Institutio* aveva estromesso dalla τέχνη i sussidi visivi in quanto estranei al *proprium* retorico della parola, li riammette infatti nel sesto libro, all'interno della dottrina sul *pathos*, in principale connessione proprio con l'esempio paradigmatico di

<sup>10</sup> Quint. *inst.* 2, 15, 5-9.

una *laudatio funebris*, quella celeberrima di Antonio per Giulio Cesare:<sup>11</sup>

*Non solum autem dicendo, sed etiam faciendo quaedam lacrimas movemus, unde et producere ipsos qui periclitentur squalidos atque deformes et liberos eorum ac parentis institutum, et ab accusatoribus cruentum gladium ostendi et lecta e vulneribus ossa et vestes sanguine perfusas videmus, et vulnera resolvì, verberata corpora nudari. Quarum rerum ingens plerumque vis est velut in rem praesentem animos hominum ducentium, ut populum Romanum egit in furorem praetexta C. Caesaris praelata in funere cruenta. Sciebatur interfectum eum, corpus denique imposito lecto erat, vestis tamen illa sanguine madens ita repraesentavit imaginem sceleris ut non occisus esse Caesar sed tum maxime occidi videretur.*<sup>12</sup>

Non è, poi, solo parlando, ma anche **facendo** determinate cose che possiamo muovere alle lacrime: di qui la consuetudine di spingere innanzi gli accusati mal vestiti e mal ridotti con figli e genitori, e vediamo che da parte degli accusatori **vengono mostrati la spada insanguinata, le ossa tratte dalle ferite e gli abiti macchiati di sangue, vengono slegate le bende che coprono le ferite e denudate le parti del corpo segnate dalle percosse**. Di solito enorme è l'efficacia di tali gesti, **che quasi spingono i presenti a vivere la scena come se accadesse lì per lì**: così, ad esempio, **l'aver mostrato durante i funerali di Gaio Cesare la sua pretesta insanguinata** suscitò il furore del popolo: che fosse stato ucciso era noto, il suo cadavere addirittura era stato posto sul catafalco, e tuttavia **quell'indumento intriso di sangue fece rivivere la drammatica scena del delitto, al punto che Cesare sembrò non essere stato assassinato, ma esserlo proprio in quel momento**.

Questo stretto legame che la trattatistica retorica instaura fra *laudatio funebris* e impiego di sussidi visuali per l'oratoria è la spia della genesi di questa tradizione di visualità nel rituale arcaico della *pompa* e della *laudatio*.

Tutta una serie di testimonianze ci mostrerà allora come fra età tardorepubblicana e imperiale la tradizione della *laudatio* esercitasse ancora potentemente i suoi effetti: sia attraverso l'ostensione del cadavere del defunto, sia attraverso l'impiego di 'oggetti di scena' (si tratta per lo più di *signa* a lui collegati e destinati a suscitare il *pathos*, come la toga di Giulio Cesare di cui ci parla Quintiliano), sia attraverso l'esibizione delle *imagines*.

<sup>11</sup> Sulla *laudatio* di Antonio per Cesare si veda Kennedy 1968 e, più di recente, Spina 2011, Pepe 2011, Balbo 2011, Beta 2011.

<sup>12</sup> Quint. *inst.* 6, 1, 30-31.



### 3. *L'ostensione del cadavere*

3.1. Se la dottrina dell'*actio* insegna ad utilizzare nel modo più adatto il corpo dell'oratore, se la drammaturgia stessa dell'orazione richiede che l'oratore a sua volta utilizzi il corpo del proprio cliente, dei testimoni e talora degli stessi avversari come efficacissimo *prop* visuale a corredo della parola, un caso particolare di uso del corpo di un personaggio oggetto dell'orazione è quello estremo dell'ostensione del suo cadavere.

Un caso eclatante fu a questo riguardo quello che accadde alla morte di Clodio:

*Perlaturum est corpus Clodi ante primam noctis horam, infimaeque plebis et servorum maxima multitudo magno luctu corpus in atrio domus positum circumstetit. Augebat autem facti invidiam uxor Clodi Fulvia quae cum effusa lamentatione vulnera eius ostendebat. Maior postera die luce prima multitudo eiusdem generis confluit, compluresque noti homines visi sunt. [...] vulgus imperitum corpus nudum ac calcatum, sicut in lecto erat positum, ut vulnera videri possent in forum detulit et in rostris posuit. Ibi pro contione Plancus et Pompeius qui competitoribus Milonis studebant invidiam Miloni fecerunt. Populus, duce Sex. Clodio scriba, corpus P. Clodi in curiam intulit cremavitque subselliis et tribunalibus et mensis et codicibus librariorum...*<sup>13</sup>

**Il corpo di Clodio fu portato a Roma prima della prima ora della notte, e una grande folla composta di gente del popolino e di schiavi lo circondò con grandi manifestazioni di afflizione nell'atrio della sua casa, dove era stato deposto. E, cosa che eccitava ancora di più la riprovazione dell'uccisione, la moglie di Clodio, Fulvia, con grandi lamenti mostrava le ferite del marito. [...] la folla ignorante sollevò il corpo, nudo e pesto, come era stato posto sul letto funebre, perché si potessero vedere le ferite, lo trasportò al Foro e lo depose sui Rostri. Qui, davanti all'assemblea, Planco e Pompeo, che sostenevano i nemici di Milone, eccitarono la riprovazione contro quest'ultimo.** Trascinata dallo scriba Sesto Clodio, la folla trasportò il corpo di Publio Clodio nella Curia e lo bruciò là, su una pira fatta con i banchi, le predelle, i tavoli e i libri dei cancellieri....

È evidente lo stretto rapporto fra questo eccezionale impiego politico del cadavere del defunto e la tradizionale e pregnante dimensione visuale della cerimonia del funerale romano, che tanto aveva colpito un osservatore come Polibio. Le stazioni dell'ultimo viaggio del corpo di Clodio sono infatti da un certo punto di vista quelle convenzionali del funerale gentilizio:

---

<sup>13</sup> Ascon. *Mil.* pp. 32-33 Clark.

l'ostensione semiprivata nell'atrio della *domus*, l'ostensione pubblica dai *rostra* accompagnata da una *performance* oratoria, e infine il rogo. Ma l'antico rituale è profondamente innovato al proprio interno dall'immediato scopo di attacco politico contro i responsabili dell'uccisione: e all'ostensione del cadavere si coniuga, a quanto appare dalla testimonianza di Asconio Pediano, non tanto una tradizionale *laudatio* del defunto e della sua *gens*, quanto piuttosto un atto d'accusa e un vero e proprio attacco politico contro Milone e i suoi seguaci. Tale attacco viene condotto prima attraverso una *lamentatio* per bocca della moglie Fulvia nell'ambito domestico dell'*atrium*, con l'esibizione delle ferite sul corpo del marito (*Augebat autem facti invidiam uxor Clodi Fulvia quae cum effusa lamentatione vulnera eius ostendebat*), e poi attraverso una *vituperatio* di Milone per bocca di Planco e Pompeo nel luogo del discorso pubblico per eccellenza, i *rostra* (*ibi pro contione Plancus et Pompeius qui competitoribus Milonis studebant invidiam Miloni fecerunt*): la rilettura eversiva del rituale culminerà infine nel rogo che causerà l'incendio e la distruzione della Curia.

3.2. Questa reinterpretazione creativa del tradizionale rituale della *laudatio funebris* avrà ancora molti altri esempi nella cultura romana successiva. I funerali di Clodio costituirono probabilmente un modello per l'organizzazione dei riti funebri per Cesare dopo il suo assassinio – su cui avremo modo di ritornare più avanti – con il fine di suscitare ostilità (*invidia*) contro i responsabili della sua morte.

Al contrario, l'ostensione del capo e delle mani mozzate di Cicerone dai *rostra*,<sup>14</sup> dove in vita aveva troneggiato in tutta la

<sup>14</sup> Cfr. DCass. 47, 8; App. *BC* 4, 19; Plut. *Cic.* 48-49; *Ant.* 20-21; Iuv. 10, 120. Cornelio Severo dedicò in particolare all'episodio un lungo passo, che doveva presumibilmente appartenere alle *Res Romanae* (cfr. fr. 13, vv. 1-25 Courtney: devo ad Alessandro Perutelli, in un colloquio di poco precedente la sua prematura scomparsa, la segnalazione di questi versi dalla qualità squisitamente visiva, per cui vedi in particolare i vv. 1-3 *oraque magnanimum spirantia paene virorum / in rostris iacuere suis, sed enim abstulit omnis, / tamquam sola foret, rapti Ciceronis imago*, in cui Cornelio Severo adopera, per la testa mozzata di Cicerone, il termine *imago*, quasi assimilandola alla sua *imago funebris*). L'esibizione di teste dei nemici uccisi ha naturalmente tradizioni e motivazioni antropologiche sue particolari: tuttavia in questo caso le motivazioni retoriche (sia nel senso, sottolineato in tutti i racconti antichi

sua potenza oratoria, rappresenta una forma di teatralizzazione della morte che porta ad un completo rovesciamento di senso il rituale dell'ostensione del cadavere. Quella pubblica esposizione del cadavere accanto ai *rostra*, che era fatta tradizionalmente per onorare il defunto ed era accompagnata dalla *laudatio*, diviene ora l'esibizione di membra mutilate come supremo gesto di scherno e di vendetta:

*Prominenti ex lectica praebentique immotam cervicem caput praecisum est. Nec satis stolidae crudelitati militum fuit: manus quoque scripsisse aliquid in Antonium exprobrantes praeciderunt. Ita relatum caput ad Antonium iussuque eius inter duas manus in rostris positum, ubi ille consul, ubi saepe consularis, ubi eo ipso anno adversus Antonium quanta nulla unquam humana vox cum admiratione eloquentiae auditus fuerat. Vix attollentes madentes lacrimis oculos homines intueri trucidati membra civis poterant.[...] Ut vero iussu Antonii inter duas manus positum in rostris caput conspectum est, quo totiens auditum erat loco, datae gemitu et fletu maximo viro inferiae, nec, ut solet, vitam depositi in rostris corporis contio audivit sed ipsa narravit.*<sup>15</sup>

A lui che sporgeva dalla lettiga e offriva il collo immobile fu tagliata la testa. Né fu abbastanza per la stolta crudeltà dei soldati: anche le mani mozzarono, disapprovando il fatto che avessero scritto qualcosa contro Antonio. Così la testa fu portata ad Antonio e per ordine di lui fu collocata tra le due mani sui rostri, dove da console, spesso da ex-console, e in quello stesso anno parlando contro Antonio egli era stato ascoltato con tanta ammirazione per la sua eloquenza quanto mai nessun'altra voce umana. A stento sollevando gli sguardi bagnati di lacrime le persone potevano guardare le membra del loro concittadino trucidato. [...] Non appena fu visto il suo capo in mezzo alle sue due mani posto per ordine di Antonio sui rostri, da dove tante volte era stato ascoltato, furono offerti a quel grand'uomo riti funebri di gemiti e di pianto: né, come avviene di solito, il popolo riunito ascoltò la biografia dell'uomo depresso sui rostri, ma fu il popolo stesso a narrarla.

È verosimile – anche se in assenza di testimonianze al riguardo non possiamo affermarlo con sicurezza – che questa ostensione pubblica vendicativa e umiliante almeno nelle inten-

---

dell'episodio, di un vero e proprio contrappasso per le *Filippiche*, sia in quello di offrire un preciso contrappunto visivo a un attacco oratorio contro l'avversario assassinato) sembrano del tutto prevalenti. Già Cicerone aveva notato il paradosso implicito nell'esposizione sui rostri del capo mozzato dell'oratore Marco Antonio (*de orat.* 3, 10).

<sup>15</sup> Sen. Rhet. *suas.* 6, 17-21: cfr. il contributo di M. Lentano all'interno di questo volume, e la bibliografia ivi segnalata.

zioni dei mandanti dell'assassinio<sup>16</sup> fosse accompagnata da attacchi oratori contro l'Arpinate da parte dei suoi avversari: con un paradossale rovesciamento della *laudatio* tradizionale (che viene invece in modo straordinario e apparentemente irrituale<sup>17</sup> pronunciata informalmente e comunitariamente dalla *contio* riunita nel Foro) in una probabile *vituperatio funebris*.

#### 4. *I prop della laudatio: oggettistica di scena*

4.1. L'elemento della visualità è presente nell'oratoria romana anche attraverso una grande quantità di ulteriori elementi visivi – e per la precisione, come ho già avuto altrove l'occasione di evidenziare,<sup>18</sup> oggetti di vario genere – utilizzati nella *performance*: ed anche in questo caso il legame con la tradizione della *laudatio funebris* emerge evidente dalla trattatistica.

Questa vera e propria oggettistica di scena, che mostra con chiarezza forme di avvicinamento dell'oratoria al teatro,<sup>19</sup> costituisce un autentico repertorio di *prop* visuali legati in vario modo alla causa trattata (spade, vesti insanguinate) e dichiaratamente portati o fatti portare per dir così sulla scena dall'oratore stesso, che intende servirsene per una precisa e deliberata strategia.<sup>20</sup>

<sup>16</sup> Si può forse notare a margine anche un parallelismo con una celebre scena teatrale, quella di Agave con la testa del figlio Penteo – davvero insolito 'oggetto di scena' – nelle *Baccanti* euripidee, dove fra l'altro si insiste molto proprio sulla meccanica della visione e del riconoscimento: cfr. Eurip. *Bacch.* 1264ss.

<sup>17</sup> Ma vedi in proposito il contributo di M. Lentano all'interno di questo volume.

<sup>18</sup> Cfr. Moretti 2004a; Moretti 2004b; Moretti 2009.

<sup>19</sup> Sugli oggetti di scena nel teatro antico cfr. almeno il cap. *Objects and tokens* in Taplin 1978, 77-100 e il cap. *Macchine teatrali e attrezzeria* in Albinì 1994<sup>3</sup>, 95-115.

<sup>20</sup> L'uso di oggetti a scopo persuasivo ci è testimoniato fin da fasi antiche dell'oratoria latina: celebre è il caso del fico libico grosso e maturo che Catone finse di far cadere casualmente dalle pieghe della toga alla fine del suo discorso sulla necessità di distruggere Cartagine. Allorché i senatori espressero meraviglia per la bellezza del frutto, Catone ebbe modo di dare voce a un argomento decisivo per la sua causa: e cioè che Cartagine distava da Roma appena tre giorni di navigazione (Plut. *CMA*: cfr. Aldrete 1999, 27).

Come si è visto nel passo del sesto libro di Quintiliano che abbiamo citato sopra, si tratta di oggetti per lo più utilizzati al fine di suscitare forti emozioni, con un potentissimo effetto di quella che i retori antichi chiamano ἐνάργεια: la capacità, cioè, di mettere sotto agli occhi del pubblico il fatto trattato quasi nel momento stesso del suo compiersi. Non è un caso allora che il rapido elenco di esempi di questo genere citato da Quintiliano nel libro sesto culmini con la più ampia riflessione dedicata all'impiego fatto da Antonio della toga insanguinata di Cesare durante la sua *laudatio funebris*:

*Quarum rerum ingens plerumque vis est velut in rem praesentem animos hominum ducentium, ut populum Romanum egit in furorem praetexta C. Caesaris praelata in funere cruenta. Sciebatur interfectum eum, corpus denique ipsum impositum lecto erat, vestis tamen illa sanguine madens ita repraesentavit imaginem sceleris ut non occisus esse Caesar sed tum maxime occidi videretur.*<sup>21</sup>

L'impatto di azioni simili è davvero impressionante, **come se conducessero l'animo davanti alla realtà viva; la toga pretesta di Gaio Cesare, ad esempio, mostrata durante i funerali ancora intrisa di sangue scatenò la furia del popolo romano.** Che fosse stato ucciso era noto e il cadavere era ormai depresso sul letto di morte; ma **quella veste grondante di sangue ripropose così brutalmente l'immagine del delitto, che Cesare parve non essere già stato ucciso, ma che fosse assassinato in quel preciso momento.**

Sull'importanza patetica di cui venne retoricamente investita la toga insanguinata di Cesare si veda, anche se in forma meno esplicita, la vita svetoniana, che evidenzia non solo le forme insolite delle preparazioni funebri per Cesare, ma anche l'assoluto rilievo visuale dato proprio alla veste macchiata di sangue, drappeggiata intorno a un *tropaeum* posto accanto al capo del defunto:

*Funere indicto rogis exstructus est in Martio campo iuxta Iuliae tumulum et pro rostris aurata aedes ad simulacrum templi Veneris Genetricis colloca-*

---

<sup>21</sup> Quint. *inst.* 6, 1, 30-31. Nella celebre versione shakespeariana del discorso di Antonio, paradigma assoluto di abilità oratoria nel rovesciamento della situazione di partenza e nel capovolgimento degli umori del pubblico, tornerà ancora il tema appunto della veste insanguinata: cfr. *Jul. Caes.* 3, 2, 173ss. (vd. Beta 2011).

*ta; intraque lectus eburneus auro ac purpura stratus et ad caput tropaeum cum veste, in qua fuerat occisus.*<sup>22</sup>

Ordinati i funerali, il rogo fu eretto nel Campo Marzio, vicino alla tomba di Giulia; davanti ai Rostri fu collocata un'edicola aurea, ispirata alle forme del tempio di Venere Genitrice, e in essa fu collocato un cataletto d'avorio, coperto di porpora ed oro, **e vicino al capo un trofeo con sopra la veste che indossava quando fu ucciso.**

La toga di Cesare *sanguine madens* esercitò dunque, durante il discorso di Antonio, un insostituibile effetto patetico: un effetto che, come vedremo fra poco, aveva a sua volta dei precedenti e dei paralleli inequivocabili nella drammaturgia antica.

4.2. Sofferamoci però intanto a ricordare sia pur brevemente come la *pompa* e la *laudatio funebris* rappresentassero già in quanto tali un'occasione cerimoniale cui era tutt'altro che estranea la componente teatrale. Vi è in primo luogo la presenza stessa di maschere, sebbene assai differenti rispetto alle canoniche maschere teatrali per forma, tipologia, funzione, materiale e vocabolo – *imagines* anziché *personae* – impiegato a designarle. Vi si aggiunge l'impiego di costumi, e cioè gli abiti e le insegne delle cariche rivestite dagli antenati della *gens*, costumi per lo più perfettamente coincidenti – va detto – con quelli in uso nella rappresentazione di *fabulae praetextae*: nella cui rappresentazione non è del tutto chiaro, fra l'altro, quale ruolo e tipologia potesse assumere anche lo strumento stesso della maschera, che se effettivamente impiegata poteva forse assumere una forma intermedia fra *persona* ed *imago*, in una direzione cioè più ritrattistica che tipologica. Significativo quindi è anche il possibile impiego di attori, che avrebbero indossato appunto *imagines* e costumi, rivestendo il ruolo degli antenati che sfilavano durante la *pompa funebris* e fornivano poi un essenziale riferimento visuale per la *laudatio*. Infine, una notoria ed inequivocabile connessione ulteriore fra cerimonia funebre e teatro è rappresentata dall'inclusione nel rituale di vere e proprie rappresentazioni teatrali, tanto comiche quanto tragiche.<sup>23</sup> In particolare le *fabulae praetextae* sembrano avere un rapporto molto stretto con la cerimonia funebre gentilizia, tanto che è stata avanzata l'ipotesi

<sup>22</sup> Suet. *Caes.* 84.

<sup>23</sup> Su questo aspetto si veda l'analisi di M. Bettini in questo volume.

che proprio in questa esse trovino la loro genesi. Sta di fatto che le *praetextae* dalla doppia tipologia di cui abbiamo notizia – quelle cioè incentrate su personaggi ed episodi appartenenti alla storia mitica della Roma delle origini (come ad esempio il *Romulus* di Nevio, le *Sabinae* di Ennio o il *Brutus* di Accio) e quelle che hanno al loro centro invece episodi e personaggi della storia contemporanea (come il *Clastidium* di Nevio, l'*Ambracia* di Ennio o il *Paulus* di Pacuvio) – sembrano riproporre il connubio dialettico che nella cerimonia funebre si instaura fra il personaggio del defunto e la schiera dei suoi antenati sempre più lontani nel tempo. Una dialettica che si ripropone anche nella *laudatio* che, come ci testimonia Polibio, si articolava in una prima parte di vera e propria lode del defunto e in una seconda parte ‘antiquaria’, in cui si ricordavano le gesta degli antenati, a cominciare dai più antichi.

Questo rapporto complesso ma molto stretto con il teatro e il suo mondo fece sì che l’influsso sull’oratoria romana della tradizione di *visual tools* propria della *laudatio funebris* si giocasse intorno alle linee di una sempre più accentuata teatralizzazione.

Abbiamo visto sopra come la toga insanguinata di Cesare abbia esercitato un decisivo ruolo patetico – sottolineato da un trattatista di retorica quale Quintiliano – come straordinario strumento visuale per il discorso di Antonio: essa costituì in tal modo un autentico *prop* oratorio che trova inconfondibili parallelismi nella storia del teatro antico.

Si pensi soprattutto alla celebre scena delle *Coefore*, in cui Oreste, dopo aver compiuto la sua vendetta, esce dal palazzo mostrando al popolo la particolare veste in cui a suo tempo sua madre Clitennestra aveva avvinto e imprigionato, per assassinarlo, il padre Agamennone. La veste macchiata di sangue è una prova della colpevolezza di Clitennestra, ma ha anche la funzione di attualizzare il momento del delitto e di rendere come presente la figura del morto nel momento stesso in cui – non a caso – si pronunciano su di lui parole di lode e di compianto:

ἔδρασεν ἢ οὐκ ἔδρασε; μαρτυρεῖ δέ μοι  
 φᾶρος τόδ', ὡς ἔβαψεν Αἰγίσθου ξίφος.  
 φόνου δὲ κηκίς ξὺν χρόνῳ ξυμβάλλεται,  
 πολλάς βαφὰς φθειροῦσα τοῦ ποικίλματος.

νῦν αὐτὸν αἰνῶ, νῦν ἀποιμῶζω παρών,  
πατροκτόνον θ' ὕφασμα προσφώνων τόδε.<sup>24</sup>

Uccise, o non uccise? Ma questo manto l'attesta. Come lo ha tinto di sangue la spada di Egisto! E gli spruzzi di sangue dell'assassinio si accordano bene al tempo trascorso: hanno corrosi i bei colori della porpora dipinta. Soltanto ora posso **dire le lodi di mio padre**, solo ora posso **fare il compianto**, ora che parlo a questa veste che l'uccise...

4.3. Se il repertorio degli strumenti visuali dell'oratoria latina attinge – attraverso la mediazione della tradizione visuale della *laudatio* – alla tradizione teatrale, e se l'efficacia di tale reimpiogo viene sancita anche dalla trattatistica, i retori avvertono però anche come, nel far uso di 'oggetti di scena' collegati con la morte e violentemente patetici (come tuniche o spade insanguinate), venga richiesta all'oratore grande misura e abilità, in modo che l'uso strategico di questi *prop* processuali, tragico nelle intenzioni, non viri invece involontariamente verso il comico o peggio il mimico per via di impreviste e indesiderabili interazioni con gli altri attori del dramma processuale:

*Sed haec tamen non debent esse mimica. Itaque nec illum probaverim, quamquam inter clarissimos sui temporis oratores fuit, qui pueris in epilogum productis talos iecit in medium, quos illi diripere coeperunt; namque haec ipsa discriminis sui ignorantia potuit esse miserabilis: neque illum qui, cum esset cruentus gladius ab accusatore prolatus, quo is hominem probabat occisum, subito ex subselliis ut territus fugit, et capite ex parte velato, cum † ad agendum † ex turba prospexisset, interrogavit an iam ille cum gladio recessisset. Fecit enim risum, sed ridiculus fuit.*<sup>25</sup>

Ma queste battute **non devono tuttavia sconfinare nella buffoneria**. Perciò non potrei apprezzare chi, [...] **quando da parte dell'accusatore venne mostrata una spada insanguinata**, portata come prova dell'omicidio, fuggì all'improvviso dalle tribune, come in preda al terrore e, con la testa in parte velata, dopo che aveva gettato uno sguardo, emergendo dalla folla, † al momento di prendere la parola †, **chiese se quello con la spada fosse ormai andato via**. Fece ridere, infatti, ma divenne ridicolo.

A corroborare la natura fin troppo scopertamente teatrale di usi come questo citato da Quintiliano, si veda un parallelo di quest'episodio nel teatro di Eschilo, dove all'inizio delle *Eumenidi* (vv. 34ss.), la Pizia fugge carponi, in preda al terrore, dal

<sup>24</sup> Aeschl. *Ch.* 1010ss.

<sup>25</sup> Quint. *inst.* 6, 1, 46-48.



penetrare del tempio dove ha veduto Oreste con in mano la spada ancora insanguinata.

5. *Le images dal discorso epidittico all'oratoria giudiziaria e deliberativa*

5.1. Vi è però una classe di oggetti il cui impiego all'interno di una causa può essere considerato il livello più alto degli effetti emotivi procurati da un referente visuale, e al tempo stesso il culmine dell'influenza della *laudatio funebris* sulla componente visuale dell'oratoria romana.

Si tratta dell'impiego nell'oratoria giudiziaria o politica di oggetti artistici, come *images funebres* o come ritratti di vario tipo, nella funzione di supporto visivo dotato di straordinaria efficacia potenziale. Proprio come le *images* degli antenati, conservate negli *atria* delle famiglie nobili, erano poi tradizionalmente esibite nel corso della *laudatio funebris*, così questi ritratti od *images* sono sì per lo più preesistenti alla *performance* oratoria, ma risultano tuttavia estremamente adatti a un'efficacissima utilizzazione processuale o politica. Risulta inequivocabile, come vedremo, dalle nostre testimonianze, l'influsso decisivo in tal senso della tradizione visuale della *laudatio funebris*, che deve quindi venire considerata senza dubbio alcuno il vero e proprio archetipo per l'impiego di ritratti come supporto visuale nell'oratoria romana. Non solo la *laudatio funebris* costituisce infatti come abbiamo visto un inconfondibile precedente per l'ostensione di un cadavere durante un'orazione, ma essa rappresenta anche un punto d'origine altrettanto cruciale per l'esposizione di immagini e di ritratti ad illustrazione e corredo di un atto oratorio.

5.2. Questa permeabilità dei diversi generi dell'oratoria latina all'utilizzo di strumenti visuali provenienti dalla *laudatio* va peraltro di pari passo con quella che appare una crescente teatralizzazione della cerimonia funebre.

Si noti che le nostre fonti intorno alla celebrazione a Roma dei funerali gentilizi ci informano che, per varie ragioni, il cadavere del defunto poteva talvolta venire sostituito da una statua di cera, soprattutto quando il corpo non era in condizioni pre-

sentabili, o comunque non avrebbe potuto svolgere la funzione di referente visuale che gli era tradizionalmente affidata. Questo accadde secondo le nostre fonti in occasione dei funerali di Cesare, dove venne esposta una statua di cera di grande realismo,<sup>26</sup> capace di mostrare agli astanti le numerosissime ferite subite su tutto il corpo, grazie a un apposito meccanismo girevole:

ὦδε δὲ αὐτοῖς ἔχουσιν ἤδη καὶ χειρῶν ἐγγύς οὖσιν ἀνέσχε τις ὑπὲρ τὸ λέχος ἀνδρείκελον αὐτοῦ Καίσαρος ἐκ κηροῦ πεποιημένον: τὸ μὲν γὰρ σῶμα, ὡς ὑπτίον ἐπὶ λέχους, οὐχ ἔωράτο. **τὸ δὲ ἀνδρείκελον ἐκ μηχανῆς ἐπεστρέφετο πάντη**, καὶ σφαγαὶ τρεῖς καὶ εἴκοσιν ὠφθησαν ἀνά τε τὸ σῶμα πᾶν καὶ ἀνά τὸ πρόσωπον θηριωδῶς ἐς αὐτὸν γενόμεναι. τήνδε οὖν τὴν ὄψιν ὁ δῆμος οἰκτίστην σφίσι φανείσαν οὐκέτι ἐνεγκῶν ἀνώμωξάν τε καὶ διαζωσάμενοι τὸ βουλευτήριον, ἔνθα ὁ Καίσαρ ἀνήρητο, κατέφλεξαν καὶ τοὺς ἀνδροφόνους ἐκφυγόντας πρὸ πολλοῦ περιθέοντες ἐζήτουν.<sup>27</sup>

Mentre erano in questo stato d'animo e vicini a commettere violenze, qualcuno sollevò sopra la bara un'immagine dello stesso Cesare fatta di cera. Il suo corpo invece, che giaceva coricato sul letto funebre, non era visibile. **L'immagine venne fatta girare tutto in tondo da un meccanismo girevole**, mostrando le ventitré ferite in tutte le parti del suo corpo e sul suo viso, cosa che gli dava un aspetto che suscitava orrore. Il popolo non poté più sopportare questa vista pietosa: emisero un lamento e, facendosi forza, bruciarono la curia dove Cesare era stato ucciso, e corsero qua e là in cerca degli assassini,

<sup>26</sup> Cfr. Aldrete 1999, 28, n. 35; sul discorso di Antonio, che probabilmente si avvale di questo eccezionale referente visuale, vd. la bibliografia già citata in n. 11.

<sup>27</sup> App. *BC* 2, 147. La notizia di Appiano può essere integrata con quella di Svetonio, *Iul.* 84, dove si ricorda che a causa dell'enorme affluenza di pubblico l'esposizione dovette essere prolungata per più di un giorno. Così nel *funus imaginarium* degli imperatori (su cui vd. almeno Dupont 1986; Pucci 1977; Blasi 2010, 187; Jaccottet 2013 e Bettini in questo volume), come descritto da Erodiano 4, 2, 1ss. e in *SHA Pert.* 15, 1 e *Sept. Sev.* 7, 8 (ma vedi già Tac. *ann.* 3, 5, 2) si parla di una statua/immagine di cera del defunto che consentì un'esposizione di molti giorni. Tuttavia, già per il funerale di Augusto Cassio Dione 56, 34 ci narra che vennero esibiti addirittura tre simulacri del defunto: un'immagine in cera in abito trionfale, una statua d'oro e un'altra trasportata su di un carro trionfale: la motivazione di questi *simulacra* non è dunque soltanto quella di sostituire il cadavere, ma mira a moltiplicare l'effetto spettacolare della visione del defunto. Vi è stato anche chi ha supposto che, in luogo delle maschere funebri indossate da uomini in carne ed ossa di cui parla Polibio, sui carri della *pompa funebris* romana vi fossero in realtà dei manichini degli antenati su cui sarebbero state montate le maschere di cera: su tutti questi temi cfr. Bianchi 1994, 141-142 e n. 10.

che erano fuggiti qualche tempo prima.

Questa cerimonia funebre ricca di specialissimi effetti visuali, e che pur ci appare essere stata influenzata per molti aspetti dal precedente di quella di Clodio (ricordiamo la moglie Fulvia che mostrava le lividure del cadavere del marito; il discorso funebre che eccitava alla vendetta contro gli assassini del defunto; il rogo funebre con l'incendio della Curia), sembra portare a compimento quella teatralizzazione della morte e dell'oratoria di cui abbiamo annoverato tanti e inconfondibili segnali.

Il meccanismo girevole che consentì agli astanti di contemplare lo scempio compiuto sul corpo di Cesare appare infatti una sorta di ἐκκύκλημα, inteso qui non nella forma di carrello che rotola in avanti attraverso le porte spalancate della σκηνή, mostrando così una scena teatrale che a rigore avverrebbe in interno, ma nella forma di un meccanismo girevole che opera il medesimo effetto scenico ruotando invece su se stesso (cfr. fig. 3).<sup>28</sup> Le ferite di Cesare divengono così, mostrate a trecentosessantasei gradi sul simulacro che lo rappresenta (evidentemente una tipologia statuaria 'd'occasione', dove il realismo è portato agli

---

<sup>28</sup> Cfr. Beta 2011, 169, che rileva molto bene la fortissima connotazione teatrale della descrizione fornita da Appiano: «Qua e là, nella descrizione dello storico, compaiono infatti numerosi accenni che prendono a prestito espressioni che ricalcano il tipico linguaggio delle messinscene teatrali. Dopo aver esortato i presenti a levare sul cadavere un inno (ῦμνον) e un lamento (θρῆνον), Antonio si accosta alla bara di Cesare "come se fosse su un palcoscenico" (ὡς ἐπὶ σκηνῆς); davanti alla veste di Cesare intrisa di sangue, il popolo esprime la sua partecipazione "come un coro" (οἶα χορός), associandosi ai lamenti di Antonio per dare vita a un vero e proprio *kommos* degno di una tragedia di Eschilo. Ancora più interessanti sono inoltre le parole usate per descrivere l'improvvisa apparizione di un'immagine di Cesare molto somigliante, fatta di cera, che viene sollevata per far vedere a tutti i presenti le ventitré ferite che erano state vibrare sul corpo del dittatore: l'effigie viene girata da tutte le parti "grazie a un artificio meccanico" (ἐκ μηχανῆς). Questi tre curiosi dettagli, uniti alla testimonianza sintetica offerta da Svetonio (che racconta come, durante il funerale, fossero stati cantati in onore del defunto versi presi a prestito da due tragedie, il *Giudizio delle armi* di Pacuvio e l'*Elettra* di Acilio), lasciano pensare che la parte finale del discorso di Antonio sia stata accompagnata da una sorta di rappresentazione teatrale dell'assassinio di Cesare che ebbe come momenti più drammatici il verso pacuviano ("Che cosa dovrei pensare? Che li ho salvati perché ci fosse chi mi assassinasse?"), l'apparizione dell'immagine di cera e l'esibizione della veste insanguinata».

estremi inquietanti del *trompe-l'œil*<sup>29</sup>) un efficacissimo strumento visuale atto a suscitare nel popolo sentimenti impetuosi di vendetta contro gli assassini.

5.3. Se la cerimonia funebre si serve, oltre che delle tradizionali maschere di cera, di vere e proprie statue per ottenere un più complesso effetto emotivo sul pubblico, noi possiamo peraltro osservare, attraverso più di una testimonianza, come l'impiego delle maschere funebri o di ritrattistica analoga possa, dalla tradizione epidittica della *laudatio*, penetrare invece come supporto visuale nell'oratoria giudiziaria o politica.

Anche in questo caso, tuttavia, l'utilizzo di supporti iconografici di tal genere richiede un'adeguata preparazione, al fine di coordinare questo tipo di supplemento visuale a momenti e sezioni specifiche del discorso. Si veda in proposito questo aneddoto rivelatore narratoci da Quintiliano:

*Alius imaginem mariti pro rea proferre magni putavit, at ea risum saepius fecit. Nam et ii quorum officii erat ut traderent eam, ignari qui esset epilogus, quotiens respexisset patronus offerebant palam, et prolata novissime deformitate ipsa (nam senis cadaveri cera erat infusa) praeteritam quoque orationis gratiam perdidit.*<sup>30</sup>

Un altro pensò bene di esporre, nell'interesse dell'accusata che difendeva, **il ritratto di suo marito**, ma esso suscitò più volte l'ilarità, perché quelli che avevano l'incarico di presentarlo, **non sapendo dove cominciasse l'epilogo**, tutte le volte che il patrono si volgeva a guardare indietro, lo mettevano in bella mostra, e il ritratto, posto bene in vista sul finire dell'azione, con la sua stessa bruttezza (**era la maschera in cera tratta dal cadavere del vecchio marito**) riuscì a far perdere anche le simpatie suscitate nell'uditorio dalla parte precedente dell'orazione.

In questo caso è evidente, pur nella tecnica maldestra dell'ostensione dell'*imago funebris*,<sup>31</sup> il rimando alla tradizione della *laudatio* corredata dei suoi supporti visuali: così come risulta molto chiaro come il binomio *imago funebris/performance*

<sup>29</sup> Sul carattere perturbante, di doppio della realtà, delle figure in cera si veda Von Schlosser 1911: questo classico saggio ha attirato di recente un grande interesse in Italia, tanto che ne sono uscite contemporaneamente ben tre traduzioni: vedi Daninos 2011; Conte 2011; Bussagli 2011.

<sup>30</sup> Quint. *inst.* 6, 1, 40.

<sup>31</sup> Per un personaggio che tiene in mano delle *imagines* di antenati dalla tipologia non dissimile cfr. la celebre statua del "Togato Barberini" alla fig. 1.

oratoria rimanga ben saldo anche quando dall'oratoria epidittica della *laudatio* viene trasferito all'oratoria giudiziaria. Interessante è anche la funzione patetica attribuita alla maschera funebre in questo contesto processuale, che porta non a caso l'avvocato a progettare di utilizzarla (ma come abbiamo visto la realizzazione concreta del suo progetto si rivelerà difettosa) come supporto visuale per il momento dell'epilogo e della *peroratio* finale, il luogo cioè più adatto in cui inserire tecniche di tipo teatrale dal forte rilievo emotivo e patetico.<sup>32</sup>

5.4. Un altro caso estremamente interessante di deliberato utilizzo di un'*imago* al di fuori della tradizione della *laudatio funebris* – per cui è chiaro come tale tradizione abbia influenzato potentemente anche l'oratoria giudiziaria – è quello di cui ci dà notizia Cicerone nella *Pro C. Rabirio perduellionis reo*. Cicerone difendeva insieme ad Ortensio il senatore Gaio Rabirio, accusato dell'uccisione, avvenuta molti anni prima, del tribuno della plebe Lucio Apuleio Saturnino, e si era riservato come al solito la *peroratio* finale in cui eccelleva. A supporto della difesa, che comportava una sistematica *deformatio* della figura di Saturnino, Cicerone portò vari esempi di Romani condannati come simpatizzanti del tribuno: tra essi un certo Sesto Tizio, che di Saturnino teneva a casa un'immagine. Da questo episodio Cicerone trae spunto per attaccare l'accusatore Labieno,<sup>33</sup> che nonostante il divieto di possedere immagini di Saturnino ha avuto addirittura l'ardire di portarne una sulla tribuna degli oratori :

*Itaque mihi mirum videtur unde hanc tu, Labiene, imaginem, quam tu habes, inveneris. Nam Sex. Titio damnato, qui istam habere auderet inventus est nemo. Quod tu si audisses aut si per aetatem scire potuisses, numquam profecto istam imaginem quae, domi posita, pestem atque exsilium Sex. Titio attulisset, in rostra atque in contionem attulisses nec tuas unquam ratis ad eos scopulos appulisses, ad quos Sex. Titi adflictam navem et in quibus C. Decani naufragium fortunarum videres.*<sup>34</sup>

<sup>32</sup> Quint. *inst.* 6, 1, 52: *tunc est commovendum theatrum, cum ventum est ad ipsum illud, quo veteres tragoediae comoediaeque cluduntur, 'plodite'* («È quello il momento in cui il teatro dev'essere commosso, quando si arriva al momento in cui le vecchie tragedie e commedie si concludono con l'invito all'applauso»).

<sup>33</sup> Cfr. Aldrete 1999, 27-29.

<sup>34</sup> Cic. *Rab. perd.* 25.

Pertanto mi chiedo con stupore dove tu, Labieno, abbia mai trovato questo ritratto che è in tuo possesso: dopo la condanna di Sesto Tizio, infatti, non si è mai trovato nessuno **che avesse il coraggio di tenerne uno**. Se tu ne avessi sentito parlare o se l'età ti avesse consentito di esserne direttamente informato, **certo non avresti mai portato sulla tribuna degli oratori, in un'assemblea popolare, questo ritratto che, anche solo tenuto a casa, portò a Sesto Tizio la condanna e l'esilio**, né avresti mai spinto la tua imbarcazione su quegli scogli su cui vedevi essersi sfasciata la nave di Sesto Tizio ed aver fatto naufragio Gaio Decano con tutte le sue sostanze.

L'esibizione del ritratto di Saturnino nel corso di un'orazione doveva avere avuto un forte impatto sul pubblico, un effetto naturalmente ricercato da Labieno con lo scopo di riattualizzare la figura del tribuno morto ormai da tempo, e di suscitare nuovamente fra il popolo entusiasmo e rimpianto nei suoi confronti.

Si noti che qui l'uso del termine *imago* sembra indicare più un ritratto (di qualunque tipo esso sia stato) che non una maschera funebre, tanto più che di tale ritratto sembrano essere esistiti più esemplari (almeno quello in possesso un tempo di Sesto Tizio e che portò alla sua condanna, e quello di cui Labieno aveva la disponibilità e che aveva portato sui *rostra* durante la sua orazione contro Gaio Rabirio). Tuttavia, non solo il realismo della ritrattistica romana è spesso riconnesso con la tradizione della maschera funebre,<sup>35</sup> ma la coincidenza della medesima esibizione dai *rostra* connette ancor più strettamente le due tipologie di *imagines* per forma e per funzione. Possiamo quindi affermare a questo punto che l'influsso della tradizione delle maschere di cera come corredo iconografico a supporto della parola nella *laudatio funebris* aprì la porta all'utilizzo nell'oratoria romana di una ben più vasta gamma di referenti visuali.<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> Cfr. in proposito almeno Zadoks, Jitta 1932. Vedi solo *exempli gratia* la fig. 2.

<sup>36</sup> Sull'utilizzo in particolare di iconografie appositamente preparate per venire esibite a supporto dell'oratoria durante un processo cfr. Moretti 2009, 83ss. Un contributo molto importante all'ampliamento degli strumenti iconografici per l'oratoria venne dato inoltre da altre e consimili tradizioni cerimoniali romane, come quelle della *pompa triumphalis* e della *pompa circensis*, cui fu proprio un impiego assolutamente impressivo e caratteristico di elementi e strumenti iconografici, sfruttati quando è il caso anche per *performances* oratorie: cfr. Moretti 2009, 92ss. Si noti a questo proposito una certa permeabilità reciproca fra gli elementi visuali propri delle diverse occasioni cerimoniali: se ad esempio nella processione trionfale di Ottaviano dopo Azio

5.5. Un caso di uso di ritratti, invece, nel genere deliberativo e nell'oratoria politica, assolutamente fuori dal comune per la grande quantità delle immagini impiegate, e per il modo stesso in cui esse vennero esposte di fronte agli spettatori dalla tribuna da cui parlava l'oratore, ci viene offerto da un episodio che ebbe al suo centro l'imperatore Galba.

L'episodio ci è narrato da Svetonio, purtroppo con una brevità tale da lasciare molti dei nostri interrogativi insoddisfatti. Svetonio racconta infatti di come Galba – nel momento in cui, nel 68, decise di prendere apertamente posizione contro Nerone e di farsi proclamare imperatore – chiamò a raduno il popolo di *Nova Carthago* in Spagna, dove si trovava, con il pretesto di una cerimonia per l'affrancamento di schiavi (una probabile allusione, questa, alla liberazione del popolo dalla schiavitù imposta dalla tirannia di Nerone). Salito sulla tribuna, espose pubblicamente – facendone dunque un uso retorico-politico – tutta una serie di ritratti (presumibilmente proprio *imagines funebres*) delle vittime di Nerone, cui si aggiungeva – come canonico suscitatore di commozione degli animi – un *puer* in carne ed ossa, richiamato appositamente dall'esilio per l'occasione:<sup>37</sup>

*Igitur cum quasi manumissioni vacaturus conscendisset tribunal, propositis ante se damnatorum occisorumque a Nerone quam plurimis imaginibus et astante nobili puero, quem exulantem e proxima Baliari insula ob id ipsum acciverat, deploravit temporum statum consalutatusque imperator legatum se senatus ac populi R. professus est.*<sup>38</sup>

---

fu esibita una *imago* di Cleopatra morta per il morso dell'aspide (cfr. DCass, 51, 21, 8: una sorta dunque di *imago funebris* della regina), nella processione funebre di Pertinace sfileranno, come ci narra sempre Cassio Dione (74, 4, 2-74, 5, 3), oltre a una figura in cera dell'imperatore defunto, statue di antichi illustri romani (che prendono in qualche modo il posto delle *imagines* degli avi della *pompa funebris* tradizionale, dato che l'imperatore riassume nella propria figura non solo la storia di una singola *gens*, ma tutto l'insieme della storia di Roma), ma anche statue di divinità (come nella *pompa circensis*) e statue allegoriche di tutte le province romane (immagini allegoriche delle conquiste di Roma la cui presenza era invece divenuta abituale nella *pompa triumphalis*).

<sup>37</sup> Sulla funzione del *puer* come espediente retorico 'di famiglia' per Galba, discendente di quel Servio Sulpicio Galba che a nostra notizia fu il primo ad impiegare questo espediente retorico – aspramente rimproveratogli da Catone il Censore – in un tribunale romano, cfr. Moretti 2004a, 92-93.

<sup>38</sup> Suet. *Galb.* 10.

Galba dunque, come se avesse dovuto procedere all'affrancamento degli schiavi, salì sopra **la tribuna, dopo essersi fatto disporre davanti il maggior numero possibile di ritratti di persone condannate e uccise da Nerone**, e postosi accanto un giovane di nobile famiglia, che aveva mandato a prendere per quello scopo nella più vicina delle isole Baleari dove si trovava in esilio, deplorò la condizione dei tempi, e, acclamato imperatore, dichiarò di essere solo il legato del Senato e del popolo romano.

La tribuna da cui Galba tiene il proprio discorso antineroniano diviene allora il luogo di una straordinaria esibizione di immagini, ognuna delle quali rappresenta una tacita ma eloquente accusa nei confronti del responsabile della morte di tutta quella folla di personaggi così virtualmente radunati. Il dettato del testo fa supporre che Galba si sia procurato presso le famiglie delle vittime di Nerone delle *images* preesistenti, ma non si può del tutto escludere che in parte esse siano state fabbricate o riprodotte per l'occasione. Si noti fra l'altro che è difficile che quest'episodio, accaduto in Spagna, fosse ignoto a Quintiliano, che a quanto pare proprio da Galba fu in quello stesso anno ricondotto a Roma: in questo senso la sua dichiarazione – su cui non posso soffermarmi in questa sede – di aver assistito di persona all'uso retorico di strumenti visuali per l'oratoria (*et ipse aliquando vidi*<sup>39</sup>) potrebbe alludere fors'anche a situazioni di questo genere.

Certo è comunque il rapporto di questo impiego delle *images* con la tradizione, che abbiamo sopra ricordato, della *pompa* e della *laudatio funebris*, dove le *images* degli avi venivano analogamente esposte presso la tribuna. Questa ostensione sembra inoltre l'esatta trasposizione sul piano visuale di una figura retorica ben nota alla manualistica, quella dell'idolopea,<sup>40</sup> cui pertiene appunto *inferos excitare*: quella evocazione dagli inferi che era propria anche di tutto l'apparato della *pompa funebris* e della *performance* oratoria della *laudatio*.

Di solito l'idolopea serve a creare, attraverso le parole, una visibilità virtuale del defunto in questione attraverso la *phantasia*;<sup>41</sup> nel caso del ritratto di Saturnino usato da Labieno, e ancor

<sup>39</sup> Quint. *inst.* 6, 1, 32.

<sup>40</sup> Hermog. *Prog.* 3, 15, 14ss. Spengel (20, 14ss. Rabe); Aphth. 2, 44, 28ss. Spengel.

<sup>41</sup> Sul concetto di *phantasia* vedi le osservazioni di Cavarzere 2004.



meglio nel caso di Galba, tale visibilità da virtuale diviene impressivamente reale.<sup>42</sup>

5.6. Anche in questo caso possiamo rintracciare un ben definito parallelismo con moduli tratti dal repertorio teatrale. Il pensiero va subito, infatti, alle grandiose scene di evocazione dagli inferi degli *eidola* di defunti nella tradizione teatrale, come nei *Persiani*, o meglio ancora – vista la connotazione vendicativa che tale presenza comporta – come l'apparizione dell'ombra di Clitennestra all'inizio delle *Eumenidi*.

Questa tradizione di apparizioni di defunti era stata naturalmente in quegli anni ripresa in grande stile nel teatro di Seneca, dove fra l'altro l'apparizione del fantasma di un defunto ricorre (si veda l'ombra di Tieste nel prologo dell'*Agamemnon* e quella di Tantalò nel prologo del *Thyestes*) proprio nella fase proemiale del dramma,<sup>43</sup> esercitando la massima carica di impressività sopra il pubblico. In questo senso, se vogliamo, la tecnica usata da Galba di iniziare subito il proprio discorso con l'esibizione dei ritratti delle vittime di Nerone, in luogo di servirsene solo nella fase finale con il suo tradizionale appello alle emozioni, potrebbe essere debitrice a questa tradizione teatrale: anche se la quantità del materiale ritrattistico da mostrare agli spettatori avrebbe reso in ogni caso tecnicamente assai difficoltoso rinviarne l'esibizione a una seconda fase del discorso.

Esposte così, appese in una vera folla alla tribuna, queste *images* dovettero costituire uno straordinario esempio di *Pathossteigerung* attraverso l'uso di una vera e propria galleria di immagini: e ancora una volta il supporto visivo derivato dalla tradizione dei cerimoniali funebri si dimostra, mettendo in gioco tutta la potenza emotiva di una vera e propria evocazione dei morti dall'aldilà, un potentissimo strumento a disposizione, come in questo caso, dell'oratoria politica.

L'eredità dell'antichissima cerimonia della *laudatio funebris* si rivela allora, come abbiamo visto, assai vitale e attiva in di-

---

<sup>42</sup> Si può ricordare anche il caso di Giulio Cesare che, quando pronunciò l'elogio funebre della vecchia zia Giulia, che era stata la moglie di Mario, colse l'occasione per «richiamarlo dagli Inferi» osando per la prima volta esibirne le immagini (cfr. Plut. *Caes.* 5, 1).

<sup>43</sup> Si veda già a questo proposito almeno la celebre apparizione dell'ombra di Polidoro nel prologo dell'*Ecuba* di Euripide.

verse forme e su molteplici livelli. Essa influenza in modo decisivo la capacità dell'oratoria romana in tutte le sue forme – epidittica, giudiziaria e politica – di includere multiformi referenti visuali nella propria stumentazione, e di ricavarne potenti effetti patetici. L'insieme di queste influenze visuali a corredo della parola genera effetti non dissimili da quelli ottenuti da un genere per sua natura multimediale come il teatro, cui non è estranea peraltro un'influenza diretta, anche da questo punto di vista per dir così scenografico e drammaturgico, sull'oratoria latina. La stessa componente teatrale della cerimonia funebre gentilizia, che accoglieva spesso nel proprio seno forme di teatro tanto comico quanto tragico, serve a fondare e a fornire paralleli per queste ulteriori e specialissime forme di teatralizzazione oratoria.

Queste strategie e i loro sviluppi vanno dunque ricollegati nel complesso alla loro antica genesi nell'enigmatica e affascinante cerimonia del funerale romano: un punto d'origine capace di provvedere piena legittimazione e un variegato repertorio di forme tradizionali per la durevole inclinazione dell'oratoria romana a coniugare visione e parola, discorso ed immagini.

#### Bibliografia

Albini 1994<sup>3</sup>

U. Albini, *Nel nome di Dioniso. Vita teatrale nell'Atene classica*, Milano 1994<sup>3</sup>.

Aldrete 1999

G.S. Aldrete, *Gestures and Acclamations in Ancient Rome*, Baltimore 1999.

Arce 2000

J. Arce, *Memoria de los antepasados. Puesta en escena y desarrollo del elogio fúnebre romano*, Madrid 2000.

Balbo 2011

A. Balbo, *Riflessi dell'oratoria reale nei discorsi sulla morte di Cesare: il caso di Bruto*, «I quaderni del ramo d'oro», 4 (2011), pp. 152-167.

Beta 2011

S. Beta, *Lo spettacolo dei discorsi alla morte di Cesare: dal foro al teatro*, «I quaderni del ramo d'oro», 4 (2011), pp. 168-174.

Bettini 1986

M. Bettini, *Antropologia e cultura romana. Parentela, tempo, immagini dell'anima*, Roma 1986.

Bianchi 1994

L. Bianchi, Ὑπὸ τὴν ὄψιν: *Polibio e le 'vere immagini' del funerale romano*, «Aevum Antiquum», 7 (1994), pp. 137-153.

Blasi 2010

M. Blasi, *La "memoria mascherata". I μιμηταί e la rappresentazione del defunto ai funerali gentilizi romani*, «Scienze dell'antichità», 16 (2010), pp. 181-199.

Bussagli 2011

J. von Schlosser, *Storia del ritratto in cera. Un saggio*, a cura di M. Bussagli, Milano 2011.

Calboli 1983

G. Calboli, *Oratore senza microfono*, in AA.VV., *Ars Rhetorica antica e nuova*, Genova 1983, pp. 23-56.

Cavarzere 2004

A. Cavarzere, *La voce delle emozioni*, in G. Petrone (ed.), *Le passioni della retorica*, Palermo 2004, pp. 11-28 (Leuconoe. L'invenzione dei classici, 6).

Conte 2011

J. von Schlosser, *Storia del ritratto in cera. Un saggio*, a cura di P. Conte, con un saggio di G. Didi-Hubermann, Macerata 2011.

Crawford 1941

O.C. Crawford, *Laudatio funebris*, «CJ», 37 (1941) pp. 17-27.

Daninos 2011

J. von Schlosser, *Storia del ritratto in cera. Un saggio*, a cura di A. Daninos, trad. di D. Tortorella, Milano 2011.

Diano 1970

C. Diano (ed.), *Il teatro greco. Tutte le tragedie*, Firenze 1970.

## Dupont 1986

F. Dupont, *L'autre-corps de l'empereur-dieu*, in C. Malamoud, J.-P. Vernant (eds.), *Corps des dieux*, «Le temps de la réflexion», 7 (1986), pp. 231-252.

## Dupont 1987

F. Dupont, *Les morts et la mémoire. La masque funéraire*, in F. Hinard (ed.), *Les morts, la mort et l'au-delà dans le monde romain. Actes du colloque (Caen 1985)*, Caen 1987, pp. 167-172.

## Durry 1942

M. Durry, *Laudatio funebris et rhétorique*, «RPh», 16 (1942), pp. 105-114.

## Fantham 1982

E. Fantham, *Quintilian on Performance: Traditional and Personal Elements in Institutio 11. 3*, «Phoenix», 36 (1982), pp. 243-263.

## Flaig 1995

E. Flaig, *Die pompa funebris. Adlige Konkurrenz und annalistische Erinnerung in der Römischen Republik*, in O.G. Oexle (ed.), *Memoria als Kultur*, Göttingen 1995, pp. 115-148.

## Flaig 2003

E. Flaig, *Ritualisierte Politik. Zeichen, Gesten und Herrschaft im Alten Rom*, Göttingen 2003 (Historische Semantik, 1).

## Flower 1996

H.I. Flower, *Ancestor Masks and Aristocratic Power in Roman Culture*, Oxford 1996.

## Jaccottet 2013

A.-F. Jaccottet, *Du corps humain au corps divin: l'apothéose dans l'imaginaire et les représentations figurées*, in P. Borgeaud, D. Fabiano (eds.), *Perception et construction du divin dans l'Antiquité*, Genève 2013, pp. 293-322.

## Kennedy 1968

G.A. Kennedy, *Antony's Speech at Caesar's Funeral*, «QJS», 54 (1968), pp. 99-106.

Kierdorf 1980

W. Kierdorf, *Laudatio Funebris. Interpretationen und Untersuchungen zur Entwicklung der römischen Leichenrede*, Meisenheim am Glan 1980 (Beiträge zur klassischen Philologie 106).

Maier-Eichhorn 1989

U. Maier-Eichhorn, *Die Gestikulation in Quintilians Rhetorik*, Frankfurt am Mein-Bern-New York-Paris 1989.

Martha 1883

C. Martha, *L'éloge funèbre chez les Romains*, in Id., *Études morales sur l'antiquité*, Paris 1883, pp. 1-59.

Montanari 2009

E. Montanari, *Images maiorum*, in Id., *Fumosae imagines: identità e memoria nell'aristocrazia repubblicana*, Roma 2009, pp. 5-26.

Moretti 2002

G. Moretti, *Suscitare o no le passioni? Il ruolo di Publio Rutilio Rufo*, in L. Calboli Montefusco (ed.), *Papers on Rhetoric IV*, Roma 2002, pp. 205-222.

Moretti 2004a

G. Moretti, *Mezzi visuali per le passioni retoriche: le scenografie dell'oratoria*, in G. Petrone (ed.), *Le passioni della retorica*, Palermo 2004 (Leuconoe. L'invenzione dei classici, 6), pp. 63-96.

Moretti 2004b

G. Moretti, *Mezzi visuali e retorica latina: strumenti visivi della performance oratoria*, «Moderna», 6 (2004), pp. 100-130.

Moretti 2006

G. Moretti, *Lo spettacolo della «Pro Caelio»: oggetti di scena, teatro e personaggi allegorici nel processo contro Marco Celio*, in G. Petrone, A. Casamento (eds.), *Lo spettacolo della giustizia: le orazioni di Cicerone*, Palermo 2006, pp.139-164.

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», n.s. 59 (2007), pp. 289-308.

## Moretti 2010

G. Moretti, *Quintiliano e il «visibile parlare»: strumenti visuali per l'oratoria latina*, in P. Galand-Hallyn, F. Hallyn, C. Lévy, W. Verbaal (eds.), *Quintilien ancien et moderne*, Turnhout 2010, pp. 67-108.

## Pennacini 2001

A. Pennacini (ed.), *Quintiliano, Institutio oratoria*, voll. I-II, Torino 2001.

## Pepe 2011

C. Pepe, *Tra laudatio funebris romana ed ἐπιτάφιος greco: l'esempio degli elogi in morte di Cesare*, «I quaderni del ramo d'oro», 4 (2011), pp. 137-151.

## Pucci 1997

G. Pucci, *Imago imperii, imperium imaginis*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Siena», 17 (1997), pp. 177-188.

## Rosa 1989

F. Rosa, *Le voci dell'oratore. Oratoria e spettacolo nell'exkursus quintiliano de pronuntiatione*, in L. De Finis (ed.), *Scena e spettacolo nell'antichità. Atti del convegno internazionale di studi* (Trento, 28-30 marzo 1988), Firenze 1989, pp. 253-267.

## Spina 2011

L. Spina, *Discorsi alla morte di Cesare: storiografia, oratoria, teatro. Introduzione e Appendice*, «I quaderni del ramo d'oro», 4 (2011), pp. 134-136, 175-176.

## Taplin 1987

O. Taplin, *Greek Tragedy in Action*, Cambridge 1978.

## Vollmer 1892

F. Vollmer, *Laudationum funebrium Romanorum historia et reliquiarum editio*, «Jahrbücher für classische Philologie, Supplement», 18 (1892), pp. 445-528.

Von Schlosser 1911

J. Von Schlosser, *Geschichte der Porträtbildnerei in Wachs. Ein Versuch*, Wien 1911 (vedi trad. it. Bussagli 2011; Conte 2011; Daninos 2011).

Zadoks, Jitta 1932

A.N. Zadoks, J. Jitta, *Ancestral Portraiture in Rome*, Amsterdam 1932.

Zicari 1969

M. Zicari, *Quintiliano XI, 3. La trattazione del porgere oratorio*, Bologna 1968.



Fig. 1 Togato Barberini  
Musei Capitolini, Roma, Palazzo dei Conservatori

in H. Hekler, *Greek & Roman Portraits*, New York 1912, pl. 127a.

Distribuita su licenza Creative Commons Attribution-Share Alike 3.0 Unported (<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/>). All'indirizzo [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Togatus\\_Barberini\\_2392.PNG](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Togatus_Barberini_2392.PNG)



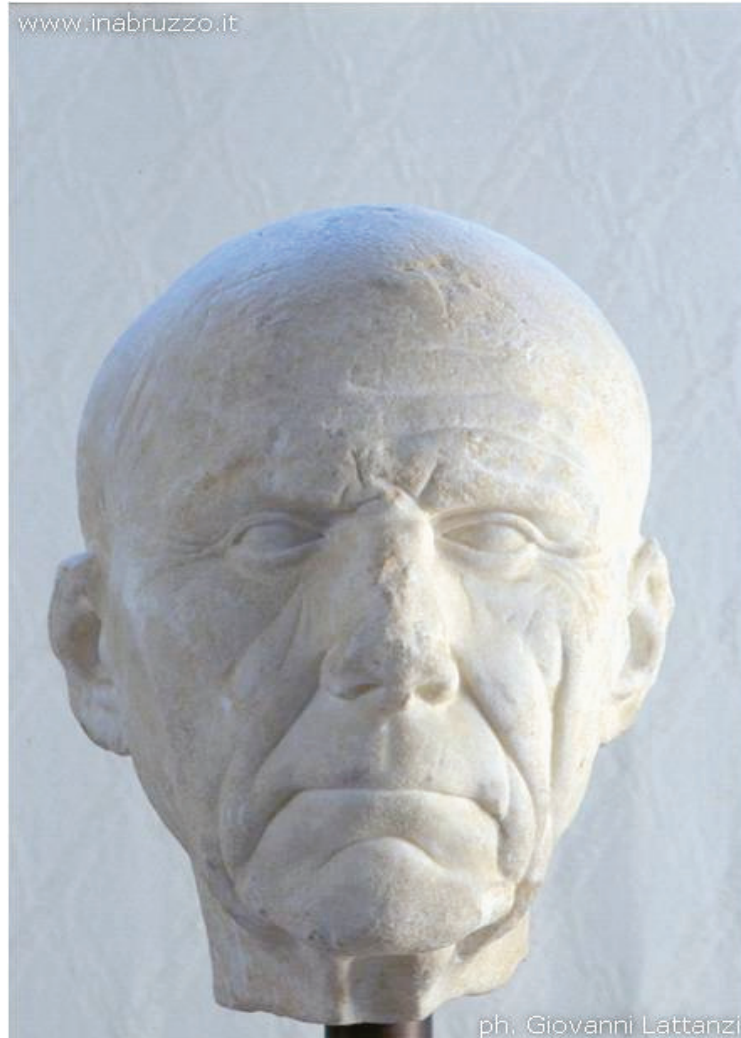


Fig. 2. Ritratto virile. 60-40 a.C., da Foruli, Civitatomassa (AQ)  
Chieti, Museo Archeologico Nazionale d'Abruzzo Foto archab019.jpg

(foto.inabruzzo.it)  
Autore: Giovanni Lattanzi  
<http://foto.inabruzzo.it/>

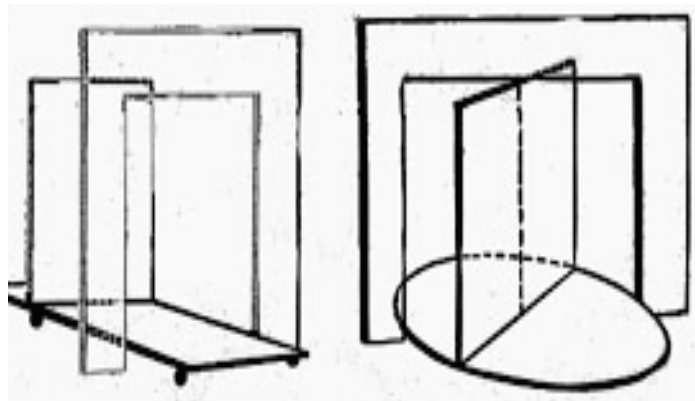


Fig. 3. Tipologie di εκκύκλημα

Distribuita su Licenza Creative Commons  
(<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/it/>)  
in <https://nubicuculia.wordpress.com/aspetti-tecnici/luci-acustica-effetti/>

MAURIZIO BETTINI

LA MORTE E IL SUO DOPPIO.

IL FUNERALE GENTILIZIO ROMANO  
FRA *IMAGINES*, *RIDICULUM* E *HONOS*

*Abstract*

There is no need to emphasize how powerful and intense the phenomenon of ‘doubling’ was in Roman funerary ceremonies, ranging from the parade of the *imagines maiorum*, to the exhibited images of the deceased, to the wax body of the emperor in the so-called *funus imaginarium* starting from the 2<sup>nd</sup> century A.D. On the other hand, in studying ‘doubles’ and their particular meaning during the aristocratic funeral, we should not forget an important feature whose presence is perhaps the most disconcerting in the context of these rituals: mockery and laughter. How are we to account for the presence of Satyrs imitating the serious part of the procession or of an *archimimus* acting as a mocking double of the deceased emperor?

Nella Roma antica il funerale gentilizio costituiva l’occasione per una straordinaria esibizione di ‘doppi’. I *veterum instituta*, come li definiva Tacito, volevano infatti che si esponesse, bene in vista, una *effigies* del defunto, poggiata sul feretro;<sup>1</sup> ma soprattutto, dietro il feretro venivano fatte sfilare in corteo le *imagines* degli antenati, secondo un cerimoniale davvero impressionante.

---

<sup>1</sup> Tac. *ann.* 3, 5: *praepositam toro effigiem*. Seguo il testo dei manoscritti, *praepositam*, e non la correzione del Muretus, *propositam*, accettata da quasi tutti gli editori. Non solo infatti credo sia inutile correggere il testo, ma penso anzi che la correzione guasti la finezza del senso originale. Come ha da tempo mostrato E. Benveniste (1971, 162-163), *prae* esprime spesso in latino la posizione “in avanti” nel senso di ‘rilevata’, ‘ben in vista’ di ciò che ne dipende: in questo caso, dunque, Tacito voleva probabilmente dire che l’*effigies* del defunto doveva essere ciò che era posto ‘meglio in vista’ sul letto funebre, ciò che attirava l’attenzione di tutti. Sulla ‘antichità’ da attribuire al costume evocato da Tacito, cfr. Blasi 2010.

*Un trionfo di imagines*

Ciò che apprendiamo dalle descrizioni antiche, in particolare da Polibio, è che le *imagines maiorum* riproducevano in cera i volti dei defunti, e che tali riproduzioni erano considerate «estremamente rassomiglianti»<sup>2</sup> alla persona. Normalmente le *imagines* venivano conservate nell'atrio in appositi armadi ma, il giorno del funerale di un membro della famiglia, esse venivano tirate fuori dai loro ripostigli e *indossate* da persone che rassomigliavano, nella taglia e nel resto, al defunto di cui portavano l'*imago*. In più, questi figuranti avevano indosso abiti corrispondenti al rango tenuto in vita dal defunto che impersonavano, ed erano accompagnati dai segni della sua distinzione.<sup>3</sup> Questo impressionante rituale ci permette di cogliere già da subito un aspetto assai peculiare, e ricorrente, della funzione che le immagini – in generale – erano chiamate a svolgere in occasione del funerale gentilizio: il loro essere investite di una forte *agency*. Le *imagines maiorum* infatti non venivano solo esposte ma, come abbiamo appena visto, erano *agite*, la loro funzione consisteva nel suscitare nuovamente la *presenza* degli antenati defunti. Come diceva Plinio, con una frase di epica semplicità:<sup>4</sup>

*semperque defuncto aliquo totus aderat familiae eius qui umquam fuerat populus*

sempre ogni defunto aveva presso di sé tutto il popolo della sua famiglia, quello che in ogni tempo era venuto al mondo prima di lui.

In altre parole, le *imagines* costituivano dei veri e propri *doppi* dei *maiores* defunti, non erano semplicemente delle figure che ne richiamavano la fisionomia. Quel giorno gli antenati

<sup>2</sup> Pol. 6, 53, 5. Sulle *imagines maiorum* a Roma la bibliografia è molto vasta: Bettini 1986, 176ss.; Flower 1996, 91ss.; ampia discussione in Blasi 2010.

<sup>3</sup> Cfr. soprattutto Pol. 6, 53ss.; Diod. 31, 25, 2 (cfr. *infra*). La presenza di attori al momento del funerale aristocratico è confermata da una notizia di Svetonio (*Iul.* 84, 4), secondo cui, durante quello di Giulio Cesare, «flautisti e attori, toltesi le vesti che avevano indossato per l'occasione prendendole da quelle che si usavano per i trionfi, le strapparono e le gettarono fra le fiamme» (*tibicines et scaenici artifices vestem, quam ex triumphorum instrumento ad praesentem usum induerant, detractam sibi atque discissam iniecerunt flammae*).

<sup>4</sup> Plin. *nat.* 35, 6.

erano veramente *li*, erano tornati per accompagnare alla sepoltura quel membro della famiglia che si aggiungeva, ultimo, alla lignée dei trapassati, e per suscitare nel popolo la memoria delle pubbliche virtù. Nello stesso tempo, l'*agency* posseduta dalle *imagines maiorum* si manifestava anche nelle emozioni che erano capaci di suscitare in coloro che assistevano alla cerimonia. Polibio, che descriveva il funerale gentilizio Romano con una certa enfasi, commentava.<sup>5</sup>

τὸ γὰρ τὰς τῶν ἐπ' ἀρετῇ δεδοξασμένων ἀνδρῶν εἰκόνας ἰδεῖν ὁμοῦ πάσας οἷον εἰ ζώσας καὶ πεπνυμένας τίς οὐκ ἂν παραστήσαι; τί δ' ἂν κάλλιον θέαμα τούτου φανείη;

come non sentirsi commossi vedendo le immagini di uomini celebri per la loro virtù tutte raccolte, e per così dire vive e animate? Come potrebbe offrirsi alla vista uno spettacolo più bello?

Il fatto è che le pratiche funebri dell'aristocrazia romana appaiono costellate di simulacri destinati a produrre *effetti*. Se alle esequie di Silla fu esposta un'immagine ricavata da incenso e cannella – effigie profumata, capace di colpire l'olfatto – in occasione dei funerali di Cesare.<sup>6</sup>

[...] ἀνέσχε τις ὑπὲρ τὸ λέχος ἀνδρείκελον αὐτοῦ Καίσαρος ἐκ κηροῦ πεποιημένον· τὸ μὲν γὰρ σῶμα, ὡς ὑπτιον ἐπὶ λέχους, οὐχ ἔωράτο. τὸ δὲ ἀνδρείκελον ἐκ μηχανῆς ἐπεστρέφετο πάντη, καὶ σφαγαὶ τρεῖς καὶ εἴκοσιν ὠφθησαν ἀνά τε τὸ σῶμα πᾶν καὶ ἀνά τὸ πρόσωπον θηριωδῶς ἐς αὐτὸν γενόμεναι.

[...] un tale alzò sul feretro un'effigie di cera dello stesso Cesare; il cadavere infatti, disteso nella bara, non era visibile. Mediante un artificio meccanico, quell'effigie ruotava da ogni parte, e si videro le ventitré ferite inferte bestialmente in tutto il corpo e sul volto.

Nel dramma che si svolge attorno al cadavere del dittatore defunto, la *effigies* del morto, posta bene in vista sul feretro secondo i *veterum instituta*, assume dunque le forme perturbanti di un automa di cera, che attraverso il ripetersi dei propri movimenti rievoca *ad infinitum* l'evento cruciale dell'omicidio. Non c'è da stupirsi se la vista di questo simulacro ebbe la capacità di

<sup>5</sup> Pol. 6, 53, 10. Per la *agency* delle immagini rimandiamo a Gell 1998.

<sup>6</sup> App. 2, 20, 147, cfr. Plut. *Sul.* 38, 2. Su tutte queste testimonianze, e altre che documentano la presenza di immagini ed effigi in occasione del funerale romano, ampia bibliografia in Blasi 2010.

suscitare tumulti contro i cesaricidi. Narra poi Cassio Dione che, ai funerali di Augusto, oltre a quelle degli antenati furono esibite ben tre *imagines* del defunto: il corpo è celato nella bara, collocata nel feretro, ma fuori, ben visibili, ci sono un'immagine di cera adornata da abiti trionfali, una d'oro e un'altra (forse d'oro anche questa) trasportata su un carro trionfale.<sup>7</sup> Evidentemente, trattandosi dei funerali del primo imperatore di Roma l'uso tradizionale era stato insieme rispettato e moltiplicato: non una sola *effigies* del morto era visibile al funerale, ma addirittura tre. In un certo senso, più il defunto era importante – più il funerale era solenne – e più il numero delle *imagines* cresceva attorno al feretro, in un gioco di rispecchiamenti crescenti. L'importanza delle immagini al funerale, comunque, raggiunse il suo culmine allorché – a partire da Pertinace e Settimio Severo – la cerimonia funebre per l'imperatore assunse la forma del cosiddetto *funus imaginarium*.<sup>8</sup> In questi casi, infatti, il defunto imperatore riceveva non una ma due esequie: la prima riguardava il cadavere del defunto, la seconda riguardava invece una sua statua di cera. Prima di essere solennemente bruciata, questa statua veniva esposta al pubblico per ben sette giorni, e intorno a essa si svolgeva una sorta di pantomima rituale che vedeva all'opera medici, senatori, cavalieri, cori di donne e di fanciulli, e così di seguito.<sup>9</sup> L'*agency* attribuita al simulacro funebre è dunque tale da suscitare attorno a sé una sequenza di azioni, di cui costituisce il centro, e che si ripetono nel tempo secondo un ordine imposto dall'etichetta. Possiamo concludere, insomma, che il funerale romano, sia quello nobiliare che quello imperiale, prevedeva, anzi esigeva la categoria antropologica del 'doppio':

---

<sup>7</sup> DCass. 56, 34.

<sup>8</sup> L'espressione *funus imaginarium* – nel senso di funerale celebrato per un'immagine – la conosciamo da *SHA, Pert.* 15, 1: *funus imaginarium ei [scil. Pertinaci] et censorium ductum est*.

<sup>9</sup> Hdn.<sup>1</sup>, 4, 2, 1ss., a proposito dei funerali di Settimio Severo; DCass. 75, 4, 1ss., che dichiara di essere stato testimone dei funerali di Pertinace. Cfr. *SHA, Sept. Sev.* 7, 8: *funus deinde censorium Pertinacis imagini duxit; Pert.* 15, 1: *funus imaginarium ei et censorium ductum est*. Il *funus imaginarium* dell'imperatore romano richiama ovviamente il tema del 'doppio corpo del re' studiato da Kantorowicz 1989; per il rinascimento italiano cfr. anche Ricci 1998, con la bibliografia successiva al libro di Kantorowicz. Sul *funus imaginarium* cfr. soprattutto Dupont 1986; Pucci 1977; più recentemente le riflessioni critiche di Jaccottet 2013.

senza *imagines* – senza imitazioni visibili del defunto capaci di esercitare un'influenza sui partecipanti al rito – queste cerimonie sarebbero state semplicemente inconcepibili.

### *Doppio funebre e comicità*

Proseguiamo nella nostra analisi. Dionigi di Alicarnasso nelle *Antiquitates Romanae* ci fornisce un'informazione decisamente singolare. Secondo la sua testimonianza, infatti, la scena del funerale nobiliare sarebbe stata popolata non solo da doppi severi e solenni, come abbiamo visto fin qui, ma anche da doppi *comici*. Questa notizia apre di fronte a noi un orizzonte antropologico che vale la pena di esplorare. Si tratta di un'osservazione che lo storico fa a margine di una lunga descrizione della *pompa circensis*, che egli attingeva all'annalista romano Fabio Pittore.<sup>10</sup> Egli ci spiega che, della parata che si svolgeva in questa occasione, facevano parte anche dei danzatori armati. Dopo di che continua in questo modo:

μετὰ γὰρ τοὺς ἐνοπλίους χοροὺς οἱ τῶν σατυριστῶν ἐπόμενον χοροὶ τὴν Ἑλληνικὴν εἰδοφοροῦντες σίκιννιν. σκευαὶ δ' αὐτοῖς ἦσαν τοῖς μὲν εἰς Σιληνοὺς εἰκασθεῖσι μαλλωτοὶ χιτῶνες, οὓς ἐνιοὶ χορταίους καλοῦσι, καὶ περιβόλαια ἐκ παντὸς ἄνθους· τοῖς δ' εἰς Σατύρους περιζώματα καὶ δοραὶ τράγων καὶ ὀρθότροιχες ἐπὶ ταῖς κεφαλαῖς φόβαι καὶ ὅσα τούτοις ὅμοια. οὗτοι κατέσκωπτὸν τε καὶ κατεμμοῦντο τὰς σπουδαίας κινήσεις ἐπὶ τὰ γελοιώτερα μεταφέροντες.

subito dietro di essi seguivano danzatori che impersonavano satiri ed eseguivano la danza greca che ha nome σίκιννις. Quelli che rappresentavano sileni erano vestiti di chitoni miserabili, che alcuni chiamano χορταῖοι, e mantelli fatti di fiori di vario genere; quelli che rappresentavano satiri indossavano invece cinture e pelli di capra, e sulla testa avevano chiome con i capelli dritti e altre cose simili. Costoro imitavano i movimenti seri di quelli che li precedevano, prendendosene gioco e volgendoli al riso.

Infine Dionigi aggiunge la notizia che ci interessa, presentandola come una sua osservazione personale:<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Dion. 7, 72, 10ss. = Fabius Pictor Fr. F 20 (Beck, Walter 2005, 20s.); cfr. in particolare Bernstein 1998, 254ss.

<sup>11</sup> 7, 72, 12. Dal punto di vista di chi bada alla ricostruzione del testo di Fabio Pittore, questa frase di Dionigi viene considerata una «interpolazione»

εἶδον δὲ καὶ ἐν ἀνδρῶν ἐπισημῶν ταφαῖς ἅμα ταῖς ἄλλαις πομπαῖς προηγούμενους τῆς κλίνης τοὺς σατυριστῶν χοροὺς κινουμένους τὴν σίκιννιν ὄρχησιν, μάλιστα δ' ἐν τοῖς τῶν εὐδαίμωνων κήδεσιν.

Anche ai funerali di persone illustri ho visto sfilare, insieme al resto della processione che precede il feretro [Dionigi allude evidentemente alla parata delle *imagines maiorum*], anche gruppi di danzatori che impersonano satiri e danzano la σίκιννις, e questo in particolare ai funerali dei benestanti.

Dunque assieme alla pompa del corteo funebre che precedeva il feretro nel corteo nobiliare, poteva capitare di incontrare anche dei cori di personaggi abbigliati da satiri che danzavano la σίκιννις. E che, si può presumere per analogia, imitavano e volgevano in riso il comportamento della parte seria del corteo. Si noti anzi che il coro dei satiri viene esplicitamente collocato, da Dionigi, *davanti* al feretro, assieme alla pompa delle *imagines*. Una strana mescolanza, queste *imagines maiorum* agite dai figuranti, con i loro abiti esprimenti le singole *dignitates*, e i satiri che danzano la σίκιννις. Dopo aver visto la serietà, anzi l'epica solennità, che caratterizza la sfilata delle *imagines* in occasione del funerale aristocratico, questa contestuale presenza di un raddoppiamento *comico* in occasione del medesimo, è così sorprendente che potrebbe farci dubitare, perfino, della notizia di Dionigi.<sup>12</sup> O perlomeno della possibilità che i danzatori di σίκιννις si prendessero gioco delle componenti serie del corteo funebre, volgendo in riso, così come facevano con i danzatori armati che li precedevano nella sfilata dei *ludi magni*. Anche se, a dir la verità, cos'altro avrebbero potuto fare, se non suscitare il riso, dei cori di danzatori, vestiti da satiri, con indosso «cinture e pelli di capra, e sulla testa [...] chiome con i capelli dritti»? In ogni caso possediamo altre testimonianze, più esplicite, sulla presenza dell'imitazione e della comicità in occasione dei funerali illustri.

Narra infatti Svetonio che, ai funerali di Vespasiano, «l'arcimimo Favor faceva la parte dell'imperatore e imitava, secondo

---

(Bernstein 1998, 261, 190) priva di interesse; al contrario, questa testimonianza di Dionigi riveste per noi particolare significato.

<sup>12</sup> La presenza di 'attori' in occasione di funerali solenni ci è peraltro esplicitamente testimoniata: cfr. *supra* n. 3. Dionigi attesta la presenza dei cori di satiri ai funerali di persone esplicitamente 'facoltose' (εὐδαίμονες): evidentemente era necessario pagare questi mercenari.



il costume, i fatti e i detti di lui vivo».<sup>13</sup> Il biografo dice esplicitamente che si trattava di un *mos* («secondo il costume»): dunque, la presenza del mimo ai funerali dell'imperatore non rappresentava una scelta occasionale, ma l'applicazione di una regola tradizionale, un *mos*. Quanto alla ripresa dei «fatti e detti» del vivo, possiamo farci un'idea di quello che Favor andava dicendo dalle notizie riportate nella stessa biografia di Svetonio. L'autore continua infatti dicendo che Favor «dopo aver interrogato i procuratori davanti a tutti, chiedendo loro quanto costava la cerimonia funebre, e avendo sentito che costava centomila sesterzi, aveva esclamato: “datemi cento sesterzi e poi buttatemi pure nel Tevere”» (*interrogatis palam procuratoribus, quanti funus et pompa constaret, ut audit sestertium centiens, exclamavit, centum sibi sestertia darent ac se vel in Tiberim proicerent*). Possiamo essere sicuri del fatto che questa battuta di Favor costituiva un'imitazione, o una comica deformazione, del carattere e dei *dicta* di Vespasiano vivo. Ci dice ancora Svetonio, infatti, che Vespasiano era famoso per la sua avidità di danaro, una qualità che la battuta di Favor mette esplicitamente in rilievo.<sup>14</sup> Sappiamo inoltre che l'imperatore defunto amava «molto le battute di spirito, anche se erano sordide e scurrili» (*erat enim dicacitatis plurimae, etsi scurrilis et sordidae*); e soprattutto, che «aveva l'abitudine di fare battute a proposito dei guadagni inconfessabili, per diluirne e stornarne l'odiosità, trasformandoli in scherzo attraverso giochi di parole» (*dicacitatem adfectabat in deformibus lucris, ut invidiam aliqua cavillatione dilueret transferretque ad sales*).<sup>15</sup> Basta ricordare la celebre frase, riferita ancora da Svetonio, che Vespasiano avrebbe rivolto al figlio Tito quando costui lo rimproverava perché aveva

<sup>13</sup> Suet. *Vesp.* 19: *in funere [...] archimimus personam eius ferens imitansque, ut est mos, facta ac dicta vivi*. Cfr. De Filippis Cappai 1997, 63 n. 118. Il significato di questo passo è normalmente frainteso da coloro che se ne occupano: *personam ferre* non significa «indossare la maschera» di Vespasiano (così per es. Meyer 1914; Lana, Remondetti 2008, 1407; Blasi 2010), ma «fare la parte» di Vespasiano, conformemente all'uso di *personam alicuius ferre*: cfr. per es. Liv. 3, 72, 4: *populum Romanum quadruplatoris et interceptoris litis alienae personam laturum* (altri esempi in *Thesaurus Linguae Latinae*, X-1, 1728, 53ss.).

<sup>14</sup> Suet. *Vesp.* 16, 1.

<sup>15</sup> Suet. *Vesp.* 22 e 23.

messo una tassa anche sugli orinatoi.<sup>16</sup> «prese dunque del danaro dalla prima riscossione e chiese a Tito se fosse infastidito dal suo odore. E siccome lui diceva di no, “eppure” aveva commentato “vengono dal piscio!”» (*pecuniam ex prima pensione admovit ad nares, sciscitans num odore offenderetur; et illo negante: ‘atquin,’ inquit, ‘e lotio est’*). La frase di Favor «datemi cento sesterzi e poi buttatemi pure nel Tevere», visto che costituisce una battuta di spirito che ha a che fare esplicitamente con l’avidità, e che per di più si fonda sulla possibilità – abbastanza odiosa – di lucrare su una cosa come il disprezzo per il diritto a una giusta sepoltura, sembra proprio di quelle che Vespasiano stesso avrebbe potuto pronunciare da vivo. Chi parla, insomma, è Vespasiano, il *defunto*, non Favor: o meglio, Favor impersonava Vespasiano, ne era il suo doppio vivente. Solo che questo doppio vivente non mira a suscitare la commozione o l’esortazione alla virtù – come le *imagines* degli antenati – ma seleziona «detti e fatti» del morto in modo tale da provocare il *riso*. Inutile dire che, almeno per noi, un morto che dice «datemi cento sesterzi e poi fatela finita con questo corteo, buttandomi direttamente nel Tevere», costituisce un fenomeno abbastanza singolare.

### *Il funerale di Giuliano*

Nella sua orazione quinta, Gregorio di Nazianzo forniva un rapido *sketch* narrativo delle esequie che – a suo dire – sarebbero toccate a Giuliano imperatore dopo la tragica sconfitta subita a opera dei Persiani. Questa testimonianza si colloca nel contesto della sistematica denigrazione a cui (per ovvi motivi) Gregorio intendeva sottomettere la figura dell’apostata, ma a dispetto di ciò presenta elementi di estremo interesse per il tema di cui ci occupiamo. Le descrizioni di Gregorio sembra infatti metterci di fronte a una singolare continuità con il *mos* funebre ricordato da Svetonio:<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> Suet. *Vesp.* 23.

<sup>17</sup> Greg. *Or.* 5, 18: sulla sua polemica anti-giuliana cfr. l’ampia discussione di Lugaresi 1997, 61-71, 210-212.

Τῷ δὲ αἰσχροῦ μὲν τὰ τῆς ἐκστρατείας [...], ἀδοξοτέρα δὲ ἢ ἐπάνοδος. Τίς δὲ ἡ ἀδοξία; Μίμοι γελοίων ἤγον αὐτὸν, καὶ τοῖς ἀπὸ τῆς σκηνῆς αἰσχεσιν ἐπομπεύετο καταυλούμενός τε καὶ κατορχούμενος, καὶ τὴν ἄρνησιν, καὶ τὴν ἥτταν, καὶ τὸ τέλος ὀνειδιζόμενος. Καὶ τί γὰρ οὐ πάσχων κακῶν; τί δὲ οὐκ ἀκούων οἷς οἱ τοιοῦτοι νεανιεύονται, τέχνην τὴν ὕβριν ἔχοντες, ἕως ἢ Ταρσέων αὐτὸν ὑποδέχεται πόλις, οὐκ οἶδ' ὅπως καὶ ἀνθ' ὅτου τὴν ὕβριν ταύτην κατακριθείσα;

Per costui la partenza per la campagna era stata vergognosa [...] e il ritorno lo fu ancora di più. In che consisteva l'ignominia? Attori comici marciavano avanti a lui, e fu accompagnato in processione con scherni scenici, al suono dei flauti, mentre si danzava, e gli si rimproverava l'apostasia, la sconfitta e la fine subita. E quale male non subì, quale non dovette ascoltare delle insolenze di costoro, che fanno un mestiere dell'impudenza? Finché non lo accolse la città di Tarso, condannata a subire questa violenza non saprei dire né come né in cambio di cosa.

Così com'era accaduto in occasione del *funus* di Vespasiano, anche durante quello di Giuliano sarebbero dunque stati presenti mimi e attori, che mettevano in ridicolo sia il solenne corteo che accompagnava il defunto, sia la sua stessa persona. L'insistenza di Gregorio sulla componente fortemente teatrale e professionale della processione derisoria – «attori comici [...] scherni scenici [...] l'impudenza come mestiere» – sembra in effetti richiamare la presenza di attori, mimi e professionisti della scena che abbiamo visto caratterizzare i funerali del tempo antico. Il contesto in cui questa testimonianza si inserisce rende difficile valutarne la reale consistenza, ma potremmo supporre che nei confronti di Giuliano, restauratore in vita degli antichi culti, fosse sembrato opportuno rispettare i costumi tradizionali anche in morte. Se così fu, nessuna meraviglia che Gregorio avesse riletto il costume antico come semplice manifestazione di pubblico ludibrio nei confronti di un apostata. I grandi scarti culturali – come lo fu quello che separava il 'pagano' Giuliano dal cristiano Gregorio – possono produrre simili deformazioni, e non sempre sono volute.

#### *Imitatori professionali dei nobili romani?*

Andiamo avanti con questo rapporto fra mimi e raddoppiamento comico da un lato, funerale gentilizio dall'altro. Diodoro

Siculo, parlando dei funerali di Lucio Emilio Paolo, ci dà infatti un'altra notizia di grande interesse:<sup>18</sup>

τῶν γὰρ Ῥωμαίων οἱ ταῖς εὐγενείαις καὶ προγόνων δόξῃ διαφέροντες μετὰ τὴν τελευτὴν εἰδωλοποιοῦνται κατὰ τε τὴν τοῦ χαρακτήρος ὁμοιότητα καὶ κατὰ τὴν ὅλην τοῦ σώματος περιγραφὴν, μιμητὰς ἔχοντες ἐκ παντὸς τοῦ βίου παρατετηρηκότας τὴν τε πορείαν καὶ τὰς κατὰ μέρος ιδιότητας τῆς ἐμφάσεως. παραπλησίως δὲ καὶ τῶν προγόνων ἕκαστος προηγείται τοιαύτην ἔχων διασκευὴν καὶ κόσμον ὥστε τοὺς θεωμένους διὰ τῆς ἐκ τούτων ἐμφάσεως γινώσκειν ἐφ' ὅσον ἕκαστοι τιμῆς προήχθησαν καὶ μετέσχον τῶν ἐν τῇ πολιτείᾳ καλῶν.

fra i Romani, coloro che eccellono per nobiltà o per la reputazione ottenuta dai loro antenati, dopo la morte vengono rappresentati secondo la somiglianza del carattere e di tutte le fattezze della persona,<sup>19</sup> avendo con sé per tutta la vita dei μιμηταί che ne studiano attentamente il modo di camminare e una per una tutte le peculiarità dell'apparenza. Allo stesso modo, anche degli antenati ciascuno sfilava davanti [al feretro] con un tale abbigliamento e con tali insegne onorifiche che, coloro che li osservano, dal loro aspetto capiscono fino a che grado di onore sono arrivati e quale posizione hanno raggiunto nella città.

Ciò che più colpisce, nella testimonianza di Diodoro, è la menzione di questi μιμηταί che, «per tutta la vita», accompagnavano gli aristocratici romani studiandone «attentamente il modo di camminare e una per una tutte le peculiarità dell'apparenza». Chi sono questi μιμηταί? Le interpretazioni fornite dagli studiosi a proposito di questo testo, che ad alcuni è apparso addirittura enigmatico, sono sostanzialmente due: potrebbe trattarsi di «attori», destinati a imitare il defunto; ovvero di «artisti» che ne riproducono le fattezze in immagine.<sup>20</sup> A nostro avviso, però, questa seconda interpretazione non solo non è sostenibile, ma deriva da un fraintendimento dell'espressione εἰ-

<sup>18</sup> Diod. 31, 25, 2.

<sup>19</sup> Su σῶμα per «persona» (in senso fisico) cfr. Nedoncelle 1948.

<sup>20</sup> Cfr. Blasi 2010, che riassume la questione e propende per interpretare μιμηταί come 'artisti'; con 'actors' interpreta F.R. Walton nell'edizione Loeb di Diodoro, XI p. 377; ancora con 'actors' interpreta Scullard 1981, 219-220; cfr. anche Engels 1998, 181 e n. 90 (cit. da Blasi 2010). Giudicano enigmatico questo passo Zadoks, Jitta 1932, 25 e 29, secondo i quali tale uso 'mimico' non potrebbe essere datato così indietro nel tempo come vorrebbe Diodoro: ma non si dice perché.

δωλοποιοῦνται. Cominciamo però ad analizzare la testimonianza di Diodoro a partire dal termine μιμητής.

Questa parola non viene usata in greco con il significato di scultore o artista figurativo, che veniva designato da termini diversi.<sup>21</sup> Con μιμητής si indicava invece, regolarmente, l'imitatore (anche in senso negativo, il falsario) o comunque l'artista nel senso 'mimetico' di colui che dà vita a determinati caratteri in qualità di attore o di poeta.<sup>22</sup> Anche Diodoro, l'altra volta in cui usa questo termine, gli attribuisce il significato consueto di colui che 'imita' il comportamento di qualcun altro, lo impersona.<sup>23</sup> Se dunque altrove Diodoro usa μιμητής nella sua accezione propria ed usuale, non si vede perché avrebbe dovuto forzarne il senso in questo caso.

Diodoro afferma poi che questi μιμηταί studiavano attentamente il modo di camminare (πορεία) dei nobili romani. Ma che bisogno avrebbe, un ipotetico artista che deve riprodurre l'effigie di un defunto, di conoscere nei dettagli proprio il suo modo di camminare? Ben poco, a lui importa soprattutto studiare le fattezze del viso e della persona, il modo in cui 'sta' e non quello in cui 'incede'. Al contrario, proprio il modo di camminare interessa molto a un imitatore, a un attore che deve impersonare qualcun altro. Il portamento, infatti, costituisce anche per i Romani un tratto fondamentale dell'*identità* di una persona. Per questo motivo, quando qualcuno cerca di farsi passare per qualcun altro, ne imita immediatamente il *gressus* ovvero l'*incessus*, il «modo di camminare». Si tratta di un argomento di cui mi sono occupato già in passato, posso perciò limitarmi a richiamare qui qualche esempio.<sup>24</sup>

Nel primo libro dell'*Eneide*, Cupido assume l'aspetto di Iulo per meglio ingannare Didone e farla innamorare di Enea. Eccolo dunque mentre *gressu gaudens incedit Iuli* «lieto incede col

<sup>21</sup> Πλάστης, ἀνδριαντοποιός (ἀνδριαντουργός, ἀνδριαντογλύφος), ἀγαματοποιός (ἀγαματοουργός, ἀγαματογλύφος), oppure, per indicare più specificamente il pittore, γραφεύς / γραφικός, ζωγράφος, e così via.

<sup>22</sup> Cfr. LSJ s.v.

<sup>23</sup> Diod. 29, 6, 2: i soldati «imitano il comportamento (μιμηταί γενέσθαι) dei loro comandanti».

<sup>24</sup> Bettini 2000, 319.

passo di Iulo». <sup>25</sup> Anche la contraffazione del passo di Iulo fa dunque strettamente parte dell'inganno e della mutazione di identità. Lo stesso accade con la creazione di un fantasma animato – tipico espediente cui, fin dall'*Iliade*, si ricorre per salvare un eroe in difficoltà – in cui il *gressus* fa strettamente parte della simulazione. Così Giunone, creando un sostituto di Enea per ingannare Turno, a questa creatura di nube «dà una voce priva di pensiero, e simula il suo [di Enea] modo di camminare» (*dat sine mente sonum gressusque effingit euntis*). <sup>26</sup> Come si vede, il passo è qualcosa che viene *imitato* da tutti coloro che, per qualche motivo, vogliono fingere di essere qualcun altro, come appunto nel caso di mimi o attori che intendono 'far la parte' di qualcuno.

Veniamo infine all'espressione usata da Diodoro, εἰδωλοποιούνται, all'inizio della sua testimonianza, quella che probabilmente mette fuori strada nel resto della interpretazione. Essa può difficilmente essere riferita alla pratica di realizzare «statue a figura intera» che riproducevano le fattezze degli antenati. <sup>27</sup> Questo verbo, infatti, non ricorre nel significato di «creare statue» o «ritratti»: coerentemente al significato fondamentale di εἰδωλον («immagine senza concretezza», soggetta alla pura visibilità: *eid-* / *id*), <sup>28</sup> εἰδωλοποιέω viene utilizzato per designare

<sup>25</sup> Verg. *Aen.* 1, 689.

<sup>26</sup> Verg. *Aen.* 10, 640; *Il.* 5, 164ss.; cfr. anche Silio Italico, 17, 523ss. Altre volte il modo di camminare può offrire lo strumento capace di esprimere l'identità familiare, garantendo per esempio il rapporto fra padre e figlio. Andromaca, contemplando il figlio Astianatte, riconosce in lui le fattezze del marito perduto (Sen. *Tro.* 464s.): *hos vultus meus / habuit Hector, talis incessu fuit, habituque talis* («questa stessa espressione aveva il mio Ettore, tale era nel passo, e nello stare»). Non diversamente, ancora nell'*Eneide* la dea Iride, che ha preso l'identità di Beroe, una vecchia mortale, viene riconosciuta in base al suo *gressus* che evidentemente manteneva ancora troppo dell'incedere divino per riuscire a trarre in inganno chi la guardasse con attenzione (*Aen.* 5, 646s.). Gli dèi, si sa, camminano in un modo diverso dagli uomini: *vera incessu patuit dea* («vera dea apparve al portamento»), dice ancora Virgilio parlando di Venere (*Aen.* 1, 405). Interessante anche Cicerone, *fin.* 2, 77: *Quod si vultum tibi, si incessum fingeres quo gravior viderere, non esses tui similis*.

<sup>27</sup> Così Blasi 2010.

<sup>28</sup> Il termine εἰδωλον designa in primo luogo le immagini che si manifestano nei sogni, nello specchio, nella mente, ovvero delle ombre dei morti. Fenomeno di pura visibilità, εἰδωλον designa sì l'«immagine», ma quando si intende sottolinearne il carattere fittizio e privo di consistenza. Sarà nella po-

sia la creazione di immagini mentali, sia (che è cosa analoga) per dar forma all'invisibile attraverso rappresentazioni simboliche.<sup>29</sup> In particolare, porta il nome di εἰδωλοποιία il procedimento retorico – appartenente alla ἡθοποιᾶ – secondo cui «si attribuiscono dei discorsi a persone defunte», ossia le si fa parlare come se fossero vive.<sup>30</sup> Quando dunque afferma che, dopo la morte, i nobili romani εἰδωλοποιουῦνται «secondo la somiglianza del carattere e di tutta la silhouette della persona», Diodoro intende verisimilmente riferirsi a una vera e propria ‘rappresentazione’ del defunto, una simulazione della sua presenza: quella che viene suscitata per opera di mimi / imitatori che «attribuiscono dei discorsi al morto», come aveva fatto Favor con il defunto Vespasiano. Solo così si spiega, del resto, il fatto che tale rappresentazione abbia di mira non solo l'apparenza esterna della persona, ma anche il suo ‘carattere’, ossia la sua personalità e le sue qualità morali: che ancora una volta non potrebbero interessare un ipotetico artista figurativo, mentre corrispondono perfettamente a procedimenti retorici come la ἡθοποιᾶ e la εἰδωλοποιία. Se si interpreta la testimonianza di Diodoro in questo modo, diventa chiaro anche il seguito del passo, in cui la

---

lemica giudaica e poi cristiana nei confronti delle statue venerate dai ‘pagani’ che, a partire dalla versione dei Settanta, εἰδωλον assumerà il valore concreto di ‘statua’ (e poi ‘idolo’). Ma la base di partenza è sempre fornita dalla nozione di ‘inconsistenza’: in quanto definite εἰδωλα, le immagini venerate dai gentili erano automaticamente caratterizzate come vane e fallaci (Bettini 2014, 98ss.).

<sup>29</sup> Cfr. LSJ s.v. Lo stesso Dionigi, 1, 96, 5, usa εἰδωλοποιέω a proposito delle «fantasie» ovvero «creazioni mentali» che circolano attorno all'aldilà. Gli altri composti di εἰδωλον con verbi indicanti il ‘fare’ confermano la stessa linea di significato: si tratta di ‘rappresentare’ nel senso di produrre immagini prive di consistenza reale, pure forme, non statue o altre effigi concrete: εἰδωλοπλαστέω ‘dar forma’, anche in senso cosmico; Εἰδοθέα, la πρόνοια che ‘dà forma’ ai vari aspetti della materia, Heraclit<sup>2</sup>. 66; εἰδωλοπλαστος, ‘ideale’, Lyc, 173; εἰδωλοποίησις, ‘formazione di immagini mentali’, Sext. P. 2, 222; εἰδωλοποιητής ‘colui che vede (suscita) fantasmi’, Vett. 9, 112, 34, così come la εἰδωλοποιητική (scil. τέχνη) ne è l'arte relativa, Iamb<sup>1</sup>. Myst. 3, 28. Plat. Criti. 107b usa εἰδωλοποιία come ‘arte del pittore’ (ma sappiamo quale concezione Platone avesse della pittura e delle immagini in genere); Soph. 235b εἰδωλοποιικός ‘che riguarda la produzione di immagini’; 239d εἰδωλοποιός ‘che fa immagini’ (a proposito del sofista, definito contemporaneamente θαυμαστοποιός).

<sup>30</sup> Hermog. Prog. 9; Aphth. 11.

pratica del ‘rappresentare’ il defunto dopo la morte viene messa in parallelo con la sfilata degli antenati al suo funerale:

παραπλησίως δὲ καὶ τῶν προγόνων ἕκαστος προηγείται τοιαύτην ἔχων διασκευὴν καὶ κόσμον ὥστε τοὺς θεωμένους διὰ τῆς ἐκ τούτων ἐμφάσεως γινώσκειν ἐφ’ ὅσον ἕκαστοι τιμῆς προήχθησαν καὶ μετέσχον τῶν ἐν τῇ πολιτείᾳ καλῶν.

allo stesso modo, anche degli antenati ciascuno sfilava davanti [al feretro] con un tale abbigliamento e con tali insegne onorifiche che, coloro che li osservavano, dal loro aspetto capiscono fino a che grado di onore sono arrivati e quale posizione hanno raggiunto nella città.

Così come il defunto, di cui si celebrano le esequie, è rappresentato da un mimo, che ne simula la presenza attraverso l’imitazione, anche gli antenati sfilano davanti al suo feretro ugualmente simulati da attori che li rappresentano. Se nella prima parte della sua testimonianza Diodoro avesse voluto riferirsi ad artisti che «creavano statue» riproducenti il defunto, perché dovrebbe dire che la sfilata degli antenati avviene «allo stesso modo»?

Ci pare dunque chiaro che i μιμηταί – i quali «studiano attentamente» il modo di camminare e le peculiarità dell’apparenza degli aristocratici romani – altri non erano che imitatori (secondo il significato proprio della parola μιμητής): ossia attori, mimi, i quali studiavano con tanta cura i loro soggetti perché avrebbero dovuto un giorno imitarli in occasione del funerale. Se si interpreta il passo di Diodoro nel modo in cui si è detto esso viene dunque a collimare perfettamente con quello di Svetonio che abbiamo analizzato sopra e in cui ci viene detto che, ai funerali di Vespasiano, l’arcimimo Favor «faceva la parte» di Vespasiano e imitava (*imitansque*), per l’appunto, i fatti e i detti dell’imperatore vivo, ossia le peculiarità di «carattere» del personaggio. Tanto più che Svetonio ci dice esplicitamente che questa pratica, secondo cui un mimo imitava i fatti e i detti del morto, costituiva un *mos*, un costume stabile della città. La sua è dunque una testimonianza non episodica ma consuetudinaria, e per questo merita un credito particolare.<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> Difficile seguire l’opinione di Blasi 2010, quando afferma che la presenza di un mimo che recitava la parte del defunto durante il *funus* è poco



Un'ulteriore notizia riguardo ai *μμηταί* degli uomini illustri, infine, potrebbe venirci da un'iscrizione proveniente da Vigna Codini, non lontano dalla tomba degli Scipioni. Eccone il testo:<sup>32</sup> *Caesaris lusor / mutus et argutus imitator / Ti. Caesaris Augusti qui / primus invenit causidicos imitari* («il buffone di Cesare / muto ed espressivo imitatore / di Tiberio Cesare Augusto / che per primo inventò l'arte di imitare gli avvocati»). Questo *lusor* – evidentemente un buffone, un attore, o comunque un personaggio che aveva a che fare con l'intrattenimento imperiale – ci viene presentato come *mutus*, cioè privo della parola: non sappiamo se per un difetto naturale o per una sua scelta artistica specifica. Contemporaneamente, però, ci viene detto che questo personaggio era anche *argutus*. Che cosa significa qui *argutus*? Credo che si alluda all'espressività non verbale di cui il personaggio era dotato, alla sua capacità cioè di significare a dispetto del suo mutismo. Si tratta di un valore che l'aggettivo *argutus* ha altre volte in latino. Gli occhi infatti sono detti *arguti* quando hanno la capacità di rivelare i sentimenti dell'animo anche senza bisogno di parole. Si veda per esempio questo passo di Cicerone:<sup>33</sup> *oculi nimis arguti, quemadmodum animo affecti simus, loquuntur* («gli occhi assai espressivi esprimono le affezioni dell'animo»). Anche le mani sono definite *argutae* quando, nella loro gestualità, risultano particolarmente espressive:<sup>34</sup> *manus argutae admodum et gestuosae* («mani assai espressive e inclini a gestire»). Mentre ancora Cicerone raccomanda che la *manus* dell'oratore sia *minus arguta, digitis subsequens verba, non exprimens* («meno espressiva [di quella dell'attore], e accompagni le parole con il movimento delle dita, non le esprima»)<sup>35</sup>. Dunque il *lusor* imperiale era *argutus*, sapeva «farsi comprendere» pur essendo muto. Ma qual era la funzione specifica di questo *lusor*?

Il testo dell'iscrizione ci dice che si trattava di un *imitator*, di un imitatore che aveva anzi introdotto un genere di imitazione particolarmente fortunato, a quanto pare, quello degli avvocati.

---

credibile in quanto «la musica, i lamenti e il contesto in cui si svolgeva il funerale [...] non avrebbero reso facilmente udibili le parole».

<sup>32</sup> *ILS* 5225 = *CIL* VI 4886. Si veda il bell'articolo di Purcell 1999.

<sup>33</sup> *leg.* 1, 9, 27.

<sup>34</sup> *Gell.* 1, 5.

<sup>35</sup> *de orat.* 3, 220; cfr. Bettini 2000, 299.

Dal nostro punto di vista, comunque, colpisce soprattutto il genitivo che segue nel testo alla parola *imitator*: *Ti. Caesaris Augusti* «imitatore di Tiberio Cesare Augusto». Naturalmente, questo genitivo può semplicemente indicare che il *lusor* apparteneva all'imperatore, faceva parte del suo gruppo familiare.<sup>36</sup> Non si può escludere, però, che si trattasse di un imitatore di Tiberio Cesare Augusto nel senso che, fra le sue funzioni, c'era quella di μιμητής dell'imperatore. Questa iscrizione potrebbe insomma costituire un'ulteriore testimonianza relativa a quei personaggi che «studiavano attentamente il modo di camminare e una per una tutte le peculiarità dell'apparenza» degli uomini illustri, come diceva Diodoro; per poi rappresentarne la persona al momento della morte, secondo il *mos* di cui ci parla Svetonio a proposito di Vespasiano e dell'*archimimus* Favor.<sup>37</sup> Comunque si voglia interpretare il sintagma *imitator Ti. Caesaris Augusti*, resta il fatto che questa iscrizione ci testimonia la presenza di imitatori alla corte imperiale, e in stretta connessione con l'imperatore.

Questi μιμηταί che studiavano attentamente i nobili romani per imitarli, sembrano dunque costituire una sorta di angeli custodi degli aristocratici. Costoro erano sottoposti ad osservazione da parte degli imitatori, un po' come, secondo la legge romana ricordata da Plutarco, ad una sorveglianza continua erano sottoposti gli accusatori da parte degli accusati.<sup>38</sup> «per una determinata legge l'accusato metteva giorno e notte un sorvegliante accanto all'accusatore, perché non gli sfuggisse che cosa raccoglieva e preparava per la sua accusa» (νόμῳ δέ τιμι τοῦ φεύγοντος ἀεὶ φύλακα τῷ κατηγορῶ διδόντος, ὥστε μὴ λαθεῖν ἂ συνάγει καὶ παρασκευάζεται πρὸς τὴν κατηγορίαν). A differenza del sorvegliante messo alle costole dell'accusatore, però, il μιμητής non si limitava a tener d'occhio cosa faceva il sorvegliato: lo studiava addirittura per riprodurlo. In altre parole, l'aristocratico romano aveva accanto a sé un suo proprio doppio già *in vita*: era come se avesse presso

---

<sup>36</sup> Così Purcell 1999.

<sup>37</sup> L'ipotesi è avanzata anche da Purcell 1999, ma senza riferimenti ai μιμηταί di Diodoro.

<sup>38</sup> Plut. *CMi*, 21, 5.

di sé qualcuno che, imitandolo, ovvero cercando di raddoppiarlo, alludeva al giorno del suo funerale.

### *Perturbanti rassomiglianze*

Proseguiamo con questo tema del rapporto fra aristocratici e μιμηταί, fra originali e doppi in prospettiva funebre. Forse, infatti, una traccia ulteriore della presenza attiva di questi μιμηταί affiancati a nobili Romani, la si può cogliere in alcune singolari notizie tramandateci da Plinio il vecchio.

Nella sezione dedicata ai poteri, e alle stranezze, della rassomiglianza Plinio raccoglie una quantità di storie curiose relative a rassomiglianze fra persone fra loro – almeno in apparenza – molto disparate.<sup>39</sup> Vibio, un plebeo, e Publicio, che era addirittura un liberto, avevano un'incredibile rassomiglianza con Pompeo Magno: lo stesso nobile viso, la stessa fronte austera. Valerio Massimo osserva anzi che questo *ludibrium* apparentemente fortuito giunse per la verità a Pompeo quasi in forma di sfortuna ereditaria.<sup>40</sup> Perché suo padre, il quale prima si chiamava Pompeo Strabone (per un difetto agli occhi che, peraltro, aveva anche un suo schiavo...), a un certo punto ebbe il *cognomen* di Menogene: per la sua rassomiglianza con il proprio cuoco, che aveva questo nome. E non ci fu niente da fare, dovette tenerselo questo 'sordido' soprannome, nonostante fosse un uomo di animo fiero e di straordinario valore nelle armi. Scipione Nasica, per parte sua, ereditò il *cognomen* di Serapione da un umile schiavo, servo di un mercante di porci. E Valerio Massimo, molto preoccupato della onorabilità di questi nobili, ancora commenta: né la sua onestà di costumi, né il rispetto dovuto alle tante *imagines* di famiglia, poterono salvarlo dall'ingiuria! Singolare conflitto di 'rassomiglianze', si sarebbe tentati di dire: da un lato i volti severi degli antenati, l'archivio dei lineamenti di famiglia; dall'altro l'insistente, sordida presenza di quel Serapione, che come da uno specchio gli rinvitava la sua immagine, dozzinale ma perfetta. Ed ebbe la meglio lui, lo schiavo, sulle *imagines*.

---

<sup>39</sup> Plin. *nat.* 7, 53s.

<sup>40</sup> Val. Max. 9, 14.

Uno Scipione della stessa famiglia, poi, prese il *cognomen* di Salvittone da un mimo, così come Spintere e Panfilo, due attori alquanto modesti, dettero il loro nome nientemeno che ai due consoli in carica, Lentulo e Metello: la cosa più imbarazzante fu che, quell'anno, si videro contemporaneamente in scena le fattezze di due consoli. La rassomiglianza insomma serpeggia, insidiosa, mischiando i servi coi padroni, gli umili con i potenti, i magistrati con gli attori. E, come se non bastasse, lascia traccia di sé nella malizia dei *cognomina*, creando inattesi raggruppamenti 'familiari'. L'oratore L. Planco passò il suo *cognomen* all'attore Rubrio, mentre a Curione padre lo passò Burbuleio e a Messala Censorio lo passò Menogene, entrambi attori. Gli attori di teatro, come si vede, sono partner insostituibili in questo fitto scambio di *cognomina*: la scena e la vita si riflettono l'una nell'altra, il teatro – specchio della città – si fa addirittura luogo di facce e di nomi. Quanto a Cassio Severo, il celebre oratore, gli fu rinfacciata una indecorosa rassomiglianza addirittura con un gladiatore, Armentario. Sotto i nostri occhi Roma si popola di controfigure, ciascun nobile sembra insidiato dal suo doppio plebeo o servile: le fattezze si scambiano come maschere sceniche, i *cognomina* circolano e si appiccicano, impietosi.

Ciò che soprattutto colpisce, in questa scorribanda pliniana fra i capricci della rassomiglianza, è l'insistita rete di rassomiglianze che sembra legare fra loro illustri personaggi romani da un lato ed *attori* o *mimi* dall'altro: si tratta infatti di ben sei casi – che possono addirittura diventare sette.<sup>41</sup> Rivediamoli uno per uno. Secondo Plinio, uno Scipione fu detto *Salvitto*, un Lentulo fu detto *Spinther*, un Metello fu detto *Pamphilus*, un Curione fu detto *Burbuleius*, Messalla Censorio fu detto *Menogenes*. E tutto questo, perché esisteva un attore o un mimo di tal nome che rassomigliava terribilmente a ciascuno di loro. In più, ci viene detto che l'oratore Lucio Planco passò il suo *cognomen* all'attore Rubrio, sempre per via della straordinaria *similitudo* che lo legava a lui. Colpisce l'insistenza di Plinio nel sottolineare la rassomiglianza di personaggi Romani proprio con *histriones* o

---

<sup>41</sup> Se si attribuisce una qualche importanza all'aggiunta che si trova in margine al manoscritto pliniano Leidensis Lipsi n. 7 (cfr. 7, 55 *in fine*), secondo cui il «senatore Agrippino» sarebbe risultato indistinguibile dal «mimo Paride». Cfr. la nota di Schilling 1977, 151.

*mimi*. Si può infatti formulare l'ipotesi che queste singolari *similitudines* venissero registrate con tanta cura proprio perché questi attori o mimi erano in realtà i μιμηταί messi accanto a quei personaggi per studiare il loro modo di camminare e le loro peculiarità di aspetto. Ciò spiegherebbe anche la migrazione di *cognomina* dall'uno all'altro – in un certo senso, a segnalare l'intercambiabilità fra queste persone, il fatto di essere uno l'*alter ego* dell'altro.

*Perché tanta enfasi sul raddoppiamento funebre a Roma?*

Giunti a questo punto, è superfluo sottolineare come il fenomeno del raddoppiamento in occasione dei funerali si presenti estremamente massiccio: si va dalla parata delle *imagines maiorum*, alle effigi di cera del defunto, al corpo cereo dell'imperatore, ai satiri che imitano la parte seria del corteo, ai μιμηταί che in vita studiano il comportamento degli aristocratici e, in morte, ne divengono il (comico) doppio vivente. La presenza di raddoppiamenti al funerale gentilizio o imperiale è così insistita che, come abbiamo già detto, questa cerimonia sembrerebbe addirittura inconcepibile senza la presenza di doppi.

Ciò significa, però, che per spiegare il fenomeno del raddoppiamento in questo ambito, non basta appellarsi al generico rapporto che, in molte culture, intercorre fra la scomparsa di una persona da un lato, la produzione di immagini e di doppi dall'altro. Sappiamo bene che le immagini si configurano spesso come un prodotto del πόθος, del *desiderium*, della nostalgia per qualcuno che non c'è più, mentre il doppio funebre può funzionare come un rigido e freddo sostituto della persona scomparsa.<sup>42</sup> Nel caso del funerale gentilizio a Roma, però, l'insistenza su questo tema è talmente forte che dobbiamo pensare a qualcosa di più specificamente connesso ai modelli culturali della tradizione romana. Per altro verso, non dimentichiamo che in questo caso il doppio funebre assolveva – contestualmente – anche a una funzione *comica*, realizzata attraverso il processo dell'imitazione caricaturale. Si tratta dunque di una configurazione culturale molto specifica, in cui la tradizionale risposta

---

<sup>42</sup> Vernant 1970, 356ss.; Bettini 1992, 213ss.

all'*assenza* tramite il raddoppiamento si realizza in una forma tanto massiccia quanto insolita. Proviamo dunque ad analizzare separatamente queste due facce del doppio funebre romano, la solenne e la comica, per poi cercare il loro possibile punto di incontro.

*L'honos delle immagini (e la loro l'assenza)*

Cominciamo dall'enfasi che, in occasione delle esequie nobiliari, veniva posta sulla presenza di immagini ufficiali. Proviamo a ragionare al contrario: chi erano coloro i quali, al momento del proprio funerale, ne restavano *privi*? Innanzi tutto i poveri, che venivano sepolti così come avevano vissuto. Il cadavere veniva infatti gettato su una *lecticula*, o in una piccola *arca*, coperto appena da una vecchia toga, per essere sepolto fuori dalla porta Esquilina, dove i *vespillones* – i becchini – si prendevano cura di lui. Dunque niente *pompa*, nel caso dei poveri, e neanche immagini.<sup>43</sup> Ancora più interessante, però, si presenta per noi l'antico costume romano cui si appellò anche Nerone per giustificare la fretta con cui venne sepolto Britannico. Racconta infatti Tacito:<sup>44</sup>

*Nox eadem necem Britannici et rogi coniunxit, proviso ante funebri paratu, qui modicus fuit. In campo tamen Martis sepultus est [...] festinationem exequiarum edicto Caesar defendit, ita maioribus institutum referens, subtrahere oculis acerba funera neque laudationibus aut pompa detinere.*

Una stessa notte congiunse la morte di Britannico e il rogo del suo cadavere. L'apparato funebre era stato preparato in anticipo, e fu scarso. Fu sepolto nel Campo di Marte [...] Cesare giustificò con un editto la fretta dimostrata nelle esequie, appellandosi a un costume degli antenati, secondo cui si dovevano sottrarre alla vista i funerali dei morti anzi tempo, e non si doveva indugiare né in *laudationes* funebri né in altre forme di *pompa*.

<sup>43</sup> Tac. *hist.* 3, 67; Hor. *sat.* 1, 8, 9; Lucan. 8, 736; Suet. *Dom.* 17; Iuv. *sat.* 3, 172; 8, 175; Mart. 2, 81; ecc. Cfr. Toynbee 1971, 42ss. (con documentazione invero più scarsa di quella che sopra riportiamo); molto accurata la ricostruzione di De Filippis Cappai 1997, 87s.

<sup>44</sup> Tac. *ann.* 13, 17.

Questo costume tradizionale, che sembra confermato anche da un passo della *Pro Cluentio* di Cicerone,<sup>45</sup> si presenta alquanto interessante. Il giovane Britannico, per la sua posizione sociale e per le sue ascendenze familiari, avrebbe avuto sicuramente diritto ad un funerale ricco di *images*. Invece Nerone, per evitare di dare troppa pubblicità alla fine di questo ragazzo, poté appellarsi ad un *institutum* dei *maiores* che invitava a non prolungare i funerali degli *acerbi*, privandoli di *laudationes* e di *pompa* funebre. Aggiungiamo anzi un dato che può essere di qualche interesse. I funerali degli *impuberes* non solo venivano svolti in piena notte,<sup>46</sup> ma il feretro era *preceduto* da torce e da candele di cera.<sup>47</sup> Dato che, nel corteo del funerale gentilizio, le *images maiorum* erano solitamente collocate *davanti* al feretro,<sup>48</sup> sembrerebbe quasi che torce e candele di cera stessero al posto delle *images* funebri. Perché dunque gli *acerbi*, anche quelli dell'alta aristocrazia, proprio come i poveri, non hanno diritto alle *images* e ai vari doppi funebri che caratterizzano il funerale gentilizio? Che cosa è che accomuna fra loro queste due categorie? In questa *assenza* di immagini e di altri apparati funebri in occasione del funerale di poveri e *acerbi*, sta probabilmente il senso profondo che esse avevano invece al funerale gentilizio, dove si presentavano in modo così visibile e massiccio.

Sappiamo che a Roma il diritto di conservare le *images* degli antenati – ovvero lo *ius imaginum* – non era automatico, ma veniva riconosciuto a un determinato gruppo familiare solo dopo che un suo membro aveva rivestito una magistratura curule.<sup>49</sup> Questo fatto ci mette già sulla via per comprendere il significato sociale e culturale posseduto dalle *images* dei defunti a Roma: esse costituivano insieme un pegno e una manifestazione di *ho-*

<sup>45</sup> Cic. *Cluent.* 9, 28 (un bambino).

<sup>46</sup> Serv. *Aen.* 11, 143.

<sup>47</sup> Sen. *Dial.* 9, 11, 7; 10, 20, 6.

<sup>48</sup> Hor. *epod.* 8, 11: *funus atque images / triumphales ducant tuum* (dove Porfirione annota: *in funere [...] images solebant praeferrri*); Sil. 10, 566s.: *non [...] celsis de more feretris / praecedens prisca exequias decorabat imago*; Tac. *ann.* 3, 76: *viginti clarissimarum familiarum images antelatae sunt*. Occorre dunque immaginare un folto corteo di immagini che apriva il corteo, con *dietro* il feretro: Bettini 1986, 187.

<sup>49</sup> Mommsen 1969, 436ss.; Flower 1996, 53ss.; cfr. De Filippis Cappai 1997, 64s.

*nos*, possedere *imagines*, poterle esibire in pubblico in occasione del funerale, significava automaticamente che la famiglia aveva ottenuto *honores*. Come sottolinea Florence Dupont, «le droit aux images est la seule façon d'être noble à Rome», di possedere cioè quella «gloire institutionnelle que se dit en latin *honos*». <sup>50</sup> Del resto, abbiamo visto chiaramente che, se c'era qualcosa che le *imagines maiorum* esprimevano – anche in modo puntiglioso –, erano proprio i singoli *honores* raggiunti dai vari antenati, attraverso l'esibizione dell'abbigliamento e delle insegne che erano proprie di ciascun *honos*. La possibilità di raddoppiarsi e di raddoppiare, insomma, a Roma è sentita come strettamente connessa alla nozione di *honos*. Ma questo non vale solo per le *imagines* funebri. Se c'è una parola, infatti, che costantemente compare nei nostri testi quando si parla di erigere una statua a qualcuno, questa parola è proprio *honos*. Per citare solo due esempi, scelti da Cicerone, quando l'oratore parla delle statue che furono concesse ai quattro legati romani uccisi da Lars Tolumnius, esclama «giusto onore! (*iustus honos*)»; mentre a proposito della statua che fu concessa ad Gneo Ottavio – ucciso nel corso di un'ambasceria presso il re Antioco – commenta: *Reddita est ei tum a maioribus statua pro vita quae multos per annos progeniem eius honestaret* («a lui [...] il senato innalzò una statua destinata ad onorare, per lunghi anni, la sua progenie»). <sup>51</sup> Plinio il Vecchio, narrando lo sviluppo della statuaria a Roma, associa strettamente la nozione di *honos* all'erezione di una *statua*. E descrivendo il modo in cui si sarebbe propagato il costume di erigere pubblicamente statue, si esprime in questo modo: «i fori di tutti i municipi cominciarono ad essere ornati di statue: in tal modo si propagava la memoria degli uomini e gli *honores* venivano iscritti sulle basi per poter essere letti nei secoli [...] anche negli atrii l'*honos* riconosciuto ai patroni dai clienti assunse questa forma» (*in omnium municipiorum foris statuae ornamentum esse coepere propagarique memoria hominum et honores legendi aevo basibus inscribi [...] atque in atriiis honos clientium instituit sic colere patronos*). Mentre ancora Plinio, deprecando l'uso contemporaneo di collezionare immagini solo per il loro valore venale, e non per ciò che rap-

---

<sup>50</sup> Dupont 1986, 244.

<sup>51</sup> Cic. *Phil.* 9, 5; cfr. 9, 1, 3; ecc.



presentano, dichiarava che questo significava «riporre l'*honos* in null'altro se non il prezzo» (*honorem non nisi in pretio ducentes*).<sup>52</sup> Come si vede nella cultura romana la nozione di sdoppiamento in immagine, e la nozione di *honos*, appaiono intercambiabili.

È dunque costituito dall'*honos* il contesto antropologico dentro cui si iscrive a Roma questa massiccia presenza di immagini in occasione del funerale gentilizio. Nel linguaggio della cultura romana, disporre di un'immagine che «propagasse la memoria degli uomini», come dice Plinio, rappresentava il tangibile ed esplicito riconoscimento di un *honos*. Ma quale *honos* si sarebbe potuto riconoscere a un povero plebeo? O anche a un ragazzo che non aveva ancora dimostrato il senso della propria vita? Di certo la sua *imago* non avrebbe avuto titolo per aggiungersi a quelle dei propri antenati negli armadi di famiglia, per lui non c'erano stati *honores* tali da giustificare il 'raddoppiamento'. Di conseguenza non poteva esserci neppure *pompa* funebre. Il tema della *assenza* di immagini, in occasione del funerale gentilizio, ci induce anzi ad un'ulteriore considerazione. Tacito racconta che ai funerali della moglie di Cassio non furono fatte sfilare in corteo le *imagines* di Bruto e Cassio (la cui presenza «spiccava per il fatto stesso di non essere visibili», come dice lo storico con la consueta efficacia).<sup>53</sup> Esibire al corteo funebre le immagini dei cesaricidi non sarebbe stato opportuno, la loro presenza sarebbe suonata tutt'altro che 'onorevole' per il gruppo familiare. Anche in questo caso, cogliamo espressamente il delicatissimo rapporto che intercorreva fra le *imagines* funebri da un lato, la reputazione e l'onorabilità della famiglia dall'altro. Lo stesso rapporto fra *imago* e *honos* che cogliamo anche nella pratica, ben più drammatica, della *damnatio memoriae*, con la rimozione da tutti i luoghi pubblici delle immagini della persona colpita da questa interdizione. Possiamo dunque concludere che al funerale romano l'enfasi posta sulle *immagini* (nella loro presenza o nella loro assenza) veicola un valore fondamentale della cultura nobiliare: l'*honos*.

<sup>52</sup> Plin. *nat.* 34, 17; 35, 4; sempre a proposito dell'erezione di statue cfr. anche 34, 21: *nescio an primo honore tali a populo, antea enim a senatu erat*; 25: *non minus honoris habet quam feminae esse decretam*; ecc.; Sen. *epist.* 64, 9; ecc.

<sup>53</sup> Tac. *ann.* 3, 76: *praeifulgebant [...] eo ipso quod [...] non visebantur*.

## Ridiculum e honos

Veniamo adesso alla seconda faccia del raddoppiamento funebre romano: il suo versante *comico*, reso manifesto sia dalla presenza dei satiri che danzano la *σίκιννις*, volgendo in ridicolo la pompa funebre di cui fanno parte, sia da quella dei *μμηταί* che (attenti conoscitori dei costumi del defunto) ne mettono in caricatura fatti e detti tipici.

Da un punto di vista generale, sappiamo bene che il riso si mescola di frequente alla cerimonia funebre. Di questo fenomeno ci forniscono innumerevoli testimonianze sia la tradizione antica sia il folclore: dai Trogloditi che seppellivano ridendo i propri morti, alla 'buffona' che in Sardegna faceva la sua comparsa a casa dei dolenti, secondo il motto «non v'ha dolu senza risu»; dalla presenza di momenti farseschi nei riti funebri della campagna russa, a modi di dire comuni quali «al corteo funebre in testa si piange, in coda si ride» (ovvero, nelle parole di Jonathan Swift, «le facce più allegre si vedono nelle carrozze a lutto»).<sup>54</sup> La spiegazione che tradizionalmente si dà di tale mescolanza fra riso e pianto in occasione del funerale, si fonda sulla funzione antagonistica che il riso esercita nei confronti della morte. Il riso è vita, solo chi è vivo può ridere – ecco perché spesso, nei racconti di folclore, se si entra da vivi nel regno dei morti occorre assolutamente evitare di ridere, pena l'essere subito identificati.<sup>55</sup> Non intendiamo certo escludere che questa medesima dialettica riso / morte fosse attiva anche in occasione del funerale gentilizio romano, tutt'altro. Ancora una volta, però, occorre tener conto del contesto e delle forme specifiche in cui il fenomeno di cui ci occupiamo (nella fattispecie il comico in

---

<sup>54</sup> La bibliografia sul riso rituale, e quello che si attivava in contesto funebre in particolare, è assai vasta. De Rosa 2003, 81-82 (sulla 'buffona' sarda); Reinach 1912; Usener 1965, 469-470; Fehrle 1930, 1-5; Propp 1975 e Propp 1978, 131-186 (180-186). Per i Trogloditi: Strab. 16, 4, 17 (C776). J. Swift, *Thoughts on various subjects. Moral and diverting* (October, 1706): «If a man will observe as he walks the streets, I believe he will find the merriest countenances in mourning coaches» [testo citato da W. Scott (ed.), *The works of Jonathan Swift, D.D., Dean of St Patrick's, Dublin; containing additional letters, tracts, and poems, not hitherto published; with notes, and a life of the author*, vol. 9, Edinburgh 1814, p. 436].

<sup>55</sup> Su questo si vedano soprattutto i lavori di Propp 1975 e 1978. Per il mondo romano Callebat 1987.

occasione del funerale) veniva attivato: ossia la solenne cerimonia del funerale gentilizio romano. In questo caso non abbiamo semplicemente a che fare con il riso, o la farsa, in contesto funebre, ma con la pratica dell'imitazione e della caricatura rivolte sia alle medesime, solenni pratiche funebri, sia alla persona dello stesso illustre defunto.

Quella che è in gioco, infatti, è un tipo di comicità di cui parla anche Cicerone nella parte del *De oratore* dedicata al *ridiculum*. Egli ricorda infatti l'esistenza di un *genus* di scherzi che «consiste nell'imitazione, ed è assai ridicolo. Ma [noi oratori] possiamo servircene solo di sfuggita, occasionalmente e con rapidità, altrimenti non è affatto elegante» (*est <in> imitatione, admodum ridiculum; sed nobis tantum licet furtim, si quando, et cursim; aliter enim minime est liberale*).<sup>56</sup> Inutile dire che l'oratore si serve dell'*imitatio* per mettere in difficoltà l'avversario, facendogli il verso. Si tratta, in questo caso, di far uso della *depravata imitatio*, ossia della caricatura.<sup>57</sup> Come la volta in cui Crasso pronunciò le parole *per tuam nobilitatem, per vestram familiam!* («per la tua nobiltà, per la vostra famiglia!»), facendo la caricatura del suo avversario Gneo Domizio Enobarbo e suscitando così l'ilarità dei presenti. Ora, secondo Cicerone questo effetto caricaturale era stato raggiunto tramite la *vocis ac vultus imitatio*, attraverso la «imitazione della voce e del *vultus*».<sup>58</sup> Al momento del funerale, dunque, il rapporto dell'aristocratico romano con i suoi doppi era propriamente un rapporto di *depravata imitatio* – la performance di Crasso nei confronti di Enobarbo è del genere di quella realizzata da Favor nei confronti di Vespasiano. Attraverso il processo dell'imitazione il nobile defunto subisce insomma la propria *derisione*, così come la subiscono le *imagines* dei suoi antenati per opera del gruppo dei satiri che danzano la *σίκινυις*.

<sup>56</sup> Cic. *de orat.* 2, 252.

<sup>57</sup> Il tema della caricatura aveva ovviamente interessato anche S. Freud, cfr. Freud 1972, 178, 186.

<sup>58</sup> *de orat.* 2, 242. Anche senza scendere nella caricatura, la semplice *imitatio* di qualcuno poteva comunque produrre irritazione. Sen. *Dial.* 2, 17, 2: *Quid quod offendimur, si quis sermonem nostrum imitatur, si quis incessum, si quis vitium aliquod corporis aut linguae exprimit?* («E che dire poi del fatto che ci sentiamo offesi se qualcuno imita il nostro modo di parlare, il nostro modo di camminare, se qualcuno riproduce qualche nostro difetto nel fisico o nel modo di parlare?»).

Più si riflette sulla cerimonia romana del funerale gentilizio, insomma, più ne emergono due vettori di senso decisamente opposti fra loro: solennità e commozione per un verso, comicità e derisione dall'altro. Questo contrasto appare ancora più chiaro se si considera che, come sappiamo, la sfilata si concludeva, nel foro, con una *laudatio funebris* pronunciata solennemente da un figlio o un parente prossimo del defunto. In tale orazione ne venivano ricordati i meriti e le imprese gloriose, al fine di suscitare la commozione e il pianto dei presenti e richiamarne l'animo alle antiche virtù.<sup>59</sup> Di fronte a noi, insomma si va delineando uno scenario sempre più contraddittorio, quasi paradossale, almeno se lo giudichiamo secondo le nostre categorie. Una stessa cerimonia sembra includere tanto la commovente solennità che permea la sfilata degli antenati – uomini che indossano le maschere e le dignità dei *maiores* – quanto la comicità buffonesca della *σικιτυις* danzata da satiri che ne fanno la parodia; mentre alle *laudes* del morto pronunziate dai rostri, capaci di commuovere i presenti e scaldarne gli animi, fa da pendant la *depravata imitatio* del medesimo messa in scena da un mimo, che a questo scopo aveva lungamente studiato il suo personaggio quando era in vita. Notiamo anzi che, in questa prospettiva, potrebbe apparirci meno stridente, perché in qualche modo più conforme alle abitudini culturali romane, anche il comportamento di Seneca in occasione della morte di Claudio. Com'è noto, infatti, da un lato il filosofo compose la solenne orazione funebre letta da Nerone ai funerali dello zio, dall'altro derise il defunto imperatore (senza certo nulla risparmiare quanto a *depravata imitatio*) nella sua celebre *Apokolokyntosis*.<sup>60</sup> A Roma i funerali del grand'uomo sembrano attivare entrambi questi due poli, lode solenne e satira spietata, celebrazione e derisione, pianto e riso. Il comportamento di Seneca, dunque, fu davvero così eccezionale? Non si può negare, anzi, che le ultime parole attribuite da Seneca a Claudio nel libello satirico rassomiglino molto ai lazzi che Favor recitava accanto al feretro di Vespasiano. *Vae me, puto, concacavi me!* avrebbe esclamato Claudio esprimendosi «attraverso la parte da cui meglio parlava» (*illa parte, qua facilius loquebatur*).

---

<sup>59</sup> Pol. 6, 53; cfr. Cic. *leg.* 2, 61s.: *honoratorum virorum laudes in con-  
tione memorentur*; cfr. Pepe 2011.

<sup>60</sup> Tac. *ann.* 13, 3.

Si tratta di una battuta che, come Seneca stesso spiega subito dopo, si fondava su un tratto caratterizzante di Claudio, il quale «aveva sempre scacazzato tutto» (*omnia certe concacavit*).<sup>61</sup>

Ora, sappiamo bene che l'imitare e il prendere in giro i personaggi importanti, così come gli imperatori, costituiva a Roma una pratica tradizionale. Si trattava di una forma di 'abuse' non solo tollerata, ma addirittura incoraggiata, Purcell lo ha ribadito con esempi ed argomenti molto interessanti.<sup>62</sup> Forse, però, di fronte alla contraddizione che ci colpisce – quella fra lode e derisione, solennità e farsa, al funerale romano – non dobbiamo limitarci a invocare un generico riferimento alle tendenze corrosive verso il potere manifestate dalla cultura romana, come del resto accade in molte altre culture. La nostra riflessione deve concentrarsi su un concetto più specifico, ancora una volta quello di *honos*, lo stesso che, come abbiamo visto sopra, costituisce il quadro antropologico entro cui collocare anche il solenne moltiplicarsi dei raddoppiamenti gentilizi. Già Dionigi di Alicarnasso, infatti, aveva colto il legame di analogia che intercorreva fra la presenza dei cori di satiri in contesti di estrema serietà – come i *ludi magni* o il funerale gentilizio – e la pratica di scherzi, scherni e giochi satireschi in occasione di una cerimonia altrettanto solenne: il trionfo.<sup>63</sup> Si tratta di una pratica culturale la cui analogia con le pratiche di derisione messe in opera al funerale solenne si presenta particolarmente significativa, soprattutto tenendo conto del fatto che, agli occhi degli stessi Romani, le forme della pompa funebre apparivano assai simili a quelle del corteo trionfale. Come dice Seneca a proposito delle solenni esequie di Druso, «fu condotto fino in città un corteo funebre estremamente simile a un trionfo» (*in urbem ductum erat funus triumpho simillimum*).<sup>64</sup> Fortunatamente da tempo si è smesso di attribuire ai *carmina incondita*, rivolti dai soldati all'indirizzo del comandante, una non meglio precisata funzione 'apotropaica', per metterne in luce il significato più propriamente sociale: ossia un reintegro del trionfatore all'interno di un ordine civico da cui proprio il suo straordinario successo poteva

<sup>61</sup> Sen. *apocol.* 4.

<sup>62</sup> Purcell 1999.

<sup>63</sup> Dion. 7, 72, 11. Come ha ricordato Blasi 2010 questa analogia non era sfuggita a Brelich 1938.

<sup>64</sup> Purcell 1999, 186. Seneca, *Consolatio ad Marciam* (*Dial.* 6), 3, 1.

farlo uscire.<sup>65</sup> Dal nostro punto di vista, piuttosto, si presenta di particolare interesse la reazione di Cesare agli scherzi in cui i soldati si produssero in occasione del proprio trionfo: «per parte sua» scrive Cassio Dione «egli non si adirò per quanto dicevano, anzi molto si rallegrò che usassero tanta libertà di parola nei suoi confronti, mostrando così la propria fiducia nel fatto che non si sarebbe adirato» (οὐ μέντοι καὶ ἐκεῖνος ἤχθετο ταῦτα αὐτῶν λεγόντων, ἀλλὰ καὶ πάνυ ἔχαιρεν ὅτι τοσαύτη πρὸς αὐτὸν παρρησία, πίστει τοῦ μὴ ἂν ὀργισθῆναί ποτε ἐπ' αὐτῇ, ἐχρῶντο).<sup>66</sup> È come se, nella cultura romana, la massima celebrazione di un cittadino non potesse non essere controbilanciata dalla satira, quel ricorso allo «scherzo derisorio e satirico» (τὴν κέρτομον καὶ σατυρικὴν παιδιάν) che ancora Dionigi considerava costume tipico (ἐπιχώριον) dei Romani. La concessione del *triumphus*, infatti, e la cerimonia che l'accompagnava, costituivano un *honor* estremamente grande per colui che ne era al centro – contemporaneamente, però, di questa cerimonia faceva parte anche la derisione del generale da parte delle sue stesse truppe. La medesima ambivalenza noi la incontriamo ugualmente in occasione di esequie solenni. Anche il *funus gentilicium*, apogeo della vita di un aristocratico e suo punto di massima grandezza, si reggeva sul bilanciamento – per noi così singolare, ma anche così romano – fra innalzamento e degradazione. Proprio come nel caso della cerimonia trionfale, infatti, anche l'*honor* della pompa funebre e della relativa *laudatio* – estremo riconoscimento al cittadino di nobile famiglia che aveva esercitato un ruolo importante nella vita della città – trascinava con sé la pratica della farsa e della derisione. Ma con una interessante differenza, che ancora una volta mette in luce la specificità della pratica nobiliare romana in fatto di esequie.

Nel caso della pompa trionfale, infatti, la componente della satira e della derisione rivolta al grand'uomo si realizza attraverso scherzi e componimenti satirici, ossia in forma *verbale*; al contrario, nella pompa funebre il *ridiculum* si esprime soprattutto nel linguaggio che, come abbiamo visto sopra, è proprio di

<sup>65</sup> Beard 2007, 247-248 (sulle tracce di O'Neill 2003).

<sup>66</sup> DCass. 43, 20: poco gradite risultarono invece le allusioni al suo *affaire* con Nicomede di Bitinia; Beard 2007, 247-248.

questa cerimonia: quello *visivo* del ‘raddoppiamento’, lo stesso che, nella componente solenne di questa cerimonia, si realizza attraverso le effigi del defunto e la sfilata delle *imagines maiorum*. È come se la cerimonia del funerale gentilizio si articolasse tutta attorno a un dialogo visivo fra ‘doppi’ – le immagini del morto che si rispecchiano, deformate, nel mimo che ne recita la parte, quelle degli antenati che si riflettono nei satiri che le mettono in ridicolo danzando la *σίκιννις*; e viceversa. Eppure, tutte insieme queste immagini e questi doppi non fanno che parlare un medesimo linguaggio, quello, romano, che è proprio dell’*honos*.

#### Bibliografia

Beard 2007

M. Beard, *Roman Triumph*, Cambridge 2007.

Beck, Walter 2005

H. Beck und U. Walter (eds.), *Die frühen Römischen Historiker*, 2 voll., Darmstadt 2005.

Benveniste 1971

E. Benveniste, *Il sistema sublogico delle preposizioni in latino*, in Id., *Problemi di linguistica generale*, trad. it. Milano 1971, pp. 157-165.

Bernstein 1998

F. Bernstein, *Ludi Publici*, Stuttgart 1998.

Bettini 1986

M. Bettini, *Antropologia e cultura romana. Parentela, tempo, immagini dell'anima*, Roma 1986.

Bettini 1992

M. Bettini, *Il ritratto dell'amante*, Torino 1992.

Bettini 2000

M. Bettini, *Le orecchie di Hermes*, Torino 2000.

Bettini 2000a

M. Bettini, *Guardarsi in faccia a Roma*, in Id., *Le orecchie di Hermes. Studi di antropologia e letterature classiche*, Torino 2000, pp. 313-356.

Bettini 2014

M. Bettini, *Elogio del politeismo*, Bologna 2014.

Blasi 2010

M. Blasi, *La "memoria mascherata". I μιμηταί e la rappresentazione del defunto ai funerali gentilizi romani*, «Scienze dell'antichità», 16 (2010), pp. 181-196.

Brelich 1938

A. Brelich, *Trionfo e morte*, «Studi e materiali di storia delle religioni», 14 (1938), pp. 189-193.

Callebat 1987

L. Callebat, *Le rire et la mort. Effets d'exclusion et dramaturgie*, in F. Hinard (ed.), *La mort, le morts et l'au-delà dans le monde romain*, Caen 1987, pp. 257-262.

De Filippis Cappai 1997

C. De Filippis Cappai, *Imago mortis. L'uomo romano e la morte*, Napoli 1997.

De Rosa 2003

F. De Rosa, *Tradizioni popolari di Gallura, Usi e costumi. Tempio e Maddalena*, Nuoro 2003 (ed. or. 1898).

Dupont 1986

F. Dupont, *L'autre-corps de l'empereur-dieu*, in C. Malamoud, J.-P. Vernant (eds), *Corps des dieux*, «Le temps de la réflexion», 7 (1986), pp. 231-252.

Engels 1998

J. Engels, *Funerum sepulcrorumque magnificentia. Begräbnis- und Grabluxusgesetze in der griechisch-römischen Welt mit einigen Ausblicken auf Einschränkungen des funeralen und sepulkralen Luxus im Mittelalter und in der Neuzeit*, Stuttgart 1998.

Fehrle 1930

E. Fehrle, *Das Lachen im Glauben der Völker*, «Zeitschrift für Volkskunde», n.s. 2 (1930), pp. 1-5.

Freud 1972

S. Freud, *Il motto di spirito*, in Id., *Opere*, 5, Torino 1972.

Flowe 1996

H.I. Flower, *Ancestor masks and aristocratic power in roman culture*, Oxford 1996.

Gell 1998

A. Gell, *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford 1998.



Jaccottet 2013

A.-F. Jaccottet, *Du corps humain au corps divin: l'apothéose dans l'imaginaire et les représentations figurées*, in P. Borgeaud, D. Fabiano (eds.), *Perception et construction du divin dans l'Antiquité*, Genève 2013, pp. 293-322.

Kantoriwicz 1989

E. Kantoriwicz, *I due corpi del re. L'idea di regalità nella teologia politica medioevale*, trad. it. Torino 1989.

Meyer 1914

H. Meyer, s.v. «*Imagines maiorum*», in *RE IX/1* (1914), coll. 1102-1104.

Lana, Remondetti 2008

I. Lana, P. Remondetti, *Svetonio. Le vite dei cesari*, trad. di I. Lana, a cura di P. Remondetti, Torino 2008.

Lugaresi 1997

L. Lugaresi (ed.), *Gregorio di Nazianzo, La morte di Giuliano l'apostata*, Bologna 1997.

Mommsen 1969

Th. Mommsen, *Römisches Staatsrecht. Erster band. Unveränderter Nachdruck*, Graz 1969 (ed. or. Leipzig 1887).

Nedoncelle 1948

M. Nedoncelle, *Prosopon e persona dans l'antiquité classique*, «*Revue des sciences religieuses*», 22 (1948), pp. 277-299.

O'Neill 2003

P. O'Neill, *Triumph Songs, Reversal and Plautus' Amphitruo*, «*Ramus*», 32 (2003), pp. 1-38.

Pepe 2011

C. Pepe, *Tra laudatio funebris romana ed ἐπιτάφιος greco. L'esempio degli elogi in morte di Cesare*, «*Quaderni del ramo d'oro*», 4 (2011), pp. 137-151.

Propp 1975

Ja. Propp, *Il riso rituale nel folclore*, in Id., *Edipo alla luce del folclore*, trad. it. Torino 1975, pp. 41-82.

Propp 1978

Ja. Propp, *Feste agrarie russe*, trad. it. Bari 1978.

Pucci 1997

G. Pucci, *Imago imperii, imperium imaginis*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Siena», 17 (1997), pp. 177-188.

Purcell 1999

N. Purcell, *Does Caesar Mime?*, «Studies of the History of Art», 156 (1999), pp. 181-193.

Reinach 1912

S. Reinach, *Le rire cultuel*, in Id., *Cultes, mythes, religions*, IV, Paris 1912, pp. 109-129.

Ricci 1998

G. Ricci, *Il principe e la morte*, Bologna 1998.

Scullard 1981

H.H. Scullard, *Festivals and Ceremonies of the Roman Republic*, New York 1981.

Schilling 1977

R. Schilling, *Pline l'ancien. Histoire naturelle, livre VII*, Paris 1977.

Toybee 1971

J.M.C. Toybee, *Death and Burial in the Roman World*, London 1971.

Usener 1965

H. Usener, *Lachen und Klagen* [= 1916], *Kleine Schriften*, IV, Osnabrück 1965.

Vernant 1970

J.-P. Vernant, *Figurazione dell'invisibile e categoria psicologica del doppio: il kolossós*, in Id., *Mito e pensiero presso i Greci*, trad. it. Torino 1970.

Zadoks, Jitta 1932

A.N. Zadoks, J. Jitta, *Ancestral Portraiture in Rome*, Amsterdam 1932.

CRISTINA PEPE

LA FAMA DOPO IL SILENZIO: CELEBRAZIONE DELLA DONNA  
E RITRATTI ESEMPLARI DI *BONAE FEMINAE*  
NELLA *LAUDATIO FUNEBRIS* ROMANA

*Abstract*

This paper examines the Roman custom of *laudatio funebris* for women. It falls into two parts. The first focuses on the origins and the development of this oratorical practice, as shown by literary and epigraphic evidence, during the late Republic and the first centuries of the Empire. The second part analyzes the content and functions of these funeral eulogies. In praising a woman, the orator would mention her ancestry and fortuitous attributes (such as beauty and wealth), but the most relevant part of the speech was the praise of her *virtutes*. The qualities listed in extant examples of *laudationes* were virtues normally associated with a Roman matron, wife and mother who had earned a good reputation in her private life. By means of this conventional portrait, the *laudatio funebris* aimed to offer a positive *exemplum* of moral behavior to the Roman women assembled at the funeral. At the same time, the oration served as a vehicle of political propaganda for the man delivering it, who was a close relative of the deceased woman in question. By celebrating her ancestors, by praising her as *proba femina*, and by emphasizing her value as superior to that of all others of her sex, he would enhance his own prestige and that of his family.

In apertura dell'opuscolo *Γυναικῶν ἀρεταί*, Plutarco contesta l'opinione, da lui ascritta a Tucidide,<sup>1</sup> che la donna migliore sia quella di cui si parli il meno possibile, sia per biasimarla che per lodarla. A supporto di questa presa di distanza, egli ma-

---

Desidero esprimere il mio ringraziamento a Gabriella Moretti, Elvira Migliario e Luigi Spina per aver letto questo contributo e offerto preziosi suggerimenti per migliorarlo.

<sup>1</sup> Plutarco ricava indirettamente il proprio giudizio dalla lettura dell'opera tucididea. In particolare, il riferimento è all'orazione di Pericle per i caduti nel primo anno della guerra del Peloponneso, dove l'apoteosi dell'*ἀρετή* femminile coincide con il trascorrere una vita nell'ombra e nel silenzio (2, 45, 2).

nifesta parole di apprezzamento nei confronti del νόμος dei Romani di celebrare le donne, dopo la loro morte, con un elogio pubblico:

ἄριστα δ' ὁ Ῥωμαίων δοκεῖ νόμος ἔχειν, ὥσπερ ἀνδράσι καὶ γυναιξὶ δημοσίᾳ μετὰ τὴν τελευτὴν τοὺς προσήκοντας ἀποδιδούς ἐπαίνους

Ottima sembra l'usanza dei Romani di rendere pubblicamente gli elogi appropriati anche alle donne, come agli uomini, dopo la loro morte.<sup>2</sup>

Plutarco allude all'usanza tipicamente romana della *laudatio funebris*,<sup>3</sup> con cui erano celebrati non solo gli uomini ma anche le donne (καὶ γυναιξὶ).<sup>4</sup> Nella *Vita di Camillo*, lo stesso Plutarco associa l'origine di questa usanza ad un preciso episodio della storia più antica di Roma. Nel 395 a.C., all'indomani della distruzione di Veio, il denaro nelle casse cittadine non si era rivelato sufficiente per la costruzione del cratere d'oro da inviare come offerta votiva ad Apollo delfico. Le matrone avevano allora deciso di offrire il proprio oro e, come ricompensa di questo atto di generosità, il senato aveva concesso loro il diritto ad un elogio pubblico dopo la morte:

καὶ ταύταις μὲν ἢ σύγκλητος ἀποδιδούσα τιμὴν πρόεπουσαν, ἐψηφίσατο μετὰ θάνατον ὥσπερ ἐπὶ τοῖς ἀνδράσι καὶ ταῖς γυναιξὶ λέγεσθαι τὸν ἄξιον ἐπαινον· οὐ γὰρ ἦν εἰθισμένον πρότερον ἐγκωμιάζεσθαι γυναῖκα δημοσίᾳ τελευτήσασαν

<sup>2</sup> *Mul.* 242f.

<sup>3</sup> Tra gli studi di carattere generale sulla *laudatio funebris* imprescindibili sono Vollmer 1892 e Kierdorf 1980, cfr. anche Barbieri 1978 e Arce 2000.

<sup>4</sup> Nelle parole plutarchee è implicita una σύγκρισις tra Greci e Romani: la *laudatio funebris* per le donne costituiva una peculiarità del mondo romano che non sembra trovare un corrispettivo nel mondo greco. Nell'Atene classica, com'è noto, un ἐπιτάφιος λόγος collettivo veniva pronunciato in onore dei soldati caduti per la patria nel contesto di solenni funerali presso il Ceramico. Più tardi è attestata anche una forma di ἐπιτάφιος λόγος individuale, che conobbe il suo massimo sviluppo nel periodo della Seconda Sofistica: ne troviamo esempi nel *corpus* di Dione di Prusa, che celebrò il pugile Melancomas (or. 28 e 29), e in quello di Elio Aristide (or. 31 e 32), che compose le orazioni funebri per Eteoneo e Alessandro, rispettivamente suo allievo e maestro. Tutte le testimonianze, tuttavia, riguardano discorsi indirizzati a personaggi maschili. L'unica allusione ad un elogio dedicato ad una donna defunta appare in Diogene Laerzio (4, 15), che riferisce di un discorso in onore della regina Arsinoe, composto da un certo Senocrate, parente e omonimo dello scolarca dell'Accademia.

E per conferire in cambio a costoro [*scil.* le matrone] una ricompensa adeguata, il senato deliberò che dopo la morte anche per le donne, come per gli uomini, fosse pronunciato il degno elogio. Infatti prima di allora non era consuetudine che una donna defunta fosse lodata pubblicamente.<sup>5</sup>

Il racconto di Plutarco somiglia a quello riferito da Tito Livio, che tuttavia considera il salvataggio dello stato da parte delle matrone avvenuto qualche anno dopo, intorno al 390 a.C., in occasione del riscatto che i Romani avevano pagato ai Galli perché liberassero Roma dall'assedio:

*iam ante in eo religio civitatis apparuerat quod cum in publico deesset aurum ex quo summa pactae mercedis Gallis confieret, a matronis conlatum acceperant ut sacro auro abstineretur. Matronis gratiae actae honosque aditus ut earum sicut virorum post mortem sollemnis laudatio esset*

Già in precedenza si era manifestato il sentimento religioso della città dal momento che, quando l'oro nelle casse dello stato si era dimostrato insufficiente per raggiungere la somma del prezzo pattuito con i Galli, <le autorità> avevano accettato quello messo insieme dalle matrone per non toccare quello sacro. Le matrone vennero ringraziate e fu aggiunto l'onore che vi fosse per loro, come per gli uomini, un elogio solenne dopo la morte.<sup>6</sup>

Esisteva dunque una tradizione che ascriveva l'*usus* della *laudatio funebris* in onore delle matrone ad un'epoca molto antica (l'inizio del IV sec.), e lo associava a due episodi fondanti della storia della città. Questa tradizione non ha mancato di destare sospetti tra gli studiosi moderni. Alle incongruenze rilevabili tra gli stessi resoconti di Livio e Plutarco, si aggiunge la difficoltà di conciliarli con quanto afferma Cicerone nel *De oratore*:

*in eo quidem genere scio et me et omnis, qui adfuerunt, delectatos esse vehementer, cum a te est Popilia, mater vestra, laudata, cui primum mulieri hunc honorem in nostra civitate tributum puto*

a proposito di questo genere di discorsi so bene che tanto io quanto tutti coloro che vi assistero, provammo un intenso godimento quando da te fu

<sup>5</sup> *Cam.* 8. Nel racconto di Livio 5, 25, 9, invece, si legge che le matrone sarebbero state ricompensate di questo atto di generosità con l'onore di farsi trasportare sul cocchio attraverso la città.

<sup>6</sup> Liv. 5, 50, 7. Per la medesima circostanza Diodoro Siculo 14, 116 ricorda che ad essere concesso dal senato non fu il diritto alla *laudatio funebris* ma all'uso del cocchio (cfr. Liv. 5, 25, 9 vd. *supra* n. 5).

lodata vostra madre Popilia, che fu la donna alla quale, credo per la prima volta sia stato concesso un simile onore nella nostra città.<sup>7</sup>

A partire dagli anni Sessanta del secolo scorso, questo passo ciceroniano è stato riconosciuto come la prima testimonianza di una *laudatio funebris* in onore di una donna, appunto quella tenuta da Q. Lutazio Catulo per la madre Popilia (*cum a te est Popilia mater vestra laudata*).<sup>8</sup> Cicerone attribuisce all'orazione di Catulo una primogenitura: Popilia sarebbe stata la prima donna a ricevere un simile onore (*cui primum mulieri hunc honorem in nostra civitate tributum puto*). Questa affermazione sembrerebbe smentire le ricostruzioni di Plutarco e Livio, o quanto meno sancire uno iato cronologico tra la 'presunta' concessione dell'onore, che secondo questi ultimi sarebbe avvenuta agli inizi del quarto secolo, e la sua concreta attuazione, che l'Arpinate fa risalire ad un episodio databile tra la fine del II sec. e l'inizio del I sec.<sup>9</sup> Per far fronte a questa difficoltà, i commentatori hanno proposto spiegazioni diverse.<sup>10</sup> La questione risulta piuttosto complessa e non può essere affrontata compiutamente in questa sede.<sup>11</sup> Converrà piuttosto richiamare l'attenzione su un altro

<sup>7</sup> *de orat.* 2, 44.

<sup>8</sup> Tra gli altri: Crawford 1941, 17-27; Balson 1962, 46; Coarelli 1978, 21-22; Barbieri 1979, 473; Flory 1993, 291; Evans 1992; Flower 1996, 122; Mustakallio 2005, 187-188.

<sup>9</sup> L'episodio è stato ascritto, a partire da Vollmer 1892, 479, al 102 a.C., anno in cui Catulo ricoprì la carica di console. Questa datazione tuttavia non è certa. L'unica testimonianza di cui disponiamo, quella appunto di Cicerone, permette soltanto di individuare come *terminus ante quem* il 91 a.C., anno in cui è ambientato il dialogo fittizio narrato nel *De oratore*, vd. Valentini 2013, 57.

<sup>10</sup> Vollmer 1892, 454 e Balson 1962, 295 n. 5 rifiutano le testimonianze di Livio e Plutarco considerandole una ricostruzione di tipo eziologico. Secondo Hillard 2001, invece, non vi sarebbe contraddizione tra i resoconti di Livio e Plutarco da un lato e la testimonianza ciceroniana dall'altro poiché l'elogio di Popilia riferito da Cicerone non consisterebbe in una *laudatio funebris* bensì in un discorso pronunciato da Catulo nell'ambito di una cerimonia per la dedica di una statua in onore della madre.

<sup>11</sup> Un'ampia discussione si può leggere in Valentini 2012, 158ss. e 2013, 53ss. Secondo la studiosa, «la primogenitura attribuita da Cicerone all'orazione di Catulo (*primum honorem*) riguarderebbe non la circostanza per cui per la prima volta una donna fosse oggetto di una *laudatio*, quanto il fatto che essa si configurava quale prima occasione in cui tale elogio era tenuto in pubblico» (Valentini 2013, 59). Ma una simile spiegazione mal si accorda con l'affermazione di Plutarco (*Cam.* 8), che parla espressamente di un

dato, ovvero il significativo sviluppo che la *laudatio funebris* per le donne conobbe negli ultimi anni della Repubblica. Intorno alla metà del I sec. a.C., si moltiplicano infatti le fonti storio-grafiche che attestano elogi funebri per defunti di sesso femminile.<sup>12</sup> Raccontano Svetonio e Plutarco che Cesare pronunciò dai *rostra* la *laudatio* in onore della zia Giulia, moglie di Mario, e quella in onore della moglie Cornelia;<sup>13</sup> Cassio Dione ricorda l'elogio della figlia di Cesare, Giulia, sposa di Pompeo, pur passando sotto silenzio il nome dell'oratore.<sup>14</sup> Alla precoce età di dodici anni – è ancora Svetonio a riportarlo – il giovane Ottaviano pronunciò un'orazione in occasione della morte della nonna Giulia.<sup>15</sup> Il costume si consolidò con l'avvento del Principato, quando destinatarie privilegiate della *laudatio* divennero le donne della *domus* imperiale.<sup>16</sup> Non solo le donne anziane ma

---

elogio tenuto «pubblicamente» (δημοσίᾳ), e con quella dello stesso Livio (5, 50, 7) che definisce la *laudatio* con l'attributo *sollemnis*.

<sup>12</sup> Un elenco delle *laudationes* femminili si trova in Vollmer 1892, 480ss. e Kierdorf 1980, 137-149.

<sup>13</sup> Svet. *Iul.* 6,1: *Quaestor Iuliam amitam uxoremque Corneliam defunctas laudavit e more pro rostris* («In veste di questore, secondo la consuetudine, pronunciò dai rostri l'elogio della zia Giulia e della moglie Cornelia che erano morte»); cfr. Plut. *Caes.* 5, 2-5 (citato *infra* pp. 193-194).

<sup>14</sup> DCass. 39, 64: ἐν δὲ τῷ αὐτῷ τούτῳ χρόνῳ καὶ ἡ τοῦ Πομπηίου γυνὴ θυγάτριόν τι τεκοῦσα ἀπέθανε· καὶ αὐτήν, εἴτε διαπραξαμένων τῶν τε ἐκείνου καὶ τῶν τοῦ Καίσαρος φίλων, ἢ καὶ ἄλλως πως χαρίσασθαί τινες αὐτοῖς ἐθελήσαντες συνήρπασαν, ἐπειδὴ τάχιστα τῶν ἐν τῇ ἀγορᾷ ἐπαίνων ἔτυχε, καὶ ἐν τῷ Ἀρείῳ πεδίῳ ἔθαψαν, καὶ τοι τοῦ Δομιτίου ἀνθισταμένου καὶ λέγοντος ἄλλα τε καὶ ὅτι οὐχ ὀσίως ἐν τῷ ἱερῷ τόπῳ ἄνευ τινὸς ψηφίσματος θάπτοιο («In questo tempo morì anche la moglie di Pompeo, dopo aver partorito una bambina. Per suggerimento degli amici suoi e di Cesare, o forse perché c'erano alcuni che volevano fare cosa gradita ai due uomini sollevarono il corpo e, subito dopo che le furono tributati gli elogi nel Foro, lo seppellirono nel Campo Marzio, benché Domizio si opponesse dicendo, tra le altre cose, che non era permesso seppellire in un luogo sacro senza un decreto»).

<sup>15</sup> Svet. *Aug.* 8,1: *Duodecimum annum agens aviam Iuliam defunctam pro contione laudavit* («A undici anni pronunciò l'elogio funebre della nonna Giulia davanti al popolo riunito») e Quint. *inst.* 12, 6, 1: *Caesar Augustus duodecim natus annos aviam pro rostris laudaverit* («Cesare Augusto a undici anni lodò la nonna dai rostri»). Cfr. Nic. Dam. *Vit. Aug.* 3 (FrGrHist 90 F 127). Svetonio, *Aug.* 61, 2 riferisce di *maximi honores* decretati dal senato per Azia, madre del futuro Augusto: Blasi 2012, 61 e 92, suppone che tra questi onori vi fosse anche una *laudatio funebris*.

<sup>16</sup> Ottavia, sorella di Augusto (DCass. 54, 35, 4), Livia Drusilla, vedova di Augusto (Tac. *ann.* 5, 1, 4), Giulia Drusilla, sorella dell'imperatore Caligola

anche quelle più giovani potevano essere oggetto di lode, una novità introdotta, secondo Plutarco, proprio da Cesare con il già ricordato elogio della moglie Cornelia;<sup>17</sup> alcune esponenti femminili della famiglia *Caesaris* furono poi onorate con una doppia *laudatio*: è il caso di Ottavia, sorella di Augusto, lodata dallo stesso Augusto presso il tempio del *Divus Iulius* e da Druso Maggiore sui rostri.<sup>18</sup>

Attraverso le testimonianze epigrafiche, apprendiamo che quella della *laudatio funebris* non era una prassi limitata ai confini dell'*Urbs*, ma aveva conosciuto una diffusione anche in altri territori provinciali dell'Impero. Una serie di iscrizioni di epoca imperiale menziona onori funebri concessi dall'*ordo decurionum* a personaggi locali a seguito della loro morte: beneficiari di tali onori non sono soltanto uomini ma anche donne.<sup>19</sup> In particolare, in documenti provenienti dalla Betica e databili tra I e II sec. d.C., tra questi onori – pagamento delle spese del funerale (*impensa funeris*), concessione di un luogo per la sepoltura (*lo-*

---

(DCass. 59, 11, 1), Poppea Sabina, moglie di Nerone (Tac. *ann.* 16, 6, 2), Plotina, moglie di Traiano (DCass. 69, 10, 3), Matidia Maggiore, nipote di Traiano e suocera di Adriano (CIL XIV 3579 = *Inscr. It.* IV 1,77). Al costume della *laudatio* femminile allude Seneca, *Consolatio ad Marciam* 17, 7: *Nihil vetat illos tibi suprema praestare et laudari te a liberis tuis* («Nulla vieta che essi ti rendano gli estremi onori e che tu sia lodata dai tuoi figli»).

<sup>17</sup> Plut. *Caes.* 5, 4-5 (vd. *infra* pp. 193-194).

<sup>18</sup> DCass. 54, 35, 4: τὴν Ὀκταουίαν τὴν ἀδελφὴν ἀποθανοῦσαν προέθετο ἐπὶ τοῦ Ἰουλιείου ἡρώου [...]. καὶ αὐτὸς τε ἐκεῖ τὸν ἐπιτάφιον εἶπε, καὶ ὁ Δροῦσος ἐπὶ τοῦ βήματος («Augusto fece esporre il corpo della sorella Ottavia defunta sul tempio del divo Giulio [...] Egli stesso pronunciò in quel luogo l'elogio funebre, un altro fu pronunciato da Druso dai rostri»). Sulla prassi della doppia *laudatio*, registrata per la prima volta in epoca augustea, vd. Arce 2000, 92; Sumi 2005, 254-255, 260 e Cresci Marro-ne, Nicolini 2010, 170.

<sup>19</sup> Per un'analisi di questi testi si rinvia all'importante studio di Wesch-Klein 1993, in particolare pp. 62-82; vd. anche Bielman, Frei-Stolba 1998; Asdrubali Pentiti 2005; Melchor Gil 2007 e 2008. Un numero considerevole di iscrizioni attesta che gli onori furono decretati dai senati locali come riconoscimento dell'importanza del ruolo e dei meriti delle donne stesse nella società cittadina. Sono conosciute donne che rivestivano alcune cariche sacerdotali (*vestalis*, *sacerdos publica*, *magistra Matris Matutae* in Italia, *flaminica* in Spagna, Gallia Narbonese e in Africa). In altre iscrizioni è detto chiaramente che la donna fu onorata per meriti del marito o del padre, mentre in altre ancora la presenza del marito, dei genitori o di un familiare può forse implicitamente far riferimento all'elevata posizione della famiglia dal punto di vista sia sociale che economico.



*cus sepulturae*), dedica di statue – figura anche la *laudatio*.<sup>20</sup> Riporto il testo di una di queste iscrizioni, incisa su un pilastro sepolcrale ancora visibile nell'eremo di San Gregorio ad Alcalá del Río, nei pressi di Siviglia, e dedicata ad una donna di nome Dasumia Turpilla:

*Dasumiae L(uci) filiae / Turpil[us]ae popul(us) / laudation(em) public(am) / impensam funer(is) / locum sepultur(ae) / d(ecreto) d(ecurionum)*

A Dasumia Turpilla, figlia di Lucio, il popolo con decreto dei decurioni un elogio pubblico, le spese del funerale, un luogo per la sepoltura.<sup>21</sup>

La *laudatio* è qui definita *publica* perché doveva essere pronunciata nell'ambito di un *funus publicum*, inteso in senso stretto come funerale decretato dal senato e realizzato a spese pubbliche.<sup>22</sup> Ma pubblico, in senso più generale, era ogni funerale gentilizio che si svolgeva nello scenario del foro, in presenza di un'ampia folla di cittadini.<sup>23</sup> A queste due forme di elogio – *laudatio publica pro contione* e *laudatio privata pro contione*, per riprendere la terminologia impiegata da Marcel Durry – è possibile aggiungere le *laudationes funebres* che lo stesso Durry ha definito «entre entimes», cioè quelle pronunciate dinanzi alla

<sup>20</sup> L'esplicita menzione della *laudatio* è presente solo nelle province dell'Hispania e della Mauretania Tingitana; tuttavia, è possibile ipotizzare che l'usanza fosse comune anche nel resto dell'Italia e in altre province occidentali dell'Impero (così pensava già Vollmer 1892, 463, la cui posizione è stata ripresa di recente da Melchor Gil 2007; cfr. anche Asdrubali Pentiti 2005, 57). L'assenza nelle iscrizioni onorifiche delle altre province si spiega per il fatto che la concessione del *funus publicum* (vd. *infra* n. 22), che è invece spesso attestata, includeva l'elogio funebre. Nelle iscrizioni spagnole la *laudatio* è menzionata, invece, perché vengono considerati separatamente i tre elementi del *funus publicum*, cioè *laudatio*, *impensa funeris* ed *exequiae publicae*. Vd. Melchor Gil 2007, 327.

<sup>21</sup> *CIL* II 1089 = *CILA* II 297 = *HEp* 4, 1994, 697. Altre iscrizioni che menzionano una *laudatio* in onore di donne sono: *CIL* II 2188 = *II<sup>2</sup>*, 7, 197; *CIL* II 2345 = *II<sup>2</sup>*, 7, 800; *CIL* II 3746 = *II<sup>2</sup>*, 14, 27; *CIL* II 5409 = *HEp* III, 9; *AE* 1988,730 = *AE* 1991, 1034.

<sup>22</sup> Sul *funus publicum* si vedano Vollmer 1893, Wesch-Klein 1993, Blasi 2012, cfr. anche Cuq 1896, 1406-1407, Hillard 2001, 60-62. Secondo Vollmer 1893, 340-341, seguito da Wesch-Klein 1993, 15 e Flower 1996, 237, la prima donna a ricevere l'onore di un *funus publicum* sarebbe stata Azia, madre di Ottaviano, nell'anno 43 a.C. Secondo Blasi 2012, 26-27 e 52, invece, nell'età repubblicana il *funus publicum* sarebbe rimasto appannaggio dei soli uomini.

<sup>23</sup> Sui luoghi del funerale gentilizio vd. Arce 2000, 59ss.

tomba e alla presenza dei parenti e degli amici più stretti della defunta.<sup>24</sup> A questa categoria appartengono due *laudationes* trasmesse per via epigrafica, la cosiddetta *Laudatio Turiae* (*CIL* VI 1527 = 31670 = 37053 = *CIL* VI<sup>2</sup> 41062 = *ILS* 8393 = *FIRA*<sup>2</sup> III 69) e la *Laudatio Murdiae* (*CIL* VI 10230 = *ILS* 8394 = *FIRA*<sup>2</sup> III 70).<sup>25</sup>

La *laudatio funebris* femminile era dunque una pratica diffusa e radicata nel mondo romano, costituendo peraltro il solo caso di forma oratoria che mettesse in primo piano le donne. Ma qual era il contenuto di questi elogi, quale la loro struttura compositiva? E in che misura si distinguevano dalle corrispondenti orazioni dedicate a uomini?<sup>26</sup>

Nel *De oratore* ciceroniano, la menzione della *laudatio* di Lutazio Catulo per la madre Popilia è seguita da brevi precetti su come si debba costruire un elogio: di esso, si dice, tre saranno gli elementi portanti, i *bona fortunae* (o *res externae*), i *facta* (o *res gestae*) e le *virtutes*.<sup>27</sup> Nella rubrica delle *res externae* fi-

<sup>24</sup> Durry 1992<sup>2</sup>, XXI-XXII.

<sup>25</sup> Il testo noto come *Laudatio Turiae* ha attirato grande attenzione da parte degli studiosi a partire dall'Ottocento. All'importante edizione di Th. Mommsen nel 1863 hanno fatto seguito quelle di Durry 1992<sup>2</sup> (ed. or. 1950), Wistrand 1976, Flach 1991 (ripresa in *CIL* VI<sup>2</sup> 41062), corredate di traduzioni e commento. Tra i contributi recenti, vd. Osgood 2014 (con bibliografia aggiornata). Sulla *Laudatio Murdiae* si segnalano Rudorff 1868, Vollmer 1892, 484-491, Lindsay 2004, Ferro 2011. Per molti secoli, la *Laudatio Turiae* e la *Laudatio Murdiae*, insieme alla *Laudatio Matidiae*, hanno rappresentato le sole *laudationes funebres* di cui si conoscevano parti sostanziali di testo. Negli anni Settanta del secolo scorso è stato rinvenuto un papiro che riporta alcune righe della *laudatio* pronunciata da Augusto per Agrippa (P. Köln I 10 Inv. 4701 e P. Köln I 10 Inv. 4722), su cui ci informa anche Cassio Dione (54, 28, 3). L'*editio princeps* del papiro (P. Köln I 10 Inv. 4701) è di Koenen 1970; un secondo breve frammento (P. Köln I 10 Inv. 4722) è stato pubblicato da Gronewald 1983.

<sup>26</sup> Nel panorama di studi sulla *laudatio funebris*, arricchitosi negli ultimi anni di importanti contributi, questi aspetti non sembrano aver ricevuto la dovuta attenzione. Alle *laudationes* per donne dedicano poche pagine Vollmer 1892 e Kierdorf 1980; sulla questione delle origini e sulla *laudatio* di Popilia si concentra Hillard 2001. Da segnalare è Ramage 1994, che prende in esame il contenuto della *Laudatio Turiae* e della *Laudatio Murdiae* alla luce dei precetti che la teoria retorica forniva per i discorsi epidittici.

<sup>27</sup> *de orat.* 2, 45-46, cfr. anche 2, 341ss. e *part.* 74-75. Questa *tripertita divisio* si trova anche nella *Rhetorica ad Herennium* (3,10 e 2,14-15) e in Quintiliano (*inst.* 3, 7, 12-13). Che la composizione delle *laudationes funebres* risentisse dei precetti della teoria retorica è stata dimostrato da Kierdorf 1980.

gura in primo luogo il *genus* del *laudandus*. La rievocazione della famiglia e degli antenati, a partire dal fondatore della *gens*, costituiva una sezione importante della *laudatio funebris* femminile, al pari di quella maschile.<sup>28</sup> Ce ne offre una chiara testimonianza Svetonio, che riporta le parole del discorso pronunciato da Cesare alla morte della zia Giulia:

*amitae meae Iuliae maternum genus ab regibus ortum, paternum cum diis immortalibus coniunctum est. Nam ab Anco Marcio sunt Marcii Reges, quo nomine fuit mater; a Venere Iulii, cuius gentis familia est nostra. Est ergo in genere et sanctitas regum, qui plurimum inter homines pollent, et caerimonia deorum, quorum ipsi in potestate sunt reges*

La stirpe materna di mia zia Giulia ha origine dai re, quella paterna è congiunta con gli dei immortali. Infatti da Anco Marzio discendono i Marcii Re, e tale fu il nome di sua madre; da Venere i Giulii, la gente a cui appartiene la nostra famiglia. Vi è dunque nella stirpe sia la sacralità dei re, che tra gli uomini hanno il più grande potere, sia la santità degli dei, sotto il dominio dei quali si trovano gli stessi re.<sup>29</sup>

Cesare rammenta le origini di entrambe le famiglie di Giulia, *Iulii* per parte di madre e *Marcii Reges* per parte di padre, sottolineando nel primo caso che discendevano da Venere, nel secondo *ab regibus*, e, più precisamente, *ab Anco Marcio*.<sup>30</sup> Un riflesso della prassi di riservare parte dello svolgimento della *laudatio* al ricordo dei *maiores* della defunta si può cogliere nell'elegia 4, 11 di Propertio che si presenta nella forma di un elogio funebre di Cornelia, moglie di Lucio Emilio Paolo Lepido, messo in bocca all'ombra della stessa Cornelia. Ai vv. 29-32, la matrona evoca i *maiores* paterni e materni, ostentando gli *avita tropaea* e i *tituli* onorifici:<sup>31</sup>

---

Lo studio di Kierdorf ha messo in discussione il perentorio giudizio espresso da Durry 1942, 115 e confermato in Durry 1992<sup>2</sup>, xxv, XLIII, secondo il quale la *laudatio funebris* rappresenterebbe un esempio di *Anti-Kunstprosa*. Cfr. su questo aspetto anche Pernot 1993, 106-107, Pepe 2011, 139-141.

<sup>28</sup> Kierdorf 1980, 114.

<sup>29</sup> *Iul.* 6,1 = *ORF*<sup>4</sup> n° 121, fr. 29.

<sup>30</sup> Kierdorf 1980, 60-61, 114-115. Sulla *laudatio* di Giulia vd. anche Lincoln 1993; Cavarzere 2000, 177-178; Sumi 2005, 45; Ramage 2006, 46-48; Blasi 2012, spec. 24-25, 137ss.

<sup>31</sup> Nell'elegia properziana, esempio emblematico di *carmen mixti generis*, un ruolo chiave come modello è giocato della *laudatio funebris*. Questo aspetto è stato ampiamente riconosciuto dalla critica, cfr. per es. Lightman, Zeisel

*si cui fama fuit per avita tropaea decori,  
Afra Numantinos regna loquuntur avos:  
altera maternos exaequat turba Libones,  
et domus est titulis utraque fulta suis*

Se ad alcuno fu di ornamento la fama per gli aviti trionfi,  
i regni d'Africa parlano dei miei antenati numantini;  
e l'altra schiera di antenati dà eguale lustro ai materni Liboni,  
e l'una e l'altra casa poggia sui suoi titoli onorifici.

Altrettanto illuminante mi sembra il confronto con due passi di Girolamo. Il primo è tratto dall'*Epitaphium Sanctae Paulae* (*epist.* 108), un testo che presenta una significativa somiglianza con la *laudatio funebris* sia nella struttura che nei contenuti.<sup>32</sup> In esso Girolamo presenta come una consuetudine quella di cominciare l'elogio rievocando la gloriosa progenie della defunta:

*Alii alius repetant, et a cunabulis eius, ipsisque (ut ita dicam) crepundiis matrem Blaesillam, et Rogatum proferant patrem: quorum altera Scipionum, Graccorumque progenies est, alter per omnes fere Graecias usque hodie stemmatibus et divitiis, ac nobilitate Agamemnonis fertur sanguinem trahere, qui decennali Troiam obsidione delevit. Nos nihil laudabimus, nisi quod proprium est*

Altri prendano le mosse da più in alto, dalla sua culla, per così dire, e dagli stessi sonagli, parlino pure della madre Blesilla e del padre Rogato: dei quali l'una è discendente degli Scipioni e dei Gracchi, e l'altro, in base ai suoi alberi genealogici, alle ricchezze e alla nobiltà, ancora oggi, per quasi tutta la Grecia, si dice che discenda dal sangue di Agamennone, l'eroe che distrusse Troia dopo un assedio di dieci anni. Io invece non loderò nulla se non ciò che le è proprio.<sup>33</sup>

---

1977, 21s.; Cicerale 1978, 20; Gafforini 1991, 159. Sul carne properziano si veda, da ultimo, Lentano 2012, che mette l'accento sui punti di contatto tra le parole di Cornelia e l'oratoria forense.

<sup>32</sup> L'*Epitaphium* è stampato come epistola 108 nelle moderne edizioni della corrispondenza. Riferendosi al componimento, lo stesso Girolamo lo definisce dapprima un *libellus* finalizzato alla consolazione di Eustochio, figlia di Paola (par. 3 *in cuius consolationem libellus*), poi, nelle battute finali, una *inculta oratio* per la defunta (par. 32). Sulle consonanze tra l'*Epitaphium* e la *laudatio funebris* cfr. Diederich 1954. La natura di elogio funebre del testo è messa in luce anche nel recente commento di Cain 2013, 6ss., che tuttavia sottolinea piuttosto le connessioni con l'ἑπιτάφιος λόγος di matrice greca e con gli schemi teorizzati nei trattati di Menandro Retore e dello Pseudo-Dionigi di Alicarnasso.

<sup>33</sup> *epist.* 108, 3. Nel paragrafo iniziale Girolamo opera un rovesciamento dei motivi tradizionali della *laudatio*: alla nobiltà del *genus* contrappone quella che deriva dalla *sanctitas*, alle *divitiae*, la *paupertas Christi*, alla discen-

Girolamo dichiara di voler dedicare l'elogio esclusivamente alle virtù personali di Paola (*nos nihil laudabimus, nisi quod proprium est*), lasciando ad altri il compito di celebrare i suoi illustri *maiores*. Una dichiarazione simile si legge nell'*Epistola* 127 (*Ad Principiam virginem de vitae Sanctae Marcellae*), scritta alla vergine Principia per la morte della madre Marcella: qui la menzione degli antenati, dei loro *honores* e delle cariche ricoperte – alla quale, ancora una volta, Girolamo rinuncia – viene espressamente ricondotta all'insegnamento dei retori:

*neque vero Marcellam tuam, immo meam et, ut verius loquar, nostram, omniumque sanctorum et proprie Romanae urbis inclitum decus, institutis rhetorum praedicabo, ut exponam illustrem familiam, alti sanguinis decus et stemmata per consules et praefectos praetorio decurrentia. Nihil in illa laudabo, nisi quod proprium.*

In realtà non celebrerò la tua, anzi la mia, o per dirla più esattamente la nostra Marcella, gloria incomparabile di tutti i santi e soprattutto della città di Roma, secondo i precetti dei retori, non illustrerò il nobile casato, la gloria di un antico sangue, l'albero genealogico che si dirama tra consoli e prefetti del pretorio. Non esalterò in lei nulla se non ciò che le è proprio.<sup>34</sup>

---

denza dalle celebri famiglie romane dei Gracchi e degli Scipioni, la scelta della defunta di considerare come propria dimora l'umile Betlemme: *Nobilis genere, sed multo nobilior sanctitate: potens quondam divitiis, sed nunc Christi paupertate insignior; Graecorum stirps, soboles Scipionum, Pauli haeres, cuius vocabulum trahit, Martiae Papyriae matris Africani vera et germana progenies, Romae praetulit Bethleem, et auro tecta fulgentia, informis luti vilitate mutavit* («Nobile per casato, ma molto più nobile per santità; potente un tempo per le sue ricchezze ma ora ancor più insigne per la povertà di Cristo; della stirpe dei Gracchi, discendente degli Scipioni, erede di Paolo dal quale prese il nome, vero e autentico sangue di Marcia Papiria, madre dell'Africano, lei a Roma ha preferito Betlemme, ed ha cambiato tetti risplendenti d'oro con misera e informe argilla»).

<sup>34</sup> *epist.* 127, 1. L'epistola è una sorta di agiografia di Marcella. Sui rapporti tra le vite cristiane e la *laudatio funebris* vd. Heinzelmann 1973. Nell'*Epistola* 60 (*Ad Heliodorum Epitaphium Nepotiani*), Girolamo torna ad evocare i *praecepta rhetorum* per la composizione dell'elogio e anche in questo caso non manca la menzione della famiglia del defunto (par. 8): *Praecepta sunt rhetorum, ut maiores eius, qui laudandus est, et eorum altius gesta repetantur sicque ad ipsum per gradus sermo perveniat, quo videlicet avitis paternisque virtutibus inlustrior fiat et aut non degenerasse a bonis aut mediocres ipse ornasse videatur* («I retori offrono questi precetti: che si rievochino gli antenati di colui che deve essere lodato e le loro imprese fin dall'origine e che in questo modo il discorso giunga fino a lui come per gradi, affinché attraverso le virtù ancestrali e paterne sia messo ancor più in luce e sembri che

Sebbene appartengano ad un'epoca nella quale la tradizionale *laudatio funebris* era ormai scomparsa,<sup>35</sup> queste testimonianze rivelano come l'antica usanza continuasse a rappresentare l'autorevole modello al quale conformarsi o dal quale prendere le distanze.

Nel contesto originario del funerale gentilizio romano, com'è noto, la *laudatio* costituiva il momento culminante di una cerimonia solenne, caratterizzata dalla sfilata del cadavere del defunto e delle *imagines* dei suoi antenati.<sup>36</sup> La più vivida descrizione di questo spettacolo, nel quale dimensione verbale e visuale si combinavano profondamente,<sup>37</sup> si deve al racconto di Polibio, che sottolinea l'effetto di *pathos* e di esemplare *parenesis* per le giovani generazioni che vi assistevano:

[...] ταύτας δὴ τὰς εἰκόνας ἔν τε ταῖς δημοτελέσι θυσίαις ἀνοίγοντες κοσμοῦσι φιλοτίμως, ἐπὶ τὴν οἰκείων μεταλλάξῃ τις ἐπιφανῆς, ἄγουσιν εἰς τὴν ἐκφορὰν, περιτιθέντες ὡς ὁμοιοτάτοις εἶναι δοκοῦσι κατὰ τε τὸ μέγεθος καὶ τὴν ἄλλην περικοπήν. οὗτοι δὲ προσαναλαμβάνουσιν ἐσθήτας, εἴαν μὲν ὑπάτος ἢ στρατηγὸς ἢ γεγωνῶς, περιπορφύρους, εἴαν δὲ τιμητῆς, πορφυρᾶς, εἴαν δὲ καὶ τεθριαμβευκῶς ἢ τι τοιοῦτον κατεργασμένους, διαχρύσους. αὐτοὶ μὲν οὖν ἐφ' ἁρμάτων οὗτοι πορεύονται, ῥάβδοι δὲ καὶ πελέκεις καὶ τᾶλλα τὰ ταῖς ἀρχαῖς εἰωθότα συμπαρακείσθαι προηγείται κατὰ τὴν ἀξίαν ἐκάστῳ τῆς γεγεννημένης κατὰ τὸν βίον ἐν τῇ πολιτείᾳ προαγωγῆς. ὅταν δ' ἐπὶ τοὺς ἐμβόλους ἔλθωσι, καθέζονται πάντες ἐξῆς ἐπὶ δίφρων ἐλεφαντίνων. οὗ κάλλιον οὐκ εὐμαρὲς ἰδεῖν θέαμα νέῳ φιλοδόξῳ καὶ φιλαγάθῳ. [...] πλὴν ὁ γε λέγων ὑπὲρ τοῦ θάπτεσθαι μέλλοντος, ἐπὶ διέλθῃ τὸν περὶ τούτου λόγον, ἀρχεται τῶν ἄλλων

---

non abbia disonorato i valenti o che egli stesso abbia reso illustri quelli che non lo erano»).

<sup>35</sup> Lo stesso Girolamo parla della *laudatio* come di un *mos* appartenente al passato (*ep.* 60, 1): *Moris quondam fuit, ut super cadavera defunctorum in contione pro rostris laudes liberi dicerent* («Un tempo c'era l'usanza che i figli pronunciasse elogi sui cadaveri dei defunti presso i rostri davanti al popolo riunito»).

<sup>36</sup> Sulle *imagines*, oltre al fondamentale volume di Flower 1996, si segnalano Dupont 1987, Bianchi 1994, Badel 2005 *passim*, Montanari 2009, Blasi 2010, Bettini 1986 e 1992 e, da ultimo, il contributo dello stesso Bettini in questo volume.

<sup>37</sup> Su questa spettacolare combinazione, che caratterizzava il rito funebre, tra visibilità – con la presenza del corredo delle *imagines* e del cadavere del defunto – e dimensione verbale, rappresentata dalla *laudatio*, vd. Moretti 2010, 72-75 e il contributo all'interno di questo volume.

ἀπὸ τοῦ προγενεστάτου τῶν παρόντων, καὶ λέγει τὰς ἐπιτυχίας ἑκάστου καὶ τὰς πράξεις.

[...] In occasione dei sacrifici pubblici espongono queste immagini e le decorano con grande cura; quando muore un membro illustre della famiglia, le portano in processione, facendole indossare a uomini il più possibile simili al morto nella statura e nell'aspetto. Costoro indossano vesti orlate di porpora, se il defunto è stato console o pretore, toghe purpuree se censore, e vesti ricamate d'oro se ha celebrato il trionfo o compiuto qualcosa di simile. Costoro sono trasportati su carri e preceduti da fasci, da scuri e dalle altre insegne abituali per i magistrati, a seconda degli onori e delle cariche pubbliche ricoperte da ciascuno durante la vita; e quando arrivano ai rostri, tutti siedono in una fila su seggi d'avorio. Non è possibile per un giovane amante della gloria e della virtù assistere ad uno spettacolo più bello di questo [...]. Inoltre, colui che tiene l'orazione per l'uomo che sta per essere sepolto, quando ha finito di parlare di lui, racconta anche i successi e le imprese degli altri le cui immagini sono presenti, cominciando dal più antico.<sup>38</sup>

Con il ricordo dei *maiores* del defunto, la *laudatio* costituiva una forma di commento all'*agmen imaginum* da cui era stata preceduta, e la narrazione storica delle imprese e dei successi degli antenati, partendo dal più antico (ἀπὸ τοῦ προγενεστάτου), riproduceva in forma verbale il succedersi delle *imagines* in ordine cronologico durante la *pompa funebris*.<sup>39</sup>

Questo complesso e suggestivo rituale *per imagines* e *per verba* non era una prerogativa esclusiva delle esequie maschili, ma aveva luogo anche in occasione dei funerali delle donne della *nobilitas*.<sup>40</sup> Cicerone narra di come Crasso, nel corso di un processo, avesse messo in difficoltà il suo avversario Marco Giunio Bruto approfittando di ciò che stava contemporaneamente accadendo nel foro, cioè la *pompa funebris* di una *anus Iunia* che apparteneva alla stessa famiglia di Bruto:

*Brute, quid sedes? Quid illam anum patri nuntiare vis tuo? Quid illis omnibus, quorum imagines duci vides? Quid maioribus tuis? [...] Tu illam mortuam, tu imagines ipsas non perhorrescis?*

Bruto, perché stai seduto? Cosa vuoi che quella vecchia racconti a tuo padre? Che cosa a tutti coloro, dei quali vedi che le immagini sono portate in

<sup>38</sup> Pol. 6, 53-54.

<sup>39</sup> Sulla successione cronologica delle *imagines* in corteo e la riproduzione di questo ordine nella *laudatio* vd. Bettini 1986,186. In generale, sul ricordo dei *maiores* del defunto e delle loro imprese nella *laudatio* cfr. Badel 2005, 126ss.

<sup>40</sup> Bettini 1992, 262, Valentini 2012,167-168 e 2013, 58.



processione? Che cosa ai tuoi antenati? [...] Non hai timore di quella donna morta e delle immagini stesse dei tuoi antenati?<sup>41</sup>

Uno spettacolare corteo di *imagines* appartenenti a ben venti famiglie della *nobilitas* romana, si legge negli *Annales* di Tacito, aveva accompagnato il *funus* di un'altra Giunia, nipote di Catone, sorella del Bruto cesaricida e moglie di Cassio:

*et Iunia sexagesimo quarto post Philippensem aciem anno supremum diem explevit, Catone avunculo genita, C. Cassii uxor, M. Bruti soror. Testamentum eius multo apud vulgum rumore fuit, quia in magnis opibus cum ferme cunctos proceres cum honore nominavisset Caesarem omisit. Quod civiliter acceptum neque prohibuit quo minus laudatione pro rostris ceterisque sollemnibus funus cohonestaretur. Viginti clarissimarum familiarum imagines antelatae sunt, Manlii, Quinctii aliaque eiusdem nobilitatis nomina. Sed prae-fulgebant Cassius atque Brutus eo ipso quod effigies eorum non visebantur.*

Nell'anno settantaquattresimo dopo la battaglia di Filippi, morì anche Giunia nipote di Catone, moglie di Gaio Cassio e sorella di Marco Bruto. Il suo testamento suscitò grande rumore nel popolo, perché, nel disporre delle sue grandi ricchezze, mentre aveva onorevolmente nominato tutte le più alte personalità, non fece menzione di Cesare. Questi accolse la cosa affabilmente, e non impedì che il funerale di lei fosse adornato dall'elogio pronunziato dai rostri e da tutte le altre solennità consuete. Furono portati davanti [al feretro] i ritratti di venti illustrissime famiglie: i Manlii, i Quinzi ed altri casati di pari nobiltà. Ma al di sopra di tutti splendevano Cassio e Bruto, per il fatto stesso che le loro immagini non comparivano.<sup>42</sup>

L'uniformità cerimoniale rispetto alle onoranze sepolcrali maschili, e in particolare lo spazio dedicato nella *laudatio* alla rievocazione della 'catena' degli antenati con le loro imprese civili e militari, rappresentano un'importante spia del fatto che anche il funerale destinato ad una donna costituisse per i membri dell'*élites* aristocratiche un'opportunità per affermare il prestigio di se stessi e della propria famiglia.<sup>43</sup> Dal racconto di Plutarco emerge che le potenzialità della *laudatio* come strumento di propaganda politica erano state abilmente sfruttate da Cesare

<sup>41</sup> *de orat.* 2, 225-226.

<sup>42</sup> *ann.* 3, 76, 2. Sulla testimonianza tacitiana vd. De Sanctis 2009, 145-146 e il contributo di Maurizio Bettini all'interno del presente volume (p. 169).

<sup>43</sup> Sul valore politico e propagandistico del funerale romano e della *laudatio* esiste un'ampia bibliografia: si vedano, in particolare, Flaig 1995 ripreso in Flaig 2003, 49-68; Flower 1996, 140-141; Tylawsky 2001; Pina Polo 2004; Ramage 2006; Blasi 2012 *passim*.



durante le esequie per la zia Giulia nelle quali aveva reintrodotta l'*imago* di Mario dopo la *damnatio memoriae* voluta da Silla, un gesto che aveva ottenuto l'approvazione da parte del popolo:

Τοῦ δὲ δήμου πρώτην μὲν ἀπόδειξιν τῆς πρὸς αὐτὸν εὐνοίας ἔλαβεν, ὅτε πρὸς Γαῖον Ποπίλιον ἐρίσας ὑπὲρ χιλιαρχίας πρότερος ἀνηγορεύθη· δευτέραν δὲ καὶ κατα φανεστέραν, ὅτε τῆς Μαρίου γυναικὸς Ἰουλίας ἀποθανούσης, ἀδελφιδοῦς ὧν αὐτῆς, ἐγκώμιόν τε λαμπρὸν ἐν ἀγορᾷ διήλθε, καὶ περὶ τὴν ἐκφορὰν ἐτόλμησεν εἰκόνας Μαρίου προθέσθαι, τότε πρῶτον ὀφθείσας μετὰ τὴν ἐπὶ Σύλλα πολιτείαν, πολεμίων τῶν ἀνδρῶν κριθέντων. ἐπὶ τούτῳ γὰρ ἐνίων καταβοησάντων τοῦ Καίσαρος, ὁ δῆμος ἀντήχησε λαμπρῶς, δεξάμενος κρότῳ καὶ θαυμάσας ὥσπερ ἐξ Αἴδου διὰ χρόνων πολλῶν ἀνάγοντα τὰς Μαρίου τιμὰς εἰς τὴν πόλιν.

La prima dimostrazione del favore popolare verso di lui si ebbe quando, concorrendo con Caio Popilio per il tribunato militare, risultò eletto come primo; la seconda, e più evidente, quando alla morte di Giulia, moglie di Mario, egli, che ne era il nipote, ne tenne nel foro uno splendido elogio e osò esporre, durante la processione funebre, le immagini di Mario, che si vedevano allora per la prima volta dopo la dominazione di Silla, dal momento che Mario e i suoi erano stati dichiarati nemici dello stato. Infatti, quando alcuni gridarono contro Cesare per questo, il popolo mostrò chiaramente il suo favore, accogliendolo con applausi ed esprimendo la sua ammirazione, quasi che facesse risalire dall'Ade in città, dopo molto tempo, i gloriosi onori di Mario.<sup>44</sup>

Anche la decisione di tenere l'elogio funebre della giovane moglie Cornelia aveva contribuito ad accrescere il favore popolare nei confronti del futuro dittatore:

τὸ μὲν οὖν ἐπὶ γυναιξὶ πρεσβυτέραις λόγους ἐπιταφίους διεξιέναι πάτριον ἦν Ῥωμαίοις, νέαις δ' οὐκ ὄν ἐν ἔθει, πρῶτος εἶπε Καίσαρ ἐπὶ τῆς ἑαυτοῦ γυναικὸς ἀποθανούσης. καὶ τοῦτ' ἠνεγκεν αὐτῷ χάριν τινα καὶ συνεδημαγώγησε τοὺς πολλοὺς ὡς ἡμέρον ἄνδρα καὶ περιμέστον ἦθους ἀγαπᾶν

Era costume tradizionale tra i Romani pronunziare dei discorsi funebri per le donne anziane, ma non era in uso per le donne giovani; Cesare per primo lo tenne per la sua giovane moglie defunta e questo gli recò un certo favore e contribuì a che i più lo amassero in quanto uomo sensibile e pieno di buoni sentimenti.<sup>45</sup>

<sup>44</sup> *Caes.* 5, 1-3 = *ORF*<sup>4</sup> n°. 121 fr. 28. Non è inverosimile supporre, come suggerisce Blasi 2012, 24-25, che il *leader* popolare fosse stato ricordato da Cesare anche nel corso della *laudatio*.

<sup>45</sup> *Caes.* 5, 4 = *ORF*<sup>4</sup> n°. 121 fr. 31.

Sulle orme di Cesare, Augusto avrebbe messo in atto una vera e propria ‘strategia del lutto’, trasformando la circostanza delle morti di esponenti femminili della sua famiglia da esperienza di dolore privata ad efficace strumento in grado di favorire la coesione del corpo civico attorno alla figura del *Princeps*.<sup>46</sup>

Ci si potrebbe chiedere a questo punto se una sezione dedicata agli antenati fosse di norma inserita non soltanto nelle *laudationes funebres* che avevano luogo negli spazi pubblici del Foro, sulle quali ci informano le fonti letterarie, ma anche negli elogi destinati a cerimonie più intime, alla presenza di parenti e amici del defunto. Nella sezione conservata della *Laudatio Murdiae* l’autore tace su questo aspetto mentre il cenno alla condizione di orfana della donna (I 3: *orbata es*) nelle prime righe trasmesse della *Laudatio Turiae* ha fatto supporre che, nella parte perduta, il marito riferisse della *lignée* della protagonista.<sup>47</sup> Sebbene le testimonianze di cui disponiamo siano piuttosto scarse, appare probabile che almeno un riferimento al *genus* trovasse posto nel discorso, soprattutto nei casi di donne appartenenti a famiglie di rango senatoriale o equestre.<sup>48</sup> Sul piano più generale dei rapporti tra gli elogi pubblici e le *laudationes* private, è possibile ipotizzare che i primi assurgessero a modello di riferimento per le seconde.<sup>49</sup>

Nella lista delle *res externae* da prendere in esame nell’elogio, quale è fornita dai teorici del genere, alla stirpe e ai natali seguono i *bona corporis*, cioè le qualità fisiche, come la salute (*valetudo*), il vigore del corpo (*vires*) e la bellezza (*forma*).<sup>50</sup> In

<sup>46</sup> Sulla ‘strategia del lutto’ augustea vd. Fraschetti 1990, 81-88; con particolare riguardo ai funerali femminili cfr. Cresci Marrone, Nicolini 2010, 168ss.

<sup>47</sup> Ramage 1994, 350.

<sup>48</sup> Sia la donna protagonista della cosiddetta *Laudatio Turiae* che *Murdia* rientrano in queste categorie. Un ampio dibattito si è sviluppato sulla prosopografia dei protagonisti della *Laudatio Turiae*. L’ipotesi che i due coniugi dovessero identificarsi con Q. Lucrezio Vespillo, console nel 19 a.C., e sua moglie Turia, avanzata per la prima volta da F. Della Torre e difesa da Mommsen 1863, 466 e 477s., è stata messa in discussione a seguito della pubblicazione nel 1898 di un nuovo frammento ritrovato sulla Via Portuense, che introduceva elementi incompatibili con la figura di Vespillo. Sulla questione si veda, da ultimo, Osgood 2014, 123ss. Sulla condizione sociale di *Murdia*, cfr. Horsfall 1982, 29 e 1988, 53; Keagan 2002.

<sup>49</sup> Cfr. Cresci Marrone, Nicolini 2010, 171, Cutolo 1983-84, 37.

<sup>50</sup> Cfr. *supra* n. 27.

particolare, motivo ricorrente nella *laudatio funebris* dedicata a figure femminili doveva essere l'esaltazione della bellezza: secondo il racconto di Tacito, Nerone aveva celebrato quella di Poppea Sabina (*laudavitque ipse apud rostra formam eius*);<sup>51</sup> così nella *Laudatio Matidiae*, pronunciata dall'imperatore Adriano in onore della suocera e anch'essa trasmessa per via epigrafica,<sup>52</sup> leggiamo che la donna si distingueva per la sua *summa pulchritudo formae* (l. 26).<sup>53</sup>

Ma il nucleo fondamentale della *laudatio funebris* era costituito dall'esposizione delle azioni e delle virtù del defunto, come emerge chiaramente dalla testimonianza di Polibio.<sup>54</sup> La stessa teoria retorica, a partire da Aristotele, aveva riconosciuto in *πράξεις* e *ἀρεταί* i capitoli più importanti del discorso di lode;<sup>55</sup> *facta* (o *res gestae*) e *virtutes* sono i due elementi che completano la già evocata *tripertita divisio*,<sup>56</sup> a cui dovevano

<sup>51</sup> *ann.* 16, 6, 2.

<sup>52</sup> Spetta a Th. Mommsen il merito di aver riconosciuto nel testo inciso su un'iscrizione tiburtina (*CIL XIV 3579 = Inscr. It. IV 1,77*) la *laudatio funebris* pronunciata dall'imperatore Adriano per la suocera Matidia Maggiore, nipote di Traiano e madre di Vibia Sabina. L'epigrafe, conservata almeno fino al XVI secolo nella Chiesa di S. Paolo a Tivoli, è oggi perduta: di essa possediamo le trascrizioni che ne fecero alcuni umanisti, sulle quali si fondano le edizioni moderne. Sul documento vd. Mommsen 1863, 482-489; Vollmer 1892, 516-525; Cantarelli 1898, 119-132; Jones 2004.

<sup>53</sup> Anche Girolamo, in *epist.* 127,2, ricorda la singolare bellezza di Marcella. La lode della bellezza femminile, a partire dalla tarda età repubblicana, diviene motivo ricorrente anche nelle iscrizioni funerarie. La troviamo nelle epigrafi per Claudia (*CIL I<sup>2</sup> 1211 = VI 15346 = CLE 52*), Paphia (*CIL VI 12657 = CLE 995*); Perusina (*CIL VI 37965 = CLE 1988*); Pulcheria (*CIL XI 312 = CLE 710*), talvolta accompagnata dalla descrizione fisica della donna come nell'epitafio per Allia Potestas (*CIL VI 37965 = CLE 1988*). Altri esempi in Sblendorio Cugusi 1978, 163-165. La bibliografia sulle qualità e virtù femminili nelle iscrizioni funerarie è molto ampia: si segnalano, tra gli altri, De Marchi 1909; Lattimore 1942, 277-279 e 295-298; Hesberg-Tonn 1993 *passim*, Hernández Pérez 2001, 155-167, Riess 2012, Lamberti 2014, 90ss.

<sup>54</sup> *Pol.* 6, 53-54.

<sup>55</sup> *Rhet.* 1367b 22ss. Sulla teoria dell'elogio nella retorica greca e romana si rinvia al fondamentale studio di Pernot 1993.

<sup>56</sup> Sulla *tripertita divisio* vd. *supra* n. 27. Rispetto ad una distribuzione dei *facta* in ordine cronologico, seguita o preceduta dall'elenco delle virtù, la preferenza era accordata ad uno schema compositivo che considerasse di pari passo le due componenti, presentando cioè ogni azione come realizzazione di una particolare virtù. Simile procedimento, teorizzato da Cicerone, *de orat.* 2, 45-46 e Quintiliano, *inst.* 3, 7, 15, trova concreta applicazione nella *Laudatio*

ispirarsi anche gli elogi per le donne.<sup>57</sup> Ma se nelle *laudationes* per uomini la sezione di *res gestae* e *virtutes* era occupata soprattutto dalle cariche civili ricoperte e delle imprese militari compiute dal *laudandus* e dal valore da lui dimostrato nell'attività pubblica, la materia degli elogi femminili era attinta pressoché esclusivamente al dominio delle virtù e dei comportamenti della defunta nella sfera privata.<sup>58</sup> In tal senso, la *laudatio* rifletteva la ripartizione, caratteristica del mondo romano (e, più in generale, antico), tra uomini e donne: ai primi spettavano le mansioni che avvenivano all'esterno della casa e quindi le attività pubbliche e politiche; le seconde, escluse dai *virilia officia*, erano invece relegate a svolgere il proprio ruolo all'interno della *domus* e in funzione del marito e dei figli.<sup>59</sup>

Le due tappe fondamentali della vita delle matrone erano il matrimonio e la maternità. Le qualifiche di moglie e madre, che costantemente marcavano i profili femminili nelle fonti letterarie e nelle testimonianze epigrafiche,<sup>60</sup> sono poste in primo piano nel

---

*Turiae*, dove il marito espone le azioni compiute dalla moglie soffermandosi ad illustrare di volta in volta di quale virtù ciascuna sia l'espressione concreta; vd. Cutolo 1983-84, 35-36 e Ramage 1994, 355.

<sup>57</sup> Tacito, *ann.* 16, 6 presenta come una deviazione dalla norma la *laudatio* di Poppea Sabina pronunciata da Nerone, in cui la lode delle qualità fisiche e dei doni della fortuna sostituisce quella delle *virtutes*: *laudavitque ipse apud rostra formam eius et quod divinae infantis parens fuisset aliaque fortunae munera pro virtutibus* («Nerone stesso esaltò dai rostri la bellezza di lei, e l'esser stata madre di una bimba divina e altri doni della sorte in luogo delle virtù»). Alla ripartizione tra *res externae* (o *bona naturalia*), *facta* e *virtutes* personali allude anche Girolamo nell'*Epitaphium Sanctae Paulae*, quando, dopo aver ricordato gli antenati e le ricchezze di Paola, dichiara (par. 15): *Nunc virtus latius describatur, quae ipsius propria* («Ora si descriva più ampiamente la virtù che le è propria»).

<sup>58</sup> Cfr. Kierdorf 1980, 114.

<sup>59</sup> Su questa ripartizione si veda il celebre passo di Columella 12, *Praef.* 1-8.

<sup>60</sup> Numerose e significative sono le consonanze che è possibile riscontrare tra le *laudationes* e le iscrizioni funerarie in prosa e in versi, sia sul piano dei contenuti che sul piano stilistico-formale, con l'impiego di motivi, formule e stilemi comuni. Già agli inizi del secolo scorso, E. Galletier ipotizzava che il *titulus* in prosa o in versi che ornava la pietra funeraria di grandi personaggi riproducesse, in forma abbreviata, il discorso funebre tenuto nel Foro e che lo stesso personaggio incaricato di prendere la parola sui *rostra* componesse sia la *laudatio* che l'epitafio (Galletier 1922, spec. p. 123). L'ipotesi di Galletier è stata riproposta e sviluppata, a proposito degli *elogia* incisi sulla tomba degli Scipioni, da La Regina 1968, seguito da Zevi 1970 e Coarelli 1972, e più

ritratto di Matidia tracciato da Adriano: ella è *[marit]o carissima* (l. 23) e *mater indulgentissima* (l. 25).<sup>61</sup> La Cornelia properziana fa seguire alla rievocazione degli antenati il ricordo dell'unione coniugale con Paolo (vv. 33-36):

*mox, ubi iam facibus cessit praetexta maritis,  
vinxit et acceptas altera vitta comas,  
iungor, Paulle, tuo sic discessura cubili:  
in lapide hoc uni nupta fuisse legar*

Poi, quando ormai la pretesta cedette alle fiaccole nuziali  
e un'altra benda avvinsse le mie chiome raccolte,  
mi unii a te Paolo, destinata ad allontanarmi solo così dal tuo letto;  
su questa lapide si legga che fui sposa di uno solo.

La matrona dichiara di aver onorato il principio fondante dell'unità matrimoniale, definendosi *uni nupta*, sposa di uno solo, un epiteto semanticamente affine ad *univira*, *uniuga*, *unicu-*

---

di recente, da Flower 1996, 159ss.; *contra* Van Sickle 1987, che pensa invece ad un'influenza della tradizione epigrammatica greca. Sulle analogie tra la *laudatio funebris* e gli elogia degli Scipioni ha insistito anche Morelli 2000, 12ss., a cui si rinvia anche per considerazioni più generali sui rapporti tra i due generi. Un'osmosi tra il genere epigrafico e la forma oratoria della *laudatio funebris* sembra suggerita dalle tre *laudationes* per Turia, Murdia e Matidia, trasmesse per via epigrafica, che testimoniano della pratica di incidere sulla pietra una versione integrale o abbreviata dei discorsi che venivano pronunciati al momento dei funerali.

<sup>61</sup> Il binomio *uxor/mater* appare anche nel breve ritratto tacitano della defunta Livia Drusilla, la terza moglie di Augusto (*ann.* 5, 1, 3), un ritratto ambiguo che sembra coniugare l'immagine tradizionale della matrona romana con tratti oscuri: *sanctitate domus priscum ad morem, comis ultra quam antiquis feminis probatum, mater impotens, uxor facilis et cum artibus mariti, simulatione filii bene composita. Funus eius modicum, testamentum diu inritum fuit. Laudata est pro rostris a G. Caesare pronepote qui mox rerum potitus est* («Per integrità domestica degna degli antichi costumi, ma affabile più di quanto non fosse concesso alle donne di un tempo; madre imperiosa, moglie conciliante, in perfetto accordo con gli intrighi del marito e la simulazione del figlio. Il suo funerale fu modesto, il suo testamento a lungo trascurato. Venne lodata dai rostri dal pronipote G. Cesare, che divenne poi imperatore»). Le qualifiche di moglie e madre sono spesso associate nelle epigrafi funerarie, basti qui ricordare il celebre epitafio di Claudia (*CIL* I<sup>2</sup> 1211= VI 15346= *CLE* 52, dettagliata analisi in Massaro 1992, 68-114): *Suom mareitum corde deilexit sovo. Gnatos duos creavit* («Amò suo marito con tutto il cuore. Mise al mondo due figli»). Cfr. anche l'elogio funebre di Filomazia, in endecasillabi faleci, inserito in una epistola di Sidonio Apollinare 2, 8 (su cui Mascoli 2003): *morigera coniunx e utilis mater*.

ba.<sup>62</sup> A questo motivo della fedeltà coniugale è legata la dichiarazione di aver vissuto con il congiunto in perfetta armonia, senza screzi o malintesi.<sup>63</sup> La troviamo espressa nella *Laudatio Turiae* (I 27-28) dove l'autore si vanta di un matrimonio duraturo e trascorso *sine offensa*:

*rara sunt tam diuturna matrimonia finita morte, non divertio in[errupta; contigit] nobis ut ad annum XXXXI sine offensa perduceretur.*

Rari sono i matrimoni tanto duraturi da finire con la morte e non essere interrotti dal divorzio; a noi è toccato in sorte che il nostro sia durato quarantun anni senza mai un'offesa.<sup>64</sup>

Lungi dal limitarsi al consorte, l'atteggiamento rispettoso della donna si manifesta anche nei riguardi dei genitori e degli altri membri della famiglia. La *pietas parentum*, evocata nella *Laudatio Turiae* (I 32-33: *familiae pietate*), affiora anche dall'elogio funebre per Matidia che, nelle parole dell'imperatore, è *matri suae ... obsequ]entissima* e *cognata piis[sima]* (ll. 24-26).<sup>65</sup>

<sup>62</sup> Il motivo è ricorrente nelle epigrafi funerarie vd. ad es. *CIL* IX 3159 (*uni nupta*); VIII 11294 (*univira, unicuba*); III 3572 (*uni iuga*); XI 2538 (*uno contenta marito*) e compare anche altrove nelle fonti letterarie: di Livia, moglie di Augusto (nonostante la donna fosse stata già sposata una volta), Orazio dice (*car.* 3, 14, 5) *unico gaudens mulier marito*. Cfr. Lightman, Zeisel 1977, Petrocelli 1989, 153-154; Buonocore 2011, 101 e 107, Hernández Pérez, 166. L'importanza di questa virtù è attestata anche dai particolari culti riservati, tra le matrone, alle *univirae*, cfr. Cantarella 1981, 144-180.

<sup>63</sup> Nell'epistola composta per la morte della moglie di Macrino (8, 5, 1-2), Plinio scrive: *Vixit cum hac triginta novem annis sine iurgio sine offensa* («Egli visse con lei trentanove anni senza un diverbio, senza un'offesa»); al *topos* fa allusione anche Stazio nell'*Epicedion in Priscillam* (*silv.* 5, 1, 44-45): *nec mirum, si vos collato pectore mixtos iunxit inabrupta concordia longa catena* («Nessuna meraviglia se la concordia vi tenne uniti con una lunga catena mai spezzata, avendo congiunto i vostri cuori»). Anche questo motivo è ricorrente nelle epigrafi, introdotto dalle espressioni *sine ulla controversia* o *ulla quaerella* o da altri formulari cfr. gli esempi citati in Lattimore 1942, 279; Treggiari 1991, 251-253; Buonocore 2011, 105; Riess 2012, 494.

<sup>64</sup> *In[errupta; contigit]* è integrazione di Flach 1981; simile è il testo proposto da Durry 1992: *in[errupta; nam contigit]*.

<sup>65</sup> Ancora una volta, è possibile individuare un parallelo con l'elegia di Properzio, dove Cornelia rivendica di non aver in alcun modo offeso o danneggiato la madre Scribonia (4, 11, 55): *nec te, dulce caput, mater Scribonia laesi* («né ho offeso te, dolce capo, madre Scribonia»). Nella già citata epistola di Sidonio Apollinare (2, 8), Filomazia è definita *filia piissima*.

Custode inviolabile del talamo, amorevole verso il marito, la matrona romana ottempera pienamente ai dettami del *mos maiorum* con la procreazione di figli. Tutti gli elogi mettono in primo piano questo aspetto: Matidia, come si è già ricordato, è rappresentata come *mater indulgentissima* (l. 26) e l'*amor maternus* (ll. 4-5) costituisce il *Leitmotiv* della *laudatio* dedicata a Murdia dal figlio. Della propria *fecunditas*, virtù muliebre per eccellenza, si mostra fiera Cornelia nei versi di Properzio (vv. 61-62):<sup>66</sup>

*et tamen emerui generosos vestis honores,  
nec mea de sterili facta rapina domo*

E tuttavia meritai i nobili onori della veste,  
e il mio rapimento non è stato compiuto da una casa priva di figli.

Al contrario, la mancanza di *fecunditas* appare come un neo – l'unico – nella figura di Turia. Nel racconto del marito affiora il dramma vissuto dalla donna per la sua sterilità: ella si dimostra pronta a tutto pur di rimediare all'*orbitas* del consorte, fino al punto da proporre il divorzio e di lasciare disponibile la propria casa alla fecondità di un'altra donna (II 42ss.). La scelta di rievocare un capitolo così doloroso e confidenziale della vita dei due coniugi sembra dettato proprio dalla difficoltà di passare sotto silenzio il tema della fecondità che – insieme a quello, ad esso strettamente correlato, della maternità – costituiva un passaggio obbligato nella *laudatio funebris* femminile.<sup>67</sup>

Negli elogi dei membri femminili dell'*élite* aristocratica, l'importanza riservata alle diverse generazioni di *maiores* da un lato, e ai discendenti che la defunta stessa aveva dato alla luce dall'altro, aveva l'effetto di esaltare il loro ruolo di garanti della

<sup>66</sup> La fecondità del matrimonio aveva un valore fondamentale non solo nella tradizione ma anche nella legislazione augustea, cfr. Cantarella 1981, 143-145; Dixon 1988, 84ss. Nel corso dell'Impero, furono coniate monete sulle quali comparivano le donne imperiali accompagnate dalla personificazione allegorica della *Fecunditas*: la lezione implicita era che tutte le donne avrebbero dovuto procreare. Vd. Pomeroy 1978, 195. Matidia, protagonista della *laudatio* di Adriano, appare in un tipo monetale, dove viene rappresentata mentre pone le mani sulle teste delle due figlie, Sabina e Matidia Minore, con la legenda *PIETAS AVGUST[A]*, a celebrazione della maternità e delle virtù nella vita familiare, cfr. Dixon 1988, 81, Gualerzi 2005, 224.

<sup>67</sup> L'orgoglio di una prole numerosa poteva trovare espressione anche nella *laudatio* maschile, come si ricava dall'orazione di Quinto Cecilio Metello per il padre Lucio (Plin. *nat.* 7,140): *multos liberos delinquere*.



continuità e legittimità dinastica delle grandi famiglie, un aspetto che acquisiva ancor più valore nei casi delle *first ladies* imperiali, i cui figli erano i potenziali successori al trono.<sup>68</sup>

Accanto a *fides*, *pietas* e *fecunditas*, tra le qualità più spesso attribuite alle protagoniste delle *laudationes* spiccano la *modestia*, che denota il disinteresse per il lusso e l'accumulo di ricchezze personali,<sup>69</sup> e la *pudicitia*, che esprime l'onestà e la rettitudine nei costumi.<sup>70</sup>

Uno sguardo sui testi conservati mostra come questo regesto delle virtù personali, che caratterizzava in maniera peculiare i ritratti femminili delineati nella *laudatio*, fosse di norma costruito attraverso il cumulo asindetico di termini o espressioni di carattere eulogistico.<sup>71</sup>

Laudatio Turiae I 30-31: *domestica bona pudici[t]iae, opsequi, comitatis, facilitatis, lanificii stud[i, religionis] sine superstitione, o[r]natus non conspiciendi, cultus modici, cur [memorem?]*

Perché dovrei rievocare le tue virtù domestiche, la pudicizia, il rispetto, l'amabilità, l'affabilità, l'assiduità al telaio, la religione priva di fanatismo, gli ornamenti non appariscenti, la sobrietà nel vestire?<sup>72</sup>

Laudatio Murdiae II. 27-30: *eo maiorem laudem omnium carissima mihi mater meruit, quod modestia, probitate, pudicitia, opsequio, lanificio, diligentia, fide par similisque ceteris probeis feminis fuit.*

<sup>68</sup> Melchor Gil 2008, 455, Valentini 2013, 60.

<sup>69</sup> Il rifiuto della ricerca del *luxus* è una delle più importanti virtù dell'ideale matronale e, al contempo, tema tra i più dibattuti tra III e I sec. a.C.; cfr. Cenerini 2001, 193-201.

<sup>70</sup> *Pudicitia* e *modestia* della donna sono celebrate anche da Stazio nell'*Epicedion in Priscillam* (*silv.* 5, 1, 62 e 118). In senso stretto, essere *pudica* significava per una donna romana sposarsi una sola volta e per sempre, come prescritto dal culto della dea *Pudicitia*, cfr. Livio, 10, 23, 3ss. Il possesso della *pudicitia* è un vero e proprio *Leitmotiv* nei profili femminili tracciati nelle fonti letterarie ed epigrafiche. Per un'indagine sulla nozione di *pudicitia* e sulle sue declinazioni nell'esperienza romana si veda soprattutto Langlands 2006, ma cfr. anche Lamberti 2014, 98-101. *Pudicitia* e *fides* compaiono accanto a *Fecunditas* e *Pietas* sulle monete raffiguranti donne imperiali, cfr. Pomeroy 1978, 195, Langlands 2006, 69-70, 360.

<sup>71</sup> Cfr. Keegan 2002. Stesso procedimento è impiegato nelle iscrizioni funerarie, vd. Hernández Pérez 2001, 163-164; Buonocore 2011, 99; Riess 2012, 493-494. Cfr. Sidonio Apollinare, *epist.* 2, 8: *prudens, casta, decens, severa dulcis.*

<sup>72</sup> *stud[i, religionis]* e *cur [memorem]* sono integrazioni di Flach 1991.



Per questo la madre, a me carissima, ha meritato un elogio che supera quello di tutte le altre, perché per modestia, rettitudine, pudicizia, rispetto, capacità di lavorare la lana, zelo, lealtà fu pari e simile alle altre donne oneste.

Laudatio Matidiae Il. 23-28: *marit]o carissima, post eum longissimo viduo in eximio flo[re iuventutis et] summa pulchritudine formae castissima, matri suae [filia fuit obsequ]entissima, ipsa mater indulgentissima, cognata piis[sima, omnes adiu]ans, nulli gravis, nemini tristis, iam quod ad me atti[net prius merito singu]lari, post tanta modestia uti nihil umquam a me pe[tierit suo usui cre]braque non petierit quae peti maluissem.*

Carissima al marito, dopo di lui fu castissima nel corso di una lunghissima vedovanza a dispetto dell'essere nel fiore della sua giovinezza e dotata della più grande bellezza fisica, figlia rispettosissima di sua madre, ella stessa madre indulgentissima, cognata devotissima, disposta ad aiutare tutti, a nessuno di peso, cupa nei confronti di nessuno, e inoltre, per ciò che mi riguarda, dapprima di straordinaria benemeranza, poi di così grande modestia da non chiedere mai nulla a suo vantaggio e da non esigere cose che avrei preferito avesse rivendicato.<sup>73</sup>

Nell'elenco delle virtù compare il riferimento all'attività economica della donna, concepita anch'essa – come si è detto – all'interno delle mura domestiche. Attraverso il lessema *lanificium* (*Laudatio Turiae* I 30; *Laudatio Murdiae* l. 28), viene mostrata l'immagine della matrona intenta nella filatura e nella tessitura della lana.<sup>74</sup> Ma la mansione di maggior prestigio, nei ristretti confini dello spazio femminile, consiste nella gestione del patrimonio, nella capacità da un lato di ben amministrarlo e preservarlo,<sup>75</sup> dall'altro di spartirlo in modo equo attraverso le disposizioni testamentarie. Nella *Laudatio Turiae* la donna è impegnata in una strenua difesa dell'eredità ricevuta dal padre da quanti avevano tentato di sottrargliela illegittimamente (I 13-26). La gran parte del testo conservato della *Laudatio Murdiae* è occupata dai problemi legati alla successione della defunta: il figlio di prime nozze, a cui è affidato il compito dell'elogio, sottolinea a più riprese l'*aequalitas* (ll. 4, 5, 18-19) che la madre ha

<sup>73</sup> Riporto e traduco il testo con le integrazioni di Vollmer 1892, 519-520.

<sup>74</sup> Abbondantissimi sono gli esempi epigrafici: ricordo, a mero titolo di esempio, *CIL* = VI 15346 = *CLE* 52 (*lanam fecit*); *CIL* VI 11602 = 34045 = *CLE* 237 = *ILS* 8402 (*lanifica*). Per il lavoro della lana come simbolo ideale della donna romana tradizionale, vd. Larsson Lovén 1998; per la presenza di questo motivo nelle iscrizioni funerarie, tra gli altri, De Marchi 1909, 782; Lattimore 1942, 297; Massaro 1992, 109-112; Hernández Pérez 2001, 162.

<sup>75</sup> Cfr. Columella 12, *praef.* 7-8.

dimostrato nella spartizione del patrimonio tra gli eredi, cioè lui stesso, i figli del secondo matrimonio ed il secondo marito (ll. 5-14).<sup>76</sup> Queste testimonianze presentano come un fatto scontato la capacità patrimoniale femminile, la possibilità cioè che le donne potessero disporre di beni propri, naturalmente nel caso in cui fossero *sui iuris*, cioè libere dalla *potestas* del padre e del marito.<sup>77</sup> Degno di rilievo è poi il fatto che le vicende narrate nella *Laudatio Turiae* si svolgano sullo sfondo delle guerre civili: proprio a quel periodo, segnato dai delitti e dalle confische delle proscrizioni, risale una serie di episodi che vedono matrone romane protagoniste di azioni eroiche finalizzate non solo al salvataggio delle vite dei loro coniugi, ma anche alla salvaguardia dei patrimoni delle loro famiglie.<sup>78</sup> Il fatto poi che nelle fonti storiografiche l'esplicita richiamo al *testamentum* introduca o accompagni spesso il ricordo del funerale e della *laudatio funebris* delle donne aristocratiche o della *domus* imperiale,<sup>79</sup> suggerisce che il motivo fosse presto entrato a far parte della topica del genere.<sup>80</sup>

La centralità delle questioni testamentarie all'interno delle *laudationes* trova un'interessante corrispondenza sul piano iconografico in un celebre rilievo marmoreo proveniente dalla tomba romana degli *Haterii* (100-110 d.C., fig. 1).<sup>81</sup> La scena principale mostra l'esposizione di una donna defunta nell'*atrium* della *domus* circondata dai suoi familiari, dalle *praeefi-*

<sup>76</sup> Sulle donne romane come testatrici e l'importanza di lasciare un testamento equo e valido si veda Champlin 1991, 46-49 e 17-28.

<sup>77</sup> Sulla capacità patrimoniale femminile cfr. Cenerini 2001, 29-38, Cantarella 1996, 63-66, 80-82, 89-91.

<sup>78</sup> Vd. Gafforini 1992, 161ss. Emblematico è l'episodio raccontato da Apiano, *BC* 4, 32-33 (ma cfr. anche Val. Max. 8, 3, 3 e Quint. *inst.* 1, 1, 6) di Ortensia, figlia del famoso oratore Quinto Ortensio Ortalo, che nel 42 a.C. perorò con un discorso davanti ai triumviri la causa delle matrone romane alle quali era stato imposto di versare nelle casse dello stato una cospicua parte del loro patrimonio.

<sup>79</sup> Tac. *ann.* 3, 76, 2 e 5, 1, 4.

<sup>80</sup> Numerose allusioni al patrimonio e alla disposizione testamentaria dei beni ricorrono anche nell'*Epitaphium Sanctae Paulae* (*epist.* 108, 1 e 3) e nell'elogio di Marcella (*epist.* 127, 13) di Girolamo. Il tema è oggetto dell'ironia di Marziale in uno degli epitafi per la morte di Erotion 5, 37, 18-24, su cui si veda, da ultimo, Audano 2012, 245-251.

<sup>81</sup> Sono debitrice a Gabriella Moretti di questa segnalazione. Sulla tomba degli *Haterii* vd. Ambrosetti 1960.

*cae* che manifestano il lutto piangendo e battendosi il petto, e da una figura femminile che suona la *tibia*. Ai piedi del letto, sotto forma di tavolette, c'è il testamento della defunta mentre in un piccolo quadretto in alto a destra del rilievo, la stessa *materfamilias* è raffigurata, ancora in vita, nell'atto di redigere le sue volontà alla presenza di un testimone.<sup>82</sup>

I connotati che emergono dalle *laudationes funebres* appaiono “come tessere di un mosaico, accortamente selezionate per comporre una figura che possiede in misura macroscopica le virtù tipiche della donna romana”, che si avvicina, anzi incarna l'ideale tradizionale della *bona femina*.<sup>83</sup>

Una riflessione su questo ideale, a cui le donne dovevano conformarsi e che sembrava non ammettere alterazioni nel tempo, precede la sezione dedicata all'elenco delle virtù della defunta nella *Laudatio Murdiae* (ll. 23-25):

*quom omnium bonarum feminarum simplex similisque esse laudatio so-  
leat, quod naturalia bona propria custodia servata varietates verborum non  
desiderent, satisque sit eadem omnes bona fama digna fecisse, et quia ad-  
quirere novas laudes mulieri sit arduum quom minoribus varietatibus vita  
iactetur, necessario communia esse colenda.*

Dal momento che l'elogio di tutte le donne oneste è solito essere semplice e simile, poiché le qualità innate, preservate attraverso una personale custodia, non richiedono diversità di parole, ed è sufficiente che tutte abbiano compiuto le stesse azioni degne di una buona reputazione, e poiché è difficile per una donna ottenere lodi nuove essendo la sua vita travagliata da un numero minore di cambiamenti, bisogna necessariamente coltivare le virtù comuni.

Sarebbe la condizione stessa della vita femminile, quasi impermeabile alla *varietas* e alla *novitas*, a determinare il carattere *simplex* e *similis* della *laudatio*: all'oratore non resta dunque che accontentarsi di rilevare le virtù incontestabilmente riconosciute come tipiche delle matrone.<sup>84</sup>

Questa tendenza, tipica delle *laudationes*, a mettere in ombra i tratti genuini del profilo della defunta e ad accentuare invece quelli convenzionali, deve essere valutata anche alla luce del va-

<sup>82</sup> Bodel 1999, 267 e 269.

<sup>83</sup> Storoni Mazzolani 1982, 21, cfr. Valentini 2012, 174. Sui tratti caratteristici di questo *Idealtypus* femminile ma anche sulle sue possibili declinazioni vd. la recente messa a punto di Lamberti 2014.

<sup>84</sup> Valentini 2013, 8, Lamberti 2014, 95.

lore fortemente paideutico che i Romani assegnavano agli elogi funebri. La vita del defunto, narrata attraverso la *laudatio*, as-surgeva infatti ad *exemplum* morale per i membri della comunità cittadina che prendevano parte al rituale. Come le *laudationes* di uomini valorosi stimolavano onore ed emulazione nella gioventù romana, così quelle delle matrone prospettavano esempi di personaggi femminili dalle virtù integerrime, meritevoli dell'ammirazione e dell'imitazione innanzitutto delle discendenti della defunta<sup>85</sup> ma anche di un più ampio pubblico di donne romane.<sup>86</sup>

Anche in ragione del contesto in cui venivano pronunciate – la cerimonia funebre, momento nel quale la collettività si stringeva attorno alla famiglia del defunto e rafforzava la propria adesione a valori condivisi –, le orazioni funebri contribuivano in maniera determinante alla costruzione del manifesto ideologico della donna virtuosa e costituivano, al tempo stesso, il più efficace strumento per la sua diffusione e trasmissione. In questa prospettiva, si comprende facilmente che la *laus* della donna godeva di piena legittimazione quale strumento di didassi<sup>87</sup> soltanto se era concessa e riconosciuta dall'intera società dei *cives*. L'autore della *Laudatio Murdiae* rivendica con fierezza che la defunta è fatta oggetto di lode con il *consensus civium* (l. 17: *post decessum consensu civium laudaretur*).<sup>88</sup> La stessa conce-

<sup>85</sup> Nell'elegia di Properzio, Cornelia proclama a più riprese il valore esemplare dei suoi comportamenti (vv. 43-44): *non fuit exuviis tantis Cornelia damnun / quin et erat magnae pars imitanda domus* («Cornelia non fu di vergogna a così grandi trofei: anzi era parte del nobile casato, degna di essere imitata»). Al v. 68 la matrona si rivolge alla figlia esortandola a seguire il suo esempio: *fac teneas unum nos imitata virum* («Abbi un solo consorte seguendo il mio esempio»). Nell'*Epitaphium Sanctae Paulae*, Girolamo presenta la defunta come un esempio per tutte le matrone romane (par. 15): *omnium Romae matronarum exemplum fuit*.

<sup>86</sup> Ochs 1993, 111.

<sup>87</sup> Una precipua finalità pedagogica veniva riconosciuta dai teorici all'oratoria epidittica: gli elogi – dichiara Cicerone in *top.* 70 –, incentrati sulla virtù, offrono importanti lezioni per vivere rettamente (*ad honestatem vivendum*).

<sup>88</sup> Il *consensus civium* è il concetto chiave attorno al quale è costruito l'*elogium* di Lucio Scipione Barbato, inciso sul suo sepolcro (*CIL* I<sup>2</sup> 8,9 = *CLE* 6: *hunc oino ploirume cosentiont R[omane] duonoro optumo fuise viro*) e molto simile a quello che Cicerone afferma di aver letto sulla tomba di Attilio Calatino in *fin.* 2, 116 e in *Cato* 61. Il testo del *Cato* presenta una chiarissima assonanza con quello della *Laudatio Murdiae*: *lure igitur gravis, cuius*

zione sembra essere sottesa ad un verso dell'elegia properziana: Cornelia non è lodata solo dalle lacrime della madre ma dai lamenti dell'*Urbs* tutta (*maternis laudor lacrimis urbisque querelis*).<sup>89</sup>

Talvolta, però, anche da questi elogi affiora la volontà di staccare la protagonista dal fondale uniforme e anonimo che è connesso al ritratto tradizionale. Un simile desiderio trapela dalla *Laudatio Turiae*: pur riconoscendo alla moglie le qualità tipiche della matrona,<sup>90</sup> il marito rivendica per lei virtù che sono sue proprie (I 34): *propria tua sunt quae vindico* («Quelle che io proclamo sono virtù che furono soltanto tue»). Alla protagonista della *laudatio* vengono attribuite doti come la *firmitas animi*, il *consilium*, la *patientia*, di solito considerate tipicamente maschili;<sup>91</sup> straordinarie appaiono, poi, le vicende, anche pericolose, che ella ha affrontato in uno spazio che non è più solo privato ma anche pubblico.<sup>92</sup> La vediamo, giovanissima, impegnata a perseguire gli assassini dei genitori e a tutelare la propria eredità; qualche anno più tardi, pronta a mettere a repentaglio la propria vita dapprima difendendo la casa dall'assalto di una banda

---

*de laudibus omnium esset fama consentiens* («A buon diritto, dunque, si considera autorevole un uomo sugli elogi del quale si esprime unanime il consenso di tutti»). Il riferimento alla concorde approvazione da parte della comunità rispetto alle qualità e virtù mostrate dal defunto in vita costituiva probabilmente un motivo tipico degli elogi funebri: è infatti particolarmente significativo che esso ricorra anche nel frammento della *Laudatio Agrippae* trasmesso dal papiro di Colonia: Agrippa, nelle parole di Augusto, è lodato per le sue peculiari virtù (Il. 13-14) «con il consenso di tutti gli uomini» (κα[θ'] ὁμοφροσύνην συμπάντων ἀνθρώπων). Sul significato e l'importanza di questa notazione vd. Fraschetti 1990, 290-294.

<sup>89</sup> 4, 11, 57. Come dimostra S. Audano nel suo contributo all'interno di questo volume, la dialettica tra spazio individuale, più legato alla sfera dei sentimenti e dei ricordi familiari, e dimensione collettiva, su cui invece incide il ruolo sociale del defunto e della sua famiglia, trova riscontro all'interno di un genere affine alla *laudatio funebris*, quello della *consolatio*. Sulla natura della *consolatio*, la sua funzione come *social practice* e i suoi rapporti con la *laudatio funebris* vd. Scourfield 2013.

<sup>90</sup> I 33-34: *cetera innumerabilia habueris commun[ia cum omnibus] matronis dignam fa[m]am co<l>entibus* («altre innumerevoli doti le avesti in comune con le matrone che tengono al loro buon nome»).

<sup>91</sup> Sulle qualità 'virili' di Turia vd. Ramage 1994, 351ss; Hemelrijk 2004, 188ss. Sul modello della 'donna virile' nella cultura romana cfr. Petrone 1995.

<sup>92</sup> Gafforini 1992, 156; Cutolo 1983-84, 63; Lamberti 2014, 93.

di malfattori assoldati da Milone, poi presentandosi al cospetto del triumviro Lepido per chiedere l'esecuzione della grazia che Ottaviano aveva concesso al marito.<sup>93</sup>

Il confronto con la *Laudatio Murdiae* e la *Laudatio Matidiae*, ha indotto gli interpreti a considerare quello di Turia come un caso del tutto eccezionale.<sup>94</sup> Queste due *laudationes*, almeno nelle porzioni di testo conservate, si conformano più da vicino – come si è detto – al modello squisitamente domestico della matrona romana.<sup>95</sup> Tale modello era stato rilanciato dalla propaganda augustea e continuava a riflettersi anche nell'immagine delle donne della casa imperiale.<sup>96</sup> Al tempo stesso, tuttavia, nel periodo tra la fine della repubblica e l'inizio dell'Impero erano emersi e si erano radicati nuovi valori nell'universo femminile<sup>97</sup> e con l'età imperiale le donne non solo avevano acquisito una maggiore capacità giuridica e patrimoniale, ma avevano anche visto accrescere l'importanza del loro ruolo pubblico all'interno della società.<sup>98</sup> Non è inverosimile supporre che riflessi di questi cambiamenti trovassero un certo spazio negli elogi. Così, nelle *laudationes* per le donne della *domus* imperiale, l'imprescindibile descrizione delle virtù domestiche poteva forse essere accompagnata da cenni sulle loro attività pubbliche, come il rivestimento di cariche sacerdotali, o la parte avuta nell'evergetismo e nelle fondazioni. Analogamente, le *laudationes* pubbliche concesse tra gli onori funebri alle donne dell'*élite* provinciale, potevano esaltare anche i meriti delle defunte nei confronti della

---

<sup>93</sup> Per una ricostruzione delle vicende di Turia si veda, da ultimo, Osgood 2014.

<sup>94</sup> Kierdorf 1980, 46, 144; Gafforini 1992, 156.

<sup>95</sup> Le ultime qualità menzionate nella *Laudatio Murdiae* prima che il frammento epigrafico si interrompa, cioè *virtus*, *labor* e *sapientia* di fronte ai pericoli, prospettano un orizzonte diverso, lasciando aperta la possibilità che il discorso proseguisse con la trattazione di *acta* pubblici di cui Murdia era stata protagonista, cfr. Ramage 1994, 356; Osgood 2014, 110.

<sup>96</sup> Gafforini 1992, 157-158; Hemelrijk 2004, 188.

<sup>97</sup> Vd. per es. Galletier 1922, 122-130; Sblendorio Cugusi 1978; Gafforini 1992; Lanfranchi 2014.

<sup>98</sup> Questo aspetto è stato messo in rilievo da studi condotti negli ultimi decenni, soprattutto a partire dalla documentazione epigrafica. Un importante contributo alla discussione hanno offerto i lavori di F. Cenerini (per es. Cenerini 2006 e 2013), ma vd. anche i contributi raccolti in Hemelrijk-Woolf 2013.

comunità dei *cives* e le funzioni pubbliche che eventualmente avevano ricoperto in vita.<sup>99</sup>

Ad ogni modo, sia che scegliesse la strada della fedeltà agli schemi convenzionali, sia che deviasse, almeno in parte, da essi, l'oratore era ugualmente impegnato a sottolineare l'eccezionalità della defunta. A questa esigenza possono ricondursi da un lato l'abbondante impiego di superlativi e di espressioni con connotazione di superlativo,<sup>100</sup> dall'altro il ricorso al motivo del 'the best of', consistente nel presentare la *laudanda* come superiore a tutte le altre proprio sul terreno delle qualità che con esse ha in comune.<sup>101</sup> Chi teneva il discorso era ben consapevole del potenziale valore propagandistico della *laudatio*: dipingendo la defunta come una donna eccezionale, in virtù del rapporto di parentela che li univa, otteneva di accrescere il proprio onore e la propria reputazione.<sup>102</sup>

D'altra parte, proprio quel rapporto di parentela rende del tutto plausibile che una forte e sincera emozione accompagnasse la composizione e la *performance* della *laudatio*: in essa potevano aprirsi squarci sinceri di vita e trovar posto l'espressione dell'angoscia e dell'infelicità privata di fronte al dramma della morte.<sup>103</sup> Così, l'autore della *Laudatio Turiae* si abbandona ad un grido di dolore per la perdita della moglie (II 74-75):

*naturalis dolor*<sup>104</sup> *extorquet const[an]tiae vires; maerore mersor et qui-  
bu[s] angor luctu taedioque] in necutro mihi consto.*<sup>105</sup>

<sup>99</sup> L'immagine delle donne dell'*élite* italica e provinciale doveva allinearsi a quella delle donne imperiali, vd. ancora Cenerini 2006, 279-280.

<sup>100</sup> Ai superlativi individuati da Ramage 1994, 358 per la *Laudatio Turiae* e la *Laudatio Murdiae* si possono aggiungere quelli riscontrabili nella *Laudatio Matidiae* (II. 23-26): *longissimo viduvio in eximio flo[re] iuventutis et] summa pulchritudine formae castissima, matri suae [filia fuit obsequ]entissima, ipsa mater indulgentissima, cognata piis[sima]*. Il ricorso ai superlativi è molto comune nelle epigrafi sepolcrali, vd. Hernández Pérez 2001, 164.

<sup>101</sup> Ramage 1994, 356-358.

<sup>102</sup> Pomeroy 1978, 193; Valentini 2013, 60.

<sup>103</sup> Come già segnalato da Kierdorf 1980, 116, le reazioni di simpatia e benevolenza del popolo di fronte alla *laudatio* di Cornelia, descritte da Plutarco (vd. *supra* pp. 193-194), suggeriscono che Cesare avesse riservato una parte del discorso all'espressione dei suoi sentimenti personali nei confronti della giovane moglie.

<sup>104</sup> Il nesso *dolor naturalis* può essere accostato al *dolor necessarius* che si prova, secondo Seneca (*contr.* X 1, 6), per la perdita di un padre assassinato



Il naturale dolore strappa le forze alla mia fermezza: sono immerso nella tristezza, sono tormentato dal dolore e dallo sconforto, in alcun luogo ritrovo me stesso.

Animato da autentica commozione appare l'imperatore Adriano che nella *Laudatio Matidiae* adduce il proprio turbamento per la scomparsa della suocera a motivo dell'incapacità di trovare le parole adatte a lodarla (ll. 14-18):

*singillatim de virtutibus eius omnia quae / [dici decet, exequere]r si non ita victus essem praesenti confusione, [ut non possim dicere quae]e velim et dicere tantum quae possim indig[narer, cum non occurrat quod] aut laudibus eius dignum aut dolori meo [sit compar.*

Ripercorrerei tutte le virtù, di cui è opportuno che si parli, se non fossi vinto da vivo turbamento, al punto che non riesco a dire le cose che vorrei e mi duole dire soltanto le cose di cui sono capace, poiché non mi viene in mente ciò che è degno delle sue lodi e commisurato al mio dolore.<sup>106</sup>

Per concludere, vorrei ritornare al passo dell'opuscolo plutarco da cui ho preso le mosse. L'idea, contestata da Plutarco, che il nome della donna virtuosa, così come il suo corpo, dovesse rimanere chiuso all'interno delle mura domestiche era profondamente radicata nella mentalità antica, e comune tanto ai Greci quanto ai Romani.<sup>107</sup> Tra gli innumerevoli luoghi che si potrebbero citare, c'è la nota raffigurazione varroniana, restituita da Lattanzio, di Bona Dea di cui «nessun uomo, salvo suo marito, vide o sentì mai il nome, finché visse» (*nemo eam, quoad vixerit, praeter virum suum mas viderit, nec nomen eius audierit*).<sup>108</sup> Da viva, Bona Dea ha rispettato pienamente la consegna del silenzio imposta dalla cultura romana alla matrona. Ma – come suggerisce tacitamente la limitativa *quoad vixerit* – il compito di esprimersi sul suo conto, il compito di riconoscere

---

(parallelo segnalato già da Cutolo 1983-84,59). Cfr. anche Plinio (*epist.* 5, 16) che definisce *iustus* il *dolor* da cui è afflitto Fundanio per la morte della figlia Marcella.

<sup>105</sup> *Quibu[s] angor luctu taedioque]* è integrazione di Durry 1992<sup>2</sup> (ma già proposta prima di lui da Mommsen), qui preferita rispetto a quella di Flach 1991 *quibu[s] animum firmabam]*.

<sup>106</sup> Riporto e traduco il testo con le integrazioni di Vollmer.

<sup>107</sup> Cfr. Cantarella 1981, 48ss.

<sup>108</sup> *inst.* 1,22. Cfr. Macrobio che loda la stessa dea perché «tanto pudica che il suo nome non fu mai pronunciato in pubblico» (*sat.* 1, 12, 27: *pudicam ut [...] nec nomen eius in in publico fuerit auditum*).



un'identità rimasta in ombra per tutta l'esistenza terrena, è affidato alla morte. La morte restituisce alla donna romana il diritto alla *laus* «pubblica», una lode che le apre le porte ad una *fama* destinata a superare la *robigo* del tempo.<sup>109</sup> Ed è proprio con questa promessa che il marito della *Laudatio Turiae* rivolge l'estremo saluto all'amata consorte (II 67-68):

*omnia tua cogitata praescri[p]ta cedant laudibus tuis ut sint mi[hi] solacia  
ne nimis] / desiderem quod inmort[ali]tati ad memoriam consecrat[um est]*

Ora le disposizioni che hai suggerito cedano il posto agli elogi; mi siano di consolazione per non sentire troppo la mancanza di ciò che nel ricordo ho consegnato all'immortalità.<sup>110</sup>

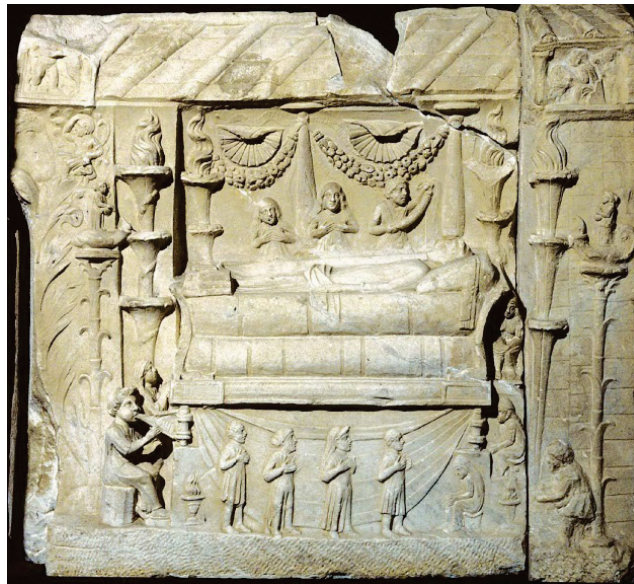


Fig. 1: Rilievo marmoreo, Tomba degli *Haterii*  
Città del Vaticano - Museo Gregoriano Profano  
(<http://www.archeo.it/mediagallery/fotogallery/1363>) Archeo, My Way Media  
© Scala Archives Firenze (<http://www.scalarchives.it/web/index.asp>)

<sup>109</sup> Cfr. Prop. 4,11, 71-72: *haec est feminei merces extrema triumphii, / laudat ubi emeritum libera fama rogum* («Questo è il premio supremo del trionfo di una donna, quando la fama libera loda le spoglie che lo hanno meritato»).

<sup>110</sup> Cito e traduco il testo con le integrazioni di Flach 1991.

## Bibliografia

## Ambrosetti 1960

G. Ambrosetti, s.v. «Haterii (monumento degli)», *Enciclopedia dell'Arte Antica Classica e Orientale* III, 1960, pp. 1112-1115.

## Arce 2000

J. Arce, *Memoria de los antepasados. Puesta en escena y desarrollo del elogio fúnebre romano*, Madrid 2000.

## Asdrubali Pentiti 2005

G. Asdrubali Pentiti, *La concessione del funus publicum e di altri onori funebri*, in A. Buonopane, F. Cenerini (eds.), *Donna e vita cittadina nella documentazione epigrafica*, Faenza 2005, pp. 55-80.

## Audano 2012

S. Audano, *Gli eccessi smaniosi del dolore: riuso epigrammatico di un topos consolatorio (Per la lettura di Marziale 5, 37, 18-19)*, in Id., *Classici lettori di classici. Da Virgilio a Marguerite Yourcenar*, Foggia 2012, pp. 245-251.

## Badel 2005

Ch. Badel, *La noblesse de l'empire romain: les masques et la vertu*, Champ Vallon 2005

## Baldson 1962

J.P.V.D. Baldson, *Roman Women. Their History and Habits*, London 1962.

## Barbieri 1978

G. Barbieri, *Laudatio e Laudatio Turiae*, in E. de Ruggiero (ed.), *Dizionario epigrafico di antichità romane* IV, Roma 1978, pp. 471-475.

## Bettini 1986

M. Bettini, *Antropologia e cultura romana: parentela, tempo, immagini dell'anima*, Roma 1986.

## Bettini 1992

M. Bettini, *Culto degli antenati e culto dei morti*, in S. Settis (ed.), *Civiltà dei Romani. Il rito e la vita privata*, Milano 1992, pp. 260-264.

Bianchi 1994

L. Bianchi, Ὑπὸ τὴν ὄψιν: *Polibio e le 'vere immagini' del funerale romano*, «Aevum Antiquum», 7 (1994), pp. 137-153.

Bielman, Frei-Stolba 1998

A. Bielman, R. Frei-Stolba, *Femmes et funérailles publiques dans l'Antiquité gréco-romaine*, in A. Bielman, R. Frei-Stolba (eds.), *Femmes et vie publique dans l'Antiquité gréco-romaine*, Lausanne 1998, pp. 5-31.

Blasi 2010

M. Blasi, *La "memoria mascherata". I μιμηταί e la rappresentazione del defunto ai funerali gentilizi romani*, «Scienze dell'Antichità», 16 (2010), pp. 181-199.

Blasi 2012

M. Blasi, *Strategie funerarie. Onori funebri pubblici e lotta politica nella Roma medio e tardorepubblicana (230-27 a.C.)*, Roma 2012.

Bodel 1999

J.P. Bodel, *Death on Display: Looking at Roman Funerals*, in B. Bergmann, C. Kondoleon (eds.), *The Art of Ancient Spectacle*, New Haven 1999, pp. 259- 81.

Buonocore 2011

M. Buonocore, *Optima et pulcherrima, lanifica, pia, pudica, frugi, casta, domiseda. Da Roma all'Abruzzo*, in G. Firpo (ed.), *Fides amicorum. Studi in onore di Carla Fayer*, Pescara 2011, pp. 99-115.

Cain 2013

A. Cain, *Jerome's epitaph on Paula. A commentary on the Epitaphius Sanctae Paulae*, Oxford 2013.

Cantarella 1981

E. Cantarella, *L'ambiguo malanno. Condizione e immagine della donna nell'Antichità greca e romana*, Roma 1981.

Cantarella 1996

E. Cantarella, *Passato prossimo. Donne romane da Tacita a Sulpicia*, Milano 1996.

Cantarelli 1898

L. Cantarelli, *Gli scritti latini di Adriano imperatore*, «Studi e documenti di storia e diritto», 19 (1898), pp. 113-170.

- Cavarzere 2000  
A. Cavarzere, *Oratoria a Roma. Storia di un genere pragmatico*, Roma 2000.
- Cenerini 2001  
F. Cenerini, *La donna romana. Modelli e realtà*, Bologna 2001.
- Cenerini 2006  
F. Cenerini, «Spazi pubblici femminili: teoria o realtà?», in M.G. Angeli Bertinelli, A. Donati (eds.), *Misurare il tempo. Misurare lo spazio. Atti del Colloquio AIEGL – Borghesi 2005*, Faenza 2006, pp. 275-286.
- Cenerini 2013  
F. Cenerini, *Il ruolo delle donne nel linguaggio del potere di Augusto*, «Paideia» 68 (2013), pp. 105-129.
- Champlin 1991  
E. Champlin, *Final Judgments. Duty and Emotion in Roman Wills 200 B.C.-A.D. 250*, Berkeley 1991.
- Cicerale 1978  
M. G. Cicerale, *Struttura e oratoria forense nella 4, 11 di Properzio*, «Annali della Facoltà di Lettere e filosofia di Bari», 21 (1978), pp. 19-38.
- Coarelli 1972  
F. Coarelli, *Il sepolcro degli Scipioni*, «Dialoghi di Archeologia», 6 (1972), pp. 36-106.
- Crawford 1941  
O. C. Crawford, *Laudatio funebris*, «CJ», 37 (1941) pp. 17-27.
- Cresci Marrone, Nicolini 2010  
G. Cresci Marrone, S. Nicolini, *Il principe e la strategia del lutto – Il caso delle donne della domus di Augusto*, in A. Kolb (ed.), *Augustae. Machtbewusste Frauen am römischen Kaiserhof? Herrschaftsstrukturen und Herrschaftspraxis II, Akten der Tagung in Zürich 18.-20.9.2008*, Berlin 2010, pp. 163-178.
- Cuq 1896  
E. Cuq, *Funus*, in Ch. Daremberg, E. Saglio, E. Pottier (eds.), *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines d'après les textes et les monuments*, II/2, Paris 1896, pp. 1367-1409.

## Cutolo 1983-84

P. Cutolo, *Sugli aspetti letterari, poetici e culturali della cosiddetta Laudatio Turiae*, «AFLN», 26 (1983/84), pp. 33-65.

## De Marchi 1909

A. De Marchi, *Le virtù della donna nelle iscrizioni sepolcrali latine*, «RIL», 42 (1909), pp. 771-786.

## De Sanctis 2009

A. De Sanctis, *Mos, imago, memoria. Un esempio di come si costruisce la memoria culturale a Roma*, in S. Botta (ed.), *Abiti, corpi, identità: significati e valenze profonde del vestire*, Firenze 2009, pp. 123-148

## Diederich 1954

M.D. Diederich, *The Epitaphium Sanctae Paulae*, «CJ», 49/8 (1954), pp. 369-372.

## Dixon 1988

S. Dixon, *The Roman Mother*, London and Sydney 1988.

## Dupont 1987

F. Dupont, *Les morts et la mémoire. La masque funéraire*, in F. Hinard (ed.), *Les morts, la mort et l'au-delà dans le monde romain. Actes du colloque (Caen 1985)*, Caen 1987, pp. 167-172.

## Durry 1942

M. Durry, *Laudatio funebris et rhétorique*, «RPh», 16 (1942), pp. 105-114.

Durry 1992<sup>2</sup>

M. Durry, *Eloge funèbre d'une matrone romaine (éloge dit de Turia). Texte établi, traduit et commenté par M. Durry. Deuxième tirage revu et corrigé par S. Lancel*, Paris, 1992 (ed. or. Paris 1950).

## Evans 1992

R.J. Evans, *Popilia, mater vestra: a note on Cicero, de Orat. 2.11.44*, «Liverpool Classical Monthly», 18 (1992), p. 35.

## Ferro 2011

C. Ferro, *Lastra con iscrizione sepolcrale di Murdia (ed. Laudatio Murdiae)*, in D. Candilio, M. Bertinetti (eds.), *I marmi antichi del Palazzo Rondinini*, Roma 2011, pp. 146-149.

Flach 1991

D. Flach, *Die sogenannte Laudatio Turiae. Einleitung, Text, Übersetzung und Kommentar*, Darmstadt 1991.

Flaig 1995

E. Flaig, *Die pompa funebris. Adlige Konkurrenz und annalistische Erinnerung in der Römischen Republik*, in O.G. Oexle (ed.), *Memoria als Kultur*, Göttingen 1995, pp. 115-148.

Flaig 2003

E. Flaig, *Ritualisierte Politik. Zeichen, Gesten und Herrschaft im Alten Rom*, Göttingen 2003.

Flory 1993

M.B. Flory, *Livia and the History of Public Honorific Statues for Women in Rome*, «TAPhA», 123 (1993) pp. 287-308.

Flower 1996

H.I. Flower, *Ancestor Masks and Aristocratic Power in Roman Culture*, Oxford 1996.

Flower 2002

H.I. Flower, *Were Women ever 'Ancestors' in Republican Rome?*, in J. Munk Hojte (ed.), *Images of ancestors*, Aarhus 2002, pp. 159-184.

Flower 2004

H.I. Flower, *Spectacle and Political Culture in the Roman Republic*, in H.I. Flower (ed.), *The Cambridge Companion to the Roman Republic*, Cambridge 2004, pp. 322-343.

Fraschetti 1990

A. Fraschetti, *Roma e il principe*, Roma-Bari 1990.

Gafforini 1992

C. Gafforini, *L'immagine della donna romana nell'ultima Repubblica*, in M. Sordi (ed.), *Autocoscienza e rappresentazione dei popoli nell'antichità*, Milano 1992, pp. 153-172.

Galletier 1922

E. Galletier, *Étude sur la poésie funéraire romaine d'après les inscriptions*, Paris 1922.

Gronewald 1983

M. Gronewald, *Ein neues Fragment der Laudatio funebris des Augustus auf Agrippa*, «ZPE», 52 (1983), pp. 61-62.

## Gualerzi 2005

S. Gualerzi, *Una matrona sul confine: Matidia Maggiore*, in L. Hernández Guerra (ed.), *Actas del II congreso internacional de historia antigua: la Hispania de los Antoninos (98-180)* (Valladolid, 10, 11 y 12 de noviembre de 2004), Valladolid 2005, pp. 213-234.

## Heinzelmann 1973

M. Heinzelmann, *Neue Aspekte der biographischen und hagiographischen Literatur in der lateinischen Welt (1.-6. Jahrhundert)*, «Francia», 1 (1973), pp. 27-44.

## Hemelrijk 2004

E.A. Hemelrijk, *Masculinity and femininity in the Laudatio Turiae*, «CQ», 54 (2004), pp. 185-197.

## Hemelrijk, Woolf 2013

E.A. Hemelrijk, G. Woolf (eds.), *Women and the Roman City in the Latin West*, Leiden-Boston 2013 (Mnemosyne Supplements. History and Archaeology of Classical Antiquity 360).

## Hernández Pérez 2001

R. Hernández Pérez, *Poesía latina sepulcral de la Hispania romana: estudio de los tópicos y sus formulaciones*, Valencia 2001.

## Hesberg-Tonn 1983

B. (von) Hesberg-Tonn, *Coniunx carissima. Untersuchungen zum Normcharakter im Erscheinungsbild der römischen Frau*, Stuttgart 1983.

## Hillard 2001

T. Hillard, *Popilia and the Laudationes funebres for women*, «Antichthon», 2001, pp. 45-63.

## Horsfall 1982

N.M. Horsfall, *Allia Potestas and Murdia: two Roman women*, «Ancient Society: Resources for Teachers», 12 (2) (1982), pp. 27-33.

## Horsfall 1988

N.M. Horsfall, *Stylistic observations on two neglected subliterate prose texts*, in Id., *Vir Bonus Dicendi Peritus: Studies in Celebration of Otto Skutsch's Eighteenth Birthday*, London 1988 (BICS. Supplementum 51), pp. 53-56.

Jones 2004

C.P. Jones, *A speech of the emperor Hadrian*, «CQ», 54 (2004), pp. 266-273.

Keegan 2002

P. Keegan, *Faint Praise in Pain(t)ed Phrases: A Narratological Reading of the Laudatio Murdiae*, «Eras Journal», 4 (2002) [<http://www.arts.monash.edu.au/publications/eras/edition-4/keegan.php>].

Kierdorf 1980

W. Kierdorf, *Laudatio Funebris. Interpretationen und Untersuchungen zur Entwicklung der römischen Leichenrede*, Meisenheim am Glan 1980.

Koenen 1970

L. Koenen, *Die laudatio funebris des Augustus für Agrippa auf einem neuer Papyrus*, «ZPE», 5 (1970), pp. 217-283.

Lamberti 2014

F. Lamberti, *Stereotipi sulle donne nell'antica Roma: la 'donna modello' e l'umiliazione verbale della donna 'fuori dagli schemi'* in S. Corrêa Fattori, R. Corrêa Lofrano, J.L.N. Magalhães Serretti (eds.), *Estudos em homenagem a Luiz Fabiano Corrêa*, São Paulo, pp. 89-118.

Langlands 2006

R. Langlands, *Sexual Morality in Ancient Rome*, Cambridge 2006.

La Regina 1968

A. La Regina, *L'elogio di Scipione Barbato*, «Dialoghi di Archeologia», 2/2 (1968), pp. 173-190.

Larsson Lovén 1998

L. Larsson Lovén, *Lanam fecit. Woolworking and female virtue* in L. Larsson Lovén, A. Strömberg (eds.), *Aspects of Women in Antiquity. Proceedings of the First Nordic Symposium on Women's Lives in Antiquity (Goteborg, 12-15 June 1997)*, Jonsered 1998, pp. 85-95.

Lattimore 1942

R.A. Lattimore, *Themes in Greek and Latin Epitaphs*, Urbana (Illinois), 1942.



## Lentano 2012

M. Lentano, *Properzio e i valori privati del mos maiorum. Una lettura dell'elegia 4,11*, in R. Cristofoli, C. Santini, F. Santucci (eds.), *Properzio fra tradizione e innovazione, Atti del convegno internazionale (Assisi-Spello, 21-23 maggio 2010)*, Assisi 2012, pp. 112-138.

## Lightman, Zeisel 1977

M. Lightman, W. Zeisel, *Univira: An Example of Continuity and Change in Roman Society*, «Church History», 46/1 (1977), pp. 19-32.

## Lincoln 1993

B. Lincoln, *La politica di mito e rito nel funerale di Giulia: Cesare debutta nella sua carriera politica*, in D. Poli (ed.), *La cultura in Cesare (Atti del Convegno Internazionale di Studi, Macerata-Matelica, 30 aprile-4 maggio 1990)*, Roma 1993, pp. 387-396.

## Lindsay 2004

H. Lindsay, *The Laudatio Murdiae: its Content and Significance*, «Latomus», 63 (2004), pp. 88-97.

## Massaro 1992

M. Massaro, *Epigrafia metrica latina di età repubblicana*, Bari 1992.

## Mascoli 2003

P. Mascoli, *L'elogio funebre di Filomazia (Sidon. 'epist'. 2, 8). Saggio di commento*, «Invigilata lucernis: rivista dell'Istituto di Latino», 25 (2003), pp. 153-167.

## Melchor Gil 2006

E. Melchor Gil, *His ordo decrevit: honores fúnebres en las ciudades de la Bética*, «Anales de Arqueología Cordobesa», 17/1 (2006), pp. 115-144.

## Melchor Gil 2007

E. Melchor Gil, *Sobre la presencia de la laudatio y la ausencia del funus publicum en la epigrafía de Hispania y de la Mauritania Tingitana*, «Epigraphica», 69 (2007), pp. 321-339.

## Melchor Gil 2008

E. Melchor Gil, *Mujer y honores publicos en las ciudades de la Betica*, in C. Berrendonner, M. Cébeillac-Gervasoni, L. Lamoine (eds.), *Le quotidien municipal dans l'Occident romain, Acte du Colloque Clermond-Ferrand 2007*, Paris 2008, pp. 443-457.

## Mommsen 1863

Th. Mommsen, *Zwei Sepulcralreden aus der Zeit Augusts und Hadrians in Abhandlungen der königlichen Akademie der Wissenschaften zu Berlin*, Berlin 1863, pp. 455-489 (rist. in O. Hirschfeld (ed.), *Gesammelte Schriften von Theodor Mommsen*, I, Berlin 1905 pp. 393-428.

## Montanari 2009

E. Montanari, *Imagines maiorum* in Id., *Fumosae imagines: identità e memoria nell'aristocrazia repubblicana*, Roma 2009, pp. 5-26.

## Morelli 2000

A.M. Morelli, *L'epigramma latino prima di Catullo*, Cassino 2000.

## Moretti 2010

G. Moretti, *Quintiliano e il «visibile parlare»: strumenti visuali per l'oratoria latina*, in P. Galand-Hallyn, F. Hallyn, C. Lévy, W. Verbaal (eds.), *Quintilien ancien et moderne*, Turnhout 2010, pp. 67-108.

## Mustakallio 2005

K. Mustakallio, *Roman Funerals: Identity, Gender and Participation*, in K. Mustakallio, J. Hanska, H.L. Sainio (eds.), *Hoping for Continuity: Childhood, Education and Death in Antiquity and the Middle-Ages*, Roma 2005, pp. 179-190.

## Ochs 1993

D.J. Ochs, *Consolatory Rhetoric: Grief, Symbol, and Ritual in the Greco-Roman Era*, South Carolina 1993.

ORF<sup>4</sup>

E. Malcovati, *Oratorum Romanorum Fragmenta liberae rei publicae, I: Textus*, Torino 1976<sup>4</sup>.

## Osgood 2014

J. Osgood, *Turia: a Roman Woman's Civil War*, Oxford 2014.

Pepe 2011

C. Pepe, *Tra laudatio funebris romana ed ἐπιτάφιος greco: l'esempio degli elogi in morte di Cesare*, «I quaderni del ramo d'oro», 4 (2011), pp. 137-151.

Pernot 1993

L. Pernot, *La rhétorique de l'éloge dans le monde gréco-Romain*, Paris 1993.

Petrocelli 1989

C. Petrocelli, *La stola e il silenzio. Sulla condizione femminile nel mondo romano*, Palermo 1989.

Petrone 1995

G. Petrone, *La donna 'virile'*, in R. Raffaelli (ed.), *Vicende e figure femminili in Grecia e a Roma*, Ancona 1995, pp. 259-271.

Pina Polo 2004

F. Pina Polo, *La celebración de la muerte como símbolo de poder en la Roma republicana*, in H.D. Heimann, S. Knippschild, V. Minguez (eds.), *Ceremoniales, ritos y representación del poder*, Castellón de la Plana 2004, pp. 143-179.

Pina Polo 2009

F. Pina Polo, *Eminent corpses: roman aristocracy's passing from life to history*, in F.M. Simón, F. Pina Polo, J.S. Rodríguez (eds.), *Formae mortis: el tránsito de la vida a la muerte en las sociedades antiguas*, Barcelona 2009, pp. 89-112.

Pomeroy 1978

S.B. Pomeroy, *Donne in Atene e Roma*, trad. di L. Comoglio, Torino 1978 (ed. or. New York 1975).

Ramage 1994

E.S. Ramage, *The So-Called Laudatio Turiae as Panegyric*, «Athenaeum», 82 (1994), pp. 341-370.

Ramage 2006

E.S. Ramage, *Funeral Eulogy and Propaganda in the Roman Republic*, «Athenaeum», 94 (2006), pp. 39-64.

## Riess 2012

W. Riess, *Rari exempli femina: Female Virtues on Roman Funerary Inscriptions*, in S. James, S. Dillon (eds.), *A Companion to Women in the Ancient World*, Malden (MA)-Oxford 2012, pp. 491-501.

## Rudorff 1868

H. Rudorff, *Über die laudation der Murdia*, in *Abhandlungen der königlichen Akademie der Wissenschaften zu Berlin*, Berlin 1868, pp. 217-268.

## Sblendorio Cugusi 1978

M. Sblendorio Cugusi, *Osservazioni sulla condizione della donna a Roma durante la crisi della repubblica (CLE 52, 55, 56 Buecheler)*, «Atti Memorie Accademia Arcadia», 7 (1978), pp. 161-175.

## Scourfield 2013.

D. Scourfield, *Towards a Genre of Consolation*, in H. Baltussen (ed.), *Greek and Roman Consolations: Eight Studies of a Tradition and its Afterlife*, Swansea 2013, pp. 1-36.

## Storoni Mazzolani 1982

L. Storoni Mazzolani, *Una moglie*, Palermo 1982.

## Sumi 2005

G.S. Sumi, *Ceremony and power. Performing politics in Rome between Republic and Empire*, Ann Arbor 2005.

## Treggiari 1991

S. Treggiari, *Roman Marriage. Iusti Coniuges from the Time of Cicero to the time of Ulpian*, Oxford, 1991.

## Tylawsky 2001

E. Tylawsky, *Supplying a genealogy: self-promotion by praising dead women*, in E. Tylawsky, C. Weiss (eds.), *Essays in honor of Gordon Williams: twenty-five years at Yale*, New Haven, 2001 pp. 283-293.

## Valentini 2012

A. Valentini, *Matronae tra novitas e mos maiorum: spazi e modalità dell'azione pubblica femminile nella Roma medio repubblicana*, Venezia 2012 (Memorie. Classe di scienze morali, lettere ed arti 138).

## Valentini 2013

A. Valentini, *Pratiche performative e costruzione dell'identità nella Roma repubblicana. I funerali femminili*, in G. Baldacci, E.M. Ciampini, E. Girotto, G. Masaro (eds.), *Percorsi identitari tra Mediterraneo e Vicino Oriente antico*, Padova 2013, pp. 49-66.

## Van Sickle 1987

J. Van Sickle, *The Elogia of the Cornelii Scipiones and the origin of epigram at Rome*, «AJPh», 108 (1987), pp. 41-55.

## Vollmer 1892

F. Vollmer, *Laudationum funebrium Romanorum historia et reliquiarum editio*, «Jahrbücher für classische Philologie, Supplement», 18 (1892), pp. 445-528.

## Vollmer 1893

F. Vollmer, *De funere publico Romanorum*, «Jahrbücher für classische Philologie, Supplement», 19 (1893), pp. 321-364.

## Wesch-Klein 1993

G. Wesch-Klein, *Funus publicum. Eine Studie zur öffentlichen Beisetzung und Gewährung von Ehrengräbern in Rom und den Westprovinzen*, Stuttgart 1993.

## Wistrand 1976

E. Wistrand, *The So-Called Laudatio Turiae, Introduction, text, translation and commentary*, Göteborg 1976.

## Zevi 1970

F. Zevi, *Considerazioni sull'elogio di Scipione Barbato*, «Studi Miscellanei», 15 (1970), pp. 63-74.



MARIO LENTANO

LA CITTÀ DEI FIGLI. PENSIERI DI UN DECLAMATORE  
AI FUNERALI DI CICERONE\*

*Abstract*

In the second part of his sixth *Suasoria*, Seneca the Elder quotes many passages from Roman historians of the early Julio-Claudian age about the assassination of Cicero and the display of his dismembered corpse on the *Ros-tra*. The present paper deals with one of these fragments: in paragraphs 20 and 21 of the *Suasoria*, Seneca quotes Brutteditius Niger, orator and historian under Tiberius. Brutteditius' account is clearly influenced by school declamation (e.g., he is the first among historians who gives the name of Popillius as Cicero's killer, as Seneca does in *Controversia* 7, 2). It is also noteworthy, moreover, that Brutteditius describes Roman citizens as performing a sort of funeral ritual: one in which the traditional *laudatio funebris* is not heard, but delivered by them.

0. *Nolo autem vos, iuvenes mei, contristari*. Seneca il Vecchio ne è consapevole: i suoi figli, nonché dedicatari dell'antologia declamatoria da lui allestita in tarda età, non saranno felici di abbandonare le scintillanti *sententiae* della retorica di scuola per le severe parole della storiografia, ancorché *solida et verum habentia*. Eppure quel passaggio si rende necessario, al pari di una terapia sgradevole ma salutare: tanto più se oggetto di interesse del retore di Cordoba è un episodio squisitamente storico come quello legato alle circostanze della morte di Cicerone.<sup>1</sup>

---

\* Sono riconoscente a Graziana Brescia, Olga Cirillo e Luigi Spina per aver letto una prima versione di questo contributo; ai partecipanti al convegno di cui qui si pubblicano gli atti, e in particolare alla dottoressa Cristina Pepe, sono invece debitore di spunti e suggerimenti, nonché della segnalazione di passi utili alla mia ricerca. Un grazie infine a Elena Spangenberg Yanes, che mi ha messo a disposizione una sezione della sua tesi di laurea relativa alla sesta *suasoria* di Seneca, e ad Antonella Borgo, Francesca Romana Berno e David Noy per l'aiuto nel reperimento della bibliografia.

1. Siamo nel contesto della sesta suasoria delle sette complessivamente conservate da Seneca, una delle due che hanno per protagonista il grande oratore; nel tema proposto dai maestri di scuola, *Deliberat Cicero an Antonium deprecetur*, Cicerone deve decidere se chiedere o meno la grazia ad Antonio, dopo che il suo nome è stato incluso nelle liste di proscrizione varate dai triumviri.<sup>2</sup> La vicenda era ancora scottante quando aveva fatto il suo ingresso nei temari di scuola, e presentava risvolti delicati e potenzialmente pericolosi, ora che l'unico superstite fra i triumviri, Ottaviano, era assunto al vertice del potere avviando la durevole trasformazione del sistema repubblicano nel regime di uno solo. La morte di Cicerone, della quale il futuro Augusto era in prima persona corresponsabile, se non altro per non averla voluta o saputa impedire, rappresentava una macchia imbarazzante nei già discutibili esordi politici del principe; è vero che Augusto seppe poi abilmente manipolare la memoria di quell'evento, addossando al solo Antonio tutta la responsabilità della sgradevole decisione e presentandosi come colui che aveva tentato invano di salvare il suo mentore politico, cedendo solo di fronte alle forze preponderanti dei due alleati; ed è vero che i declamatori perlopiù si conformarono disciplinatamente a questa 'velina' storiografica, come dimostra la stessa impostazione delle due suasorie senecane, in cui a dover essere supplicato da Cicerone per ottenere la salvezza è sempre e solo Antonio.

Seneca riporta lungamente le *sententiae* dei numerosi declamatori intervenuti, quindi, giustificandosi nel modo che si è detto, offre una rassegna di come la recente produzione storiografi-

---

<sup>1</sup> I passi citati o parafrasati nel testo sono in Sen. Rhet. *suas.* 6, 16. Preciso che qui e sempre il testo senecano è citato secondo l'edizione Håkanson 1989.

<sup>2</sup> Sulle suasorie a tema ciceroniano (cui va aggiunta, come vedremo, la controversia 7, 2, riportata ancora da Seneca) si è accumulata in anni recenti una corposa bibliografia: cfr. in particolare Noè 1984; Roller 1997; Kaster 1998; Wright 2001; Torri 2002-2003, 126; Degl'Innocenti Pierini 2003, in particolare 23-30; Gunderson 2003, 80ss.; Mazzoli 2006, in particolare 52-57; Furse 2006, 37-45; Damon 2007, 445-446; Migliario 2007, 121ss.; Migliario 2008, con ulteriore bibliografia a p. 78, n. 7; Migliario 2009a; Migliario 2009b, in particolare 517-521; Lobur 2008, 141-152; Wilson 2008; Huelsenbeck 2009, 291ss. (centrato essenzialmente sugli interventi di Arellio Fusco nelle suasorie 6 e 7); Touahri 2010, in particolare 61-64; Spangenberg Yanes 2010-11; Lentano 2011, 139-142; Borgo 2014; Lentano c.d.s. Meno utile Homeyer 1977, in particolare 84-90; cfr. anche Canobbio 2011, 524-530. Per un commento recente alle suasorie cfr. Feddern 2013.



ca aveva trattato gli ultimi momenti della vita di Cicerone: la caccia all'uomo scatenata dai triumviri, i vani tentativi di fuga dello statista, la sua liquidazione da parte dei sicari lanciati sulle sue tracce, il 7 dicembre del 43 a.C., infine la macabra esibizione sui Rostris del capo mozzato e delle mani, o della sola mano destra, di cui Antonio aveva preteso la pubblica ostensione.

In alcuni casi Seneca riporta anche il giudizio complessivo formulato dagli storici sulla figura di Cicerone, che seguiva presumibilmente il resoconto della morte e che il retore definisce *consummatio totius vitae*: una sorta di necrologio ragionato, il profilo intellettuale e politico di un protagonista di primo piano dell'ultima stagione repubblicana. Era questa, come chiarisce Seneca, una consuetudine introdotta inizialmente dagli storici greci, che peraltro ne avevano fatto un uso assai sobrio; a Roma se ne trovavano occasionali esempi in Sallustio, ma era stato soprattutto Livio, e dopo di lui gli storici dell'ultima generazione, a generalizzarla, stilando un bilancio per tutti i grandi uomini menzionati nel suo racconto, quasi alla stregua di una *laudatio funebris*.<sup>3</sup> Per il momento limitiamoci a registrare quest'ultima osservazione di Seneca, che ha suscitato numerose discussioni e che ci tornerà utile nel prosieguo del nostro discorso; di certo, ciò che forse contristava i figli di Seneca rallegra invece noi, che possiamo leggere tra l'altro due frammenti liviani di grande rilievo, provenienti con ogni probabilità dal libro centoventesimo, nonché sbirciare in quella storiografia della primissima età imperiale che includeva nomi di assoluto spicco, da Asinio Pollione a Cremuzio Cordo, ma che è andata purtroppo interamente perduta.

---

<sup>3</sup> Sen. Rhet. suas. 6, 21: *Quotiens magni alicuius <viri> mors ab historicis narrata est, totiens fere consummatio totius vitae et quasi funebris laudatio redditur. Hoc, semel aut iterum a Thucydide factum, item in paucissimis personis usurpatum a Sallustio, T. Livius benignus omnibus magnis viris praestitit. Sequentes historici multo id effusius fecerunt.* Subito appreso del resto Seneca chiama *epitáphion* il giudizio liviano su Cicerone (*Ciceroni hoc, ut Graeco verbo utar, ἐπιτάφιον Livius reddit*). L'espressione senecana è poi ripresa da Plinio il Giovane e messa in relazione con il genere degli *exitus illustrium virorum* coltivato dallo storico Titinio Capitone, cfr. *epist.* 8, 12, 5: *Videor ergo fungi pio munere, quorumque exsequias celebrare non licuit, horum quasi funebribus laudationibus seris quidem sed tanto magis veris interesse.* Sul punto cfr. specificamente Pomeroy 1989.

La nostra attenzione è qui rivolta in particolare ad una figura minore di quella vivace stagione intellettuale, Bruttedio Nigro, il cui resoconto è citato da Seneca ai paragrafi 20 e 21 della sua oratoria:

BRUTTEDI NIGRI: Elapsus interim altera parte villae Cicero lectica per agros ferebatur. Sed ut vidit appropinquare notum sibi militem, Popillium nomine, memor defensum a se laetiore vultu aspexit. At ille victoribus id ipsum imputaturus occupat facinus caputque decisum nihil in ultimo fine vitae facientis, quod alterutram in partem posset notari, Antonio portat oblitus se paulo ante defensum ab illo. (Et hic voluit positi in rostris capitis miserabilem faciem describere sed magnitudine rei obrutus est.) [Bruttedi Nigri] Ut vero iussu Antonii inter duas manus positum in rostris caput conspectum est, quo totiens auditum erat loco, datae gemitu et fletu maximo viro inferiae, nec, ut solet, vitam depositi in rostris corporis contio audivit sed ipsa narravit: nulla non pars fori aliquo actionis inclutae signata vestigio erat, nemo non aliquod eius in se meritum fatebatur. Hoc certe publicum beneficium palam erat, illam miserimi temporis servitatem a Catilina dilatam in Antonium.<sup>4</sup>

Diciamo subito che sull'autore del frammento abbiamo ben poche notizie. Bruttedio era un declamatore, allievo di quell'Apollodoro di Pergamo che fu anche precettore del futuro Augusto e come tale ricordato da Seneca in un altro punto della sua antologia,<sup>5</sup> molto probabile è la sua identificazione con l'omonimo senatore menzionato da Tacito e Giovenale, edile nel 22 d.C., pubblico accusatore sotto Tiberio in un importante processo politico, legato a Seiano e travolto, a quanto pare, dalla rovina di quest'ultimo.<sup>6</sup> Della sua opera storica, la cui stessa esistenza è stata a torto messa in dubbio da alcuni studiosi, possediamo invece il solo frammento riportato da Seneca nella sesta suasoria: nulla sappiamo sul titolo, sull'epoca di composizione e sulla ispirazione che guidava il racconto di Bruttedio. Il breve frammento presenta comunque numerosi motivi di interesse, che con diversa attenzione proveremo adesso a passare in rassegna.

<sup>4</sup> Sen. Rhet. suas. 6, 20-21 (= fr. 1-2 Peter = Brutteditus Niger, 72 F 1 Cornell).

<sup>5</sup> Sen. Rhet. contr. 2, 1, 35-36.

<sup>6</sup> Su Bruttedio le poche notizie disponibili sono raccolte nella *Prosopographia Imperii Romani*, vol. 1, p. 240, n° 130 = *PIR*<sup>2</sup>, vol. 1, p. 369, n° 158. Cfr. anche Rivière 2002, 403-404 e 512; Balbo 2007, tomo 2, 339-345 e ora Cornell 2013, vol. 1, 502.

2. Anzitutto, si deve forse al peculiare profilo intellettuale di Bruttedio – declamatore prima che storico – il fatto che egli sia il primo a indicare il nome di Popillio come quello del sicario di Cicerone e ad affermare che lo stesso Popillio era stato in precedenza difeso con successo dall'oratore e aveva dunque contratto un debito di riconoscenza nei suoi confronti: due circostanze probabilmente fittizie e che una parte almeno degli studi moderni ritiene elaborate proprio all'interno delle scuole di declamazione.<sup>7</sup> Nella prima parte del frammento, dopo aver rievocato la fuga di Cicerone dalla villa in cui aveva cercato vanamente rifugio, Bruttedio istituisce un'opposizione tra il carnefice e la sua vittima nei termini di un contrasto tra memoria e oblio: Cicerone, riconoscendo il soldato che si avvicina alla sua lettiga, è *memor defensum a se*, e si apre dunque alla speranza che quella circostanza possa offrirgli un margine di salvezza; Popillio, al contrario, viene descritto come *oblitus se paulo ante defensum ab illo*, dunque attraverso una formula sintatticamente speculare ma semanticamente antitetica alla precedente. Il parallelismo difficilmente può essere casuale: ad un Cicerone che ricorda Bruttedio contrappone un Popillio che ha dimenticato, nonostante l'episodio in questione fosse recente (*paulo ante*) e dovesse dunque essere ben presente alla sua memoria. Di lì a qualche decennio, Seneca figlio sosterrà nel *De beneficiis* che un rapporto corretto tra benefattore e beneficiato presuppone nel primo l'immediata dimenticanza del dono erogato, nel secondo invece il suo ricordo indelebile; l'interazione fra Cicerone e Popillio mostra da questo punto di vista un comportamento dei due partner assolutamente disfunzionale, il cui esito non può che essere disastroso.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Cfr. in particolare Gudeman 1902, 28; Roller 1997, 125ss. e soprattutto Wright 2001, che approda ad un giudizio di insolubilità del problema. A dire il vero il nome di Popillio come assassino di Cicerone compare nella *periocha* del libro centoventesimo di Livio (*Huius occisi a Popilio legionario milite, cum haberet annos LXIII, caput quoque cum dextra manu in rostris positum est*), ma quel nome è del tutto assente nell'estratto fornito da Seneca e dunque con ogni probabilità *non* si trovava nel testo integrale di Livio (che parla genericamente di *milites* come esecutori di Cicerone e menziona il taglio di *entrambe* le mani dell'oratore): cfr. al riguardo la puntigliosa argomentazione sviluppata da Wright 2001, 439-440 e più di recente Furse 2006, 41s.

<sup>8</sup> Cfr. Sen. *benef.* 1, 4, 5. Sul punto va visto ora lo specifico studio di Li Causi 2012, in particolare 61ss.

In realtà, il Popillio di Bruttedio è perfettamente consapevole del proprio debito nei confronti di Cicerone, ed è anzi questa consapevolezza che lo spinge ad affrettare il suo delitto: *victoribus id ipsum imputaturus*, come si esprime lo storico, con la convinzione cioè che proprio questo avrebbe accresciuto i suoi meriti e costituito un beneficio particolarmente apprezzato agli occhi dei triumviri. Sul preciso significato del verbo *imputare* i commenti rimandano solitamente ad un passo della terza suasonia: qui Seneca informa che il retore Arellio Fusco era solito inserire nelle sue declamazioni allusioni o riprese da Virgilio *ut Maecenati imputaret*, cioè, sembra di capire, allo scopo di compiacere Mecenate e di guadagnarsene il favore; inoltre, Fusco amava riferire del successo che riscuotevano le sue imitazioni dei passi virgiliani, e anche questo *pro beneficio*, presentando cioè la cosa alla stregua di un dono fatto a Mecenate.<sup>9</sup> Il nesso tra la nozione di *imputare* e quella di *beneficium* è dunque particolarmente stretto: se ne ha conferma in un passo della controversia senecana 9, 1, nel quale compare l'espressione *pro beneficio imputare*, e in uno di Seneca figlio, tratto ancora dal *De beneficiis*, laddove si riporta la tesi secondo la quale nessuno schiavo può mai compiere un beneficio a favore del suo padrone, in quanto *nihil eorum quae praestat imputet superiori*, «nessuna delle sue prestazioni potrebbe costituire un merito nei confronti di chi è sopra di lui», facendo sì che questi si senta in debito verso colui che quelle prestazioni ha erogato.<sup>10</sup>

Il comportamento di Popillio in relazione ai benefici è dunque doppiamente scorretto: da un lato egli è un pessimo donatario, che non paga il proprio debito di gratitudine verso Cicerone ma ricambia con l'omicidio il favore ricevuto; dall'altro lato quello stesso gesto è compiuto per conquistare una posizione di vantaggio agli occhi dei suoi mandanti, e dunque per occupare abusivamente la posizione del benefattore invece che quella del beneficiario. Popillio, in altri termini, punta a massimizzare il valore di scambio del suo assassinio, tanto più meritorio in quanto

<sup>9</sup> *Suas.* 3, 5: *Solebat autem Fuscus ex Vergilio multa trahere, ut Maecenati imputaret. Totiens enim pro beneficio narrabat in aliqua se Vergiliana descriptione placuisse.* Nella sua edizione Loeb di Seneca il Vecchio Michael Winterbottom traduce rispettivamente «so as to win favor for it with Maecenas» e «as a service to Maecenas».

<sup>10</sup> Cfr. rispettivamente *Sen. Rhet. contr.* 9, 1, 11 e *Sen. benef.* 3, 18, 1.

commesso contro qualcuno verso il quale egli era tenuto sempre al comportamento opposto. Mero esecutore di ordini, in una posizione di oggettiva inferiorità rispetto ai triumviri da cui ha ricevuto il suo mandato, Popillio riesce a ribaltare a proprio vantaggio il rapporto, presentandosi piuttosto alla stregua di chi ha un merito da rivendicare e un beneficio di cui farsi forte.

Questa insistenza sui temi del beneficio può sembrare oziosa o eccessiva; ma spero di dimostrare che quei temi costituiscono in realtà il perno intorno al quale ruota l'intero frammento di Bruttedio.

A questo punto Seneca interrompe la citazione del testo di Bruttedio per inserire un suo commento circa l'incapacità dello storico di rendere adeguatamente il quadro macabro del capo e delle mani di Cicerone esposte sui Rostri: la descrizione di quella scena, a giudicare dal materiale conservato nella suasoria senecana, era divenuta una sorta di passaggio obbligato per chiunque intendesse offrire un resoconto dell'episodio e al tempo stesso costituiva l'occasione per cimentarsi in un pezzo di bravura dal sicuro effetto patetico.<sup>11</sup> La citazione riprende quindi da un punto un po' più avanzato della pagina di Bruttedio, perché l'attenzione dello storico è rivolta ora alle reazioni dei presenti di fronte al raccapricciante spettacolo delle membra straziate. Bruttedio riprende qui, come i commentatori non hanno mancato di rilevare, un motivo che era già nel passo di Livio citato poco prima da Seneca: l'amaro paradosso di un Cicerone che ritorna, da cadavere orrendamente mutilato, sulla medesima tribuna che lo aveva visto tante volte in passato arringare la folla come oratore o magistrato.<sup>12</sup> Quello di Bruttedio è peraltro un cenno piuttosto sobrio rispetto al modello: allo storico tiberiano preme mettere in luce altri aspetti della scena, ed è a questi che anche noi rivolgeremo ora l'attenzione.

---

<sup>11</sup> Specifica al riguardo l'analisi di Berti 2007, 325-332.

<sup>12</sup> La pagina liviana è riportata in Sen. Rhet. suas. 6, 17: *ita relatum caput ad Antonium iussuque eius inter duas manus in rostris positum, ubi ille consul, ubi saepe consularis, ubi eo ipso anno adversus Antonium quanta nulla unquam humana vox cum admiratione eloquentiae auditus fuerat*. È già stato notato che il motivo era peraltro già nello stesso Cicerone, allorché rievoca l'esposizione sui Rostri del capo mozzato dell'oratore Marco Antonio, nonno dell'omonimo triumviro, nell'87 a.C. (*de orat.* 3, 10).

3. In primo luogo, Bruttedito ricorda le *inferiae* offerte dai presenti a Cicerone. A dire il vero, la tradizione manoscritta presenta in questo punto una qualche incertezza, che ha dato luogo ad alcune ipotesi di correzione del testo; ma gli interventi filologici non mutano la sostanza delle parole di Bruttedito e soprattutto non toccano l'elemento chiave della frase, costituito appunto dalla menzione delle *inferiae*.<sup>13</sup> Si tratta, com'è noto, di un termine tecnico relativo al culto dei *Manes*: come spiega il lessico di Paolo-Festo, le *inferiae* erano infatti *sacrificia quae dis Manibus inferebant*; probabilmente libagioni, in occasione delle quali si versava sulla tomba latte, olio, vino o miele.<sup>14</sup> Le offerte erano recate dai familiari in visita al sepolcro del proprio congiunto – è il caso, celeberrimo, del carne 101 di Catullo, dove il termine compare due volte – oppure per il compleanno del defunto o ancora nei cosiddetti *dies parentales* celebrati alla fine di febbraio, e specificamente il 21 di quel mese, in occasione dei *Feralia*.<sup>15</sup> In ogni caso, per tutta l'età repubblicana i riti prevedono una fruizione eminentemente privata, che coinvolge i soli familiari del morto; la prima testimonianza di una celebrazione pubblica delle *inferiae*, officiata dai magistrati della città, riguarda non a caso Lucio Cesare, figlio adottivo e successore designato di Augusto, scomparso nel 2 d.C., la cui morte prematura, come ha ricordato John Scheid, diede luogo «a una grande messa in scena di lutto pubblico».<sup>16</sup> In particolare, in uno dei *decreta pisana*, testi epigrafici provenienti dalla colonia di Pisa e relativi appunto all'organizzazione delle cerimonie commemorative per Lucio Cesare, si dispone che le *inferiae* in suo onore vengano celebrate ogni anno dai magistrati vestiti a lutto: esse prevedono in primo luogo il sacrificio di un bue e di un montone, quindi l'offerta di latte, miele e olio; solo al termine del rito pubblico il decreto consente anche ai coloni di recare le proprie *inferiae*, la cui natura e consistenza vengono puntualmente di-

---

<sup>13</sup> Rimando alla discussione del passo presente nel commento *ad loc.* di Feddern 2013; cfr anche *infra*, n. 18.

<sup>14</sup> Paul.-Fest. 99 Lindsay.

<sup>15</sup> Come si ricava da *Ov. fast.* 2, 533ss.

<sup>16</sup> Scheid 2011, 171. Desumo le restanti informazioni da Bert Lott 2012, 11 e 185.

sciplinate dal documento epigrafico.<sup>17</sup> Anche in questo campo, tra l'altro, le iniziative di Augusto costituirono un precedente e provvedimenti analoghi furono assunti in seguito per onorare altri delfini imperiali morti in giovane età, come Druso o Germanico.

Quello che Brutteditio presenta è dunque un significativo scostamento rispetto al rito tradizionale. Le *inferiae* prestate a Cicerone sono a tutti gli effetti una cerimonia collettiva: non solo perché si compiono nello spazio squisitamente pubblico del Foro, ma soprattutto perché ad esse prende parte l'intera cittadinanza. Con un concettismo audace ma non incongruo sulla bocca di uno storico-declamatore, Brutteditio sembra poi suggerire che a fungere da *inferiae*, sostituendosi alle tradizionali offerte recate ai Mani del defunto, furono in quella circostanza le lacrime dei presenti (*gemitu et fletu*): esse rappresentano una sorta di libagione, compiuta attraverso l'unica risorsa che i cittadini sono in grado di mobilitare.<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> Scheid 2011, 171-177 e 293-297. Sui *decreta pisana* cfr. lo specifico studio di Segenni 2011, in particolare 40-42 per la questione delle *inferiae*, nonché Bert Lott 2012, 57ss. per i testi, 174ss. per un commento.

<sup>18</sup> Anche per questo credo che abbiano torto gli editori che conservano in questo punto il testo tradito, *dato gemitu et fletu maximae viri inferiae*, come fa il più recente commentatore delle *Suasoriae*, Stefan Feddern (cfr. Feddern 2013, 447, con la menzione di numerosi altri interventi), e che vada piuttosto accolta la correzione proposta già dal primo editore moderno di Seneca il Vecchio, Nicolaus Faber, *datae gemitu et fletu maximo viro inferiae: dare inferias* è comune in latino, come documenta la voce del *Thesaurus* (1368, 62ss.; segnalo anche il nesso *fletus + gemitus*, che si trova in un passo di Girolamo relativo proprio alla *laudatio funebris*, *epist.* 60, 1: *Moris quondam fuit ut super cadavera defunctorum in contione pro rostris laudes liberi dicerent, et instar lugubrium carminum ad fletus et gemitus audientium pectora concitarent*). Aggiungo infine che in una pagina del retore Sopatro, attivo ad Atene nel IV secolo d.C. (*Quaestionum divisio*, 21, 82-83 Weissenberger), viene proposto il seguente tema di controversia (traduzione mia): «*Sia punito chi offre libagioni ad una tomba estranea*. Un figlio ripudiato al quale era morto il padre viene trovato in lacrime sulla tomba di questi ed è accusato in base alla legge». Come osserva il declamatore, in questo caso due sono le questioni che il tema pone: anzitutto, se un ἀποκρήγουκτος possa effettivamente essere considerato un estraneo rispetto al proprio padre (e dunque rientrare nella previsione della normativa posta, come di consueto, in capo alla controversia); in secondo luogo, se le lacrime possano essere definite come una forma di libagione. Non meno audace è del resto l'immagine impiegata da Edipo nelle *Phoenissae* di Seneca, allorché l'atto di auto-accecarsi viene



Subito appresso lo storico mette in luce un altro scarto rispetto alle consuetudini rituali in onore dei defunti: i cittadini riuniti nel Foro non ascoltarono il resoconto biografico relativo al personaggio depresso sui Rostris, come accadeva di norma in occasione dei funerali, ma furono piuttosto essi stessi a pronunciarlo (*nec, ut solet, vitam depositi in rostris corporis contio audivit sed ipsa narravit*). Ai commentatori non è naturalmente sfuggito l'implicito riferimento di Bruttedito alla *laudatio funebris*: William A. Edward, autore nel 1928 di un tuttora utile commento alle *Suasoriae*, osserva ad esempio che nel caso di Cicerone «non ci fu una *oratio funebris* tenuta da un parente stretto del defunto, che raccontasse al popolo le sue virtù e le sue imprese», ma che furono i presenti a riferire gli uni agli altri i successi conseguiti dall'oratore.<sup>19</sup> In effetti, credo anch'io che Bruttedito avesse in mente i riti del funerale aristocratico; a mio avviso, però, i termini precisi di tale allusione non sono stati chiariti adeguatamente.

Com'è noto, la *laudatio funebris* costituiva il momento terminale delle esequie gentilizie.<sup>20</sup> Il rito aveva già visto snodarsi attraverso la città l'impressionante processione dei *maiores*, quando le maschere di cera degli antenati, conservate di norma nell'atrio delle residenze patrizie, venivano rimosse dalle loro teche e indossate da figuranti insieme agli abiti che rievocavano le dignità ricoperte in vita da ciascuno di essi. Polibio, che offre la più antica e ampia descrizione di questa cerimonia, informa che la *pompa funebris* si arrestava proprio davanti ai Rostris; qui il popolo si riuniva in una sorta di assemblea informale, la *contio*, menzionata anche da Bruttedito, mentre i *maiores* prendevano ordinatamente posto su seggi d'avorio, disponendosi ad ascoltare il discorso di lode pronunciato dal figlio o da un altro

---

presentato alla stregua di *inferiae* offerte al padre Laio (172: *nunc solvo poenas, tunc tibi inferias dedi*).

<sup>19</sup> Edward 1928, 143. In tempi più recenti, una interpretazione interessante di questo passaggio è stata proposta da Dugan 2011, in particolare 72s.

<sup>20</sup> Riguardo al funerale gentilizio lo studio di riferimento resta quello di Flower 1996, in particolare 128-158 per la *laudatio funebris*; in tempi più recenti cfr., all'interno di una crescente bibliografia, Bodel 1999; Arce 2000; Bettini 2005; Pina Polo 2009; Šterbenc Erker 2011, in particolare 50-54. Specificamente sulla *laudatio* cfr. da ultimo Pepe 2011, che riporta la bibliografia precedente.



stretto congiunto del morto.<sup>21</sup> Quanto al cadavere, esso campeggiava di norma accanto all'oratore, sugli stessi Rostri o su un palco improvvisato per l'occasione, in ogni caso in una posizione eminente che lo rendeva facilmente visibile. Così era accaduto, un anno e mezzo prima della morte di Cicerone, alle esequie di Cesare, quando Antonio aveva eccitato sino al parossismo le emozioni della folla proprio attraverso un'attenta regia della cerimonia funebre, che aveva il suo decisivo *coup de théâtre* nell'esibizione della veste insanguinata di Cesare nonché di un manichino di cera del dittatore defunto, fatto oscillare sulla folla in modo da rendere visibili le ferite procurate dai colpi di pugnale.<sup>22</sup>

<sup>21</sup> Pol. 6, 53, 1-2: Ὅταν γὰρ μεταλλάξῃ τις παρ' αὐτοῖς τῶν ἐπιφανῶν ἀνδρῶν, συντελουμένης τῆς ἐκφορᾶς κομίζεται μετὰ τοῦ λοιποῦ κόσμου πρὸς τοὺς καλουμένους ἐμβόλους εἰς τὴν ἀγορὰν ποτὲ μὲν ἐστῶς ἐναργῆς, σπανίως δὲ κατακεκλιμένος. περίξ δὲ παντὸς τοῦ δήμου στάντος, ἀναβάς ἐπὶ τοὺς ἐμβόλους, ἂν μὲν υἱὸς ἐν ἡλικίᾳ καταλείπηται καὶ τύχη παρῶν, οὗτος, εἰ δὲ μὴ, τῶν ἄλλων εἴ τις ἀπὸ γένους ὑπάρχει, λέγει περὶ τοῦ τετελευτηκότος τὰς ἀρετὰς καὶ τὰς ἐπιτετευγμένας ἐν τῷ ζῆν πράξεις. («Quando fra loro muore un uomo in vista, durante la celebrazione delle esequie egli viene trasportato, con tutti gli onori, presso i cosiddetti rostri, nel foro, a volte in posizione eretta, in modo da essere ben visibile, raramente adagiato. Mentre tutto il popolo gli sta attorno, un figlio, se il morto ne ha lasciato uno in età adulta e se questi si trova presente, o altrimenti, se c'è, un altro membro della famiglia, sale sui rostri e parla delle virtù del morto e dei successi da lui conseguiti in vita». Trad. di M. Mari). Sulla *contio* in relazione alla *laudatio funebris* le fonti pertinenti sono raccolte e discusse da Pina Polo 1989, 165-168.

<sup>22</sup> E così era accaduto ancora pochi anni prima in seguito all'uccisione di Clodio, allorché la moglie Fulvia aveva cercato di accendere il dolore della *infima plebs* e della *servorum maxima multitudo* accorsa a rendere omaggio al cadavere mostrandone le ferite (Ascon. *Mil.* 33 Clark, il quale subito appresso informa che il corpo era stato appunto posto *in lecto* [...] *ut vulnera videri possent*, 34 Clark; il parallelo con il funerale di Cesare è notato tra gli altri da Sumi 1997, 84, n. 21 e da Bodel 1999, 274). Il motivo venne poi trasferito dagli annalisti alla storia leggendaria di Roma, sicché anche nel caso di Lucrezia e Virginia sarebbe stata la pubblica ostensione dei loro cadaveri ad eccitare la rabbia popolare, rispettivamente contro i Tarquini e contro il regime decemvirale (cfr. ancora Bodel 1999, 273-274; si può aggiungere alla lista il caso di Servio Tullio, del cui cadavere Tarquinio il Superbo avrebbe impedito il trasporto nel Foro proprio per evitare lo scatenarsi di disordini, secondo Dion. 4, 40, 5). La metafora del teatro, com'è noto, era già stata impiegata da Appiano a proposito dei funerali di Cesare, allorché lo storico parlava di σκηνή in riferimento alla tribuna dalla quale Antonio arringava la folla e di

Ma quello che Bruttedito, a mio avviso, intende suggerire non è che l'orazione ufficiale, tenuta di norma da un figlio del defunto, venne surrogata nel caso di Cicerone dai commenti informali dei cittadini. L'idea che fosse il corpo civico nella sua interezza a pronunciare la *laudatio*, appropriandosi di un ruolo riservato solitamente ai congiunti del morto, si giustifica semmai per il fatto che tutti i Romani si percepirono quel giorno alla stregua di altrettanti *figli* dello statista ucciso dai triumviri. In quanto tali, essi non esercitavano affatto un ruolo di supplenza, ma svolgevano del tutto legittimamente il compito che la prassi assegnava ai discendenti più stretti del defunto.

4. Per avvalorare questa interpretazione, può essere utile completare l'esame del quadro proposto da Bruttedito. Immediatamente dopo il riferimento alla *laudatio*, lo storico rileva che non c'era spazio del Foro che non fosse marcato *actionis inclutae vestigio*, cioè, come si interpreta comunemente, dal ricordo di un discorso famoso tenuto in quella sede dall'oratore ucciso. Certo, l'immagine non è del tutto limpida: sembra un po' forzata l'idea che le arringhe pronunciate da Cicerone nel lungo corso della sua attività oratoria avessero impresso nello spazio *signa* o *vestigia* in qualche modo visibili o percepibili dal pubblico presente. Io credo però che qui Bruttedito intendesse evocare alla mente dei suoi lettori una pagina famosa di Livio, relativa agli avvenimenti che seguirono il duello fra Orazi e Curiazi, all'epoca del re Tullo Ostilio. In quella circostanza, com'è noto, l'unico Orazio superstite aveva ucciso la sorella, colpevole di piangere uno dei nemici morti, quindi, citato in giudizio e condannato, si era appellato ai comizi popolari, dove la sua causa era difesa dal padre. Quest'ultimo osservava tra l'altro come l'eventuale supplizio del figlio, in qualunque luogo della città fosse stato eseguito, sarebbe avvenuto vicino ad uno dei segna-coli che ricordavano le gloriose imprese appena compiute da Orazio a beneficio di Roma: che si trattasse delle lance strappate ai Curiazi, delle loro spoglie o senz'altro dei loro sepolcri.<sup>23</sup> Con

---

χορός a proposito del lamento pronunciato da quest'ultima, sempre più eccitata dalle parole dell'ex luogotenente (App. 2, 146).

<sup>23</sup> Liv. 1, 26, 11: *I, caput obnube liberatoris urbis huius; arbore infelici suspende; verbera vel intra pomerium, modo inter illa pila et spolia hostium, vel extra pomerium, modo inter sepulcra Curiatorum; quo enim ducere hunc*

doloroso paradosso, Orazio rischiava insomma di morire letteralmente in mezzo alle tracce del suo straordinario valore, esattamente come a Cicerone era toccato di essere esposto nel luogo in cui, da oratore e leader politico, aveva colto i suoi maggiori trionfi.<sup>24</sup> Certo, nella pagina liviana il motivo dei *vestigia* è molto più al suo posto, perché lo storico augusteo allude a segni visibili e concreti, ‘luoghi della memoria’ che tangibilmente ricordavano la virtù dell’Orazio superstite; ma forse Bruttedio intendeva altresì richiamare il titolo con cui proprio in quel contesto il padre si era rivolto al giovane eroe, definendolo *liberator urbis huius*: un titolo che si attagliava perfettamente anche a Cicerone, e soprattutto al Cicerone evocato subito appresso da Bruttedio, il console che aveva represso la congiura di Catilina e così stornato, o almeno rinviato nel tempo, il collasso delle libertà repubblicane, quella *miserrimi temporis servitus* resa ora drammaticamente visibile dai macabri resti dell’oratore ucciso.

Ora, io credo che stia proprio qui, nel richiamo al *publicum beneficium* realizzato da Cicerone attraverso la liberazione dall’incubo catilinario, la chiave per intendere la seconda parte del frammento di Bruttedio. In seguito alla repressione della congiura Cicerone aveva infatti ottenuto il titolo di *pater patriae*, e questo titolo faceva dello statista una sorta di genitore collettivo, la cui paternità si estendeva all’intero corpo civico.<sup>25</sup> La storia dell’appellativo di *pater patriae* nella cultura romana è nota, ma vale la pena di ricordarla brevemente.<sup>26</sup> All’origine c’è il *mos*, testimoniato già in Polibio, per cui un soldato che avesse tratto in salvo sul campo un suo commilitone non solo riceveva al termine della battaglia la corona civica, onorificenza militare tra le più ambite, ma acquisiva altresì il diritto di essere venerato come un padre dal suo *servatus* e di ottenere per tutta la vita i

---

*iuvenem potestis ubi non sua decora eum a tanta foeditate supplicii vindicent?*

<sup>24</sup> Un elemento non dissimile fa la sua comparsa anche a proposito di Publio Clodio, il cui assassinio era reso ancora più atroce dal fatto di essere avvenuto lungo la via Appia, e dunque in un luogo che rimandava alla memoria e al prestigio della *gens Claudia* (Cic. *Mil.* 17: *eo mors atrocior erit P. Clodi quod is in monumentis maiorum suorum sit interfectus*).

<sup>25</sup> Come lo stesso Cicerone non manca di ricordare a più riprese (*Pis.* 6; *Sest.* 121 ecc.) e come è attestato espressamente, ad esempio, da Plin. *nat.* 7, 117.

<sup>26</sup> Il testo di riferimento al riguardo resta quello di Alföldi 1971.

medesimi onori dovuti a un genitore biologico.<sup>27</sup> A Roma ogni *servatus* è dunque in qualche modo un cittadino nato due volte e legato a due padri diversi, nei cui confronti sarà tenuto ai medesimi obblighi. La nozione di *pater patriae* si presenta allora come un'estensione di questo legame alla scala dell'intera collettività, allorché le azioni meritorie di un cittadino siano state tali da assicurare non già la salvezza di un singolo individuo, ma quella dei Romani nel loro complesso, come appunto poteva essere interpretata la liquidazione del movimento catilinario. Non a caso anche in questa circostanza al conferimento del titolo si associava l'attribuzione della corona *ob civis servatos*, donata cioè proprio per aver protetto l'intero corpo dei *cives*.<sup>28</sup>

Di questo modello culturale, che assimilava il *servator* ad un padre, i declamatori mostrano di avere piena consapevolezza, e lo conferma l'uso che essi ne fanno proprio riflettendo sulla vicenda di Cicerone e della sua morte. In Seneca il Vecchio quella vicenda, oltre alle due suasorie cui abbiamo già fatto cenno, è oggetto anche della importante controversia 7, 2, in cui tra l'altro compare già la figura di Popillio come assassino dello statista:

DE MORIBUS SIT ACTIO. Popillium parricidii reum Cicero defendit; absolutus est. Proscriptum Ciceronem ab Antonio missus occidit Popillius et caput eius ad Antonium rettulit. Accusatur de moribus.<sup>29</sup>

---

<sup>27</sup> Pol. 6, 39, 6-7: ὁμοίως δὲ καὶ τοὺς ὑπερασπίσαντας καὶ σώσαντάς τινας τῶν πολιτῶν ἢ συμμάχων ὃ τε στρατηγὸς ἐπισημαίνεται δώροις, οἱ τε χιλίαρχοι τοὺς σωθέντας, εἴ μὲν ἐκόντες ποιήσ(ως)ιν, εἰ δὲ μὴ, κρίναντες συναναγκάζουσι τὸν σώσαντα στεφανοῦν. σέβεται δὲ τοῦτον καὶ παρ' ὅλον τὸν βίον ὃ σωθεὶς ὡς πατέρα, καὶ πάντα δεῖ τούτῳ ποιεῖν αὐτὸν ὡς τῷ γονεῖ. («Allo stesso modo, il generale segnala con doni coloro che hanno coperto con lo scudo e salvato cittadini o alleati, e i tribuni militari, giudicata la questione, costringono chi è stato salvato, se non lo fa di sua volontà, a conferire la corona al proprio salvatore. Il salvato, inoltre, onora il suo salvatore per tutta la vita come un padre, e deve trattarlo in tutto come un genitore». Trad. di M. Mari).

<sup>28</sup> Al riguardo mi permetto di rimandare a Lentano 1998, in particolare 33-49.

<sup>29</sup> Sulla controversia 7, 2 ho raccolto e discusso la bibliografia pertinente in un saggio attualmente in corso di stampa; a questo contributo rimando per una dimostrazione più puntuale di quanto posso qui solo accennare.

Nello svolgimento della controversia Seneca ricorda che solo un pugno di storici latini avevano indicato in Popillio il sicario di Cicerone – uno di essi, ora lo sappiamo, era Bruttedio Nigro – e che anche per questi ultimi l'oratore lo aveva difeso in un giudizio privato; erano stati i declamatori a fare di Popillio un sospetto parricida, che solo l'abilità di Cicerone era riuscito a far assolvere.<sup>30</sup> Il guadagno di una tale consapevole manipolazione della verità storica si desume facilmente scorrendo il seguito della controversia: i declamatori insistono a più riprese sul fatto che uccidendo Cicerone Popillio ha commesso un vero e proprio parricidio, anzi un secondo parricidio, perché quel delitto così feroce finisce per confermare *a posteriori* l'accusa dalla quale l'oratore aveva difeso a suo tempo l'ingrato cliente. Un gioco retorico, naturalmente, che consente ai declamatori di trarre tutto il partito possibile dalla circostanza che essi stessi avevano arbitrariamente inventato, quella appunto di un Popillio già sotto processo per parricidio, ma un gioco che aveva il suo fondamento proprio nel modello culturale descritto poc'anzi: poiché l'accusa di parricidio avrebbe comportato la condanna a morte del colpevole, per di più nella forma raccapricciante della *poena cullei*, Cicerone aveva salvato la vita a Popillio, e questi era dunque tenuto a considerarlo alla stregua di un padre. Ecco perché uccidere il suo antico patrono significava per Popillio commettere un parricidio.<sup>31</sup>

Insomma, lo statuto 'paterno' di Cicerone era ben presente all'immaginario dei retori, che proprio sulla violazione di quello statuto si fondavano per elaborare i propri temi e vibrare le loro affilatissime *sententiae*. Bruttedio Nigro sottolinea a sua volta come Cicerone fosse doppiamente meritevole nei confronti dei

---

<sup>30</sup> 7, 2, 8: *Popillum pauci ex historicis tradiderunt interfectorem Ciceronis et hi quoque non parricidi reum a Cicerone defensum sed in privato iudicio; declamatoribus placuit parricidi reum fuisse.*

<sup>31</sup> Specifico al riguardo il bel contributo di Casamento 2004. A differenza di quanto spesso si legge, la questione non è dunque tanto che il *patronus* fosse una figura assimilata nella cultura romana a quella di un padre (e che dunque Popillio si sarebbe macchiato di parricidio in quanto uccisore del proprio avvocato): se così fosse, i declamatori non avrebbero avuto bisogno di modificare il dato che voleva Popillio difeso da Cicerone in un giudizio privato, attestato, come si è detto, dallo stesso Seneca. Era invece necessario imputare al futuro sicario un'accusa comportante la pena di morte, affinché l'oratore potesse rivestire uno statuto paterno nei confronti del proprio cliente.

cittadini romani (e dunque dello stesso Popillio): lo era a titolo individuale, in quanto ciascuno di essi aveva una propria personale ragione per sentirsi in debito verso l'oratore; e lo era a titolo collettivo, grazie al pubblico beneficio rappresentato dalla repressione della congiura catilinaria, la stessa che aveva guadagnato allo statista il titolo di *pater patriae*. Perciò, i *cives* presenti quel giorno nel Foro erano a doppia ragione figli dell'oratore scomparso e quindi pienamente legittimati a pronunciarne la *laudatio funebris*, in quanto rappresentavano di fatto i suoi congiunti più stretti. Il loro statuto li rendeva, paradossalmente, destinatori e destinatari del discorso celebrativo, faceva di essi al tempo stesso gli oratori e il pubblico dell'orazione in memoria di Cicerone; e come le loro lacrime sostituivano efficacemente le *inferiae* tradizionalmente recate ai defunti, così le parole da essi pronunciate componevano, l'una dopo l'altra, il testo della sua commemorazione funebre. Se poi, come Seneca osserva in un altro punto della suasoria e come noi abbiamo già ricordato aprendo questo intervento, i necrologi scritti dagli storici sui grandi del passato di Roma possono assimilarsi a loro volta ad una sorta di *laudatio funebris*, allora la prospettiva si arricchisce di una dimensione ulteriore, perché Bruttedito rievoca il singolare elogio funebre toccato in sorte a Cicerone e insieme adempie a sua volta, attraverso la propria opera storica, al dovere di lodare un benefattore pubblico.

5. Mi avvio a concludere. Alla luce del discorso condotto sin qui diventa a mio avviso più facile comprendere perché Bruttedito abbia scelto di enfatizzare in Popillio i tratti del cattivo debitore, di qualcuno che non solo non ripaga il beneficio ricevuto, ma cerca anzi di guadagnare la posizione del benefattore proprio nei confronti di coloro ai cui ordini ha compiuto il suo crimine spregevole. In questo gioco di benefici scambiati, negati, ambiti, Popillio e tutti gli altri cittadini romani si dispongono su posizioni antitetiche: il primo è stato difeso e salvato da Cicerone, ma ha misconosciuto il proprio debito o, peggio, lo ha distorto sino a farne un motivo in più per uccidere il suo benefattore e infierire sul suo cadavere; i cittadini di Roma, al contrario, pagano sino in fondo il proprio debito: essi ricambiano i meriti e i benefici recati loro da Cicerone sul piano sia personale che collettivo celebrando con le proprie lacrime le *inferiae* dovute ai

Mani di un congiunto e pronunciando la *laudatio funebris* che competeva loro in quanto figli metaforici dell'oratore ucciso.

Il discredito così gettato su Popillio, e su Antonio che ne è il mandante e insieme colui che ha preteso la macabra ostensione delle spoglie ciceroniane, non potrebbe essere più forte, e così l'isolamento delle loro figure rispetto ad un corpo civico sano che si stringe compatto alla salma del proprio padre defunto. Il passo di Bruttedio chiude perciò nel modo più adeguato la galleria degli storici presentati da Seneca il Vecchio ai propri figli: nelle intenzioni del retore vi era infatti certo la volontà di riferire le posizioni di eminenti contemporanei sulla morte di Cicerone, ma anche e soprattutto quella di rendere omaggio alla sua figura, mostrando come letterati assai diversi per scelte intellettuali e affiliazioni politiche fossero stati concordi nel tessere l'elogio dello statista assassinato. Fra tutte, quella di Bruttedio è forse la ricostruzione più visibilmente segnata da motivi e forme della declamazione di scuola: ma questo, ai figli di Seneca il Vecchio difficilmente sarebbe dispiaciuto.

#### Bibliografia

Alföldi 1971

A. Alföldi, *Der Vater des Vaterlandes im römischen Denken*, Darmstadt 1971.

Arce 2000

J. Arce, *Memoria de los antepasados. Puesta en escena y desarrollo del elogio fúnebre romano*, Madrid 2000.

Balbo 2007

A. Balbo, *I frammenti degli oratori romani dell'età augustea e tiberiana. Parte seconda: Età tiberiana*, 2 tomi, Alessandria 2007.

Bert Lott 2012

J. Bert Lott, *Death and dynasty in early imperial Rome*, Cambridge 2012.

Berti 2007

E. Berti, "Scholasticorum Studia". *Seneca il Vecchio e la cultura retorica e letteraria della prima età imperiale*, Pisa 2007.

## Bettini 2005

M. Bettini, *Death and its double. Images, "ridiculum" and "honos" in the Roman aristocratic funeral*, in K. Mustakallio, J. Hanska, H.-L. Sainio, V. Vuolanto (eds.), *Hoping for continuity: childhood, education and death in Antiquity and in the Middle Ages*, Roma 2005, pp. 191-202.

## Bodel 1999

J. Bodel, *Death on display: looking at Roman funerals*, in B. Bergmann, Ch. Kondoleon (eds.), *The art of ancient spectacle*, New Haven-London 1999, pp. 259-281.

## Borgo 2014

A. Borgo, *Tra storia e retorica: il contrasto Cicerone-Antonio nella settima suasoria di Seneca il Vecchio*, in R. Grisolia, G. Matino (eds.), *Tecniche della comunicazione letteraria nel mondo antico*, Napoli 2014, pp. 9-24.

## Canobbio 2011

A. Canobbio (ed.), *M. Valerii Martialis Epigrammaton liber quintus*, Napoli 2011.

## Casamento 2004

A. Casamento, *Clienti, "patroni", parricidi e declamatori. Popillio e Cicerone (Sen. «Contr.» 7, 2), «PP»*, 59 (2004), pp. 361-377.

## Cornell 2013

T.J. Cornell (ed.), *The fragments of the Roman historians*, 3 voll., Oxford 2013.

## Damon 2007

C. Damon, *Rhetoric and historiography*, in W. Dominik, J. Hall (eds.), *A companion to Roman rhetoric*, Oxford 2007, pp. 439-450.

## Degl'Innocenti Pierini

R. Degl'Innocenti Pierini, *Cicerone nella prima età imperiale. Luci ed ombre su un martire della repubblica*, in E. Narducci (ed.), *Aspetti della fortuna di Cicerone nella cultura latina. Atti del III "Symposium Ciceronianum Arpinas", Arpino 10 maggio 2002*, Firenze 2003, pp. 3-41.

## Dugan 2001

J. Dugan, *How to make (and break) a Cicero: "epideixis", textuality, and self-fashioning in the «Pro Archia» and «In Pisonem»*, «ClAnt», 20 (2001), pp. 35-77.



- Edward 1928  
W.A. Edward, *The Suasoriae of Seneca the Elder*, Cambridge 1928.
- Feddern 2013  
S. Feddern, *Die Suasorien des älteren Seneca. Einleitung, Text und Kommentar*, Berlin-Boston 2013.
- Flower 1996  
H.I. Flower, *Ancestor masks and aristocratic power in Roman culture*, Oxford 1996.
- Furse 2006  
A.Th. Furse, *The construction of the orator in the early imperial period (31 BC – AD 138)*, diss. University of Leeds 2006.
- Gudeman 1902  
A. Gudeman, *The sources of Plutarch's «Life of Cicero»*, Philadelphia 1902.
- Gunderson 2003  
E. Gunderson, *Declamation, paternity, and Roman identity. Authority and the rhetorical self*, Cambridge 2003.
- Håkanson 1989  
L. Håkanson, *Oratorum et rhetorum sententiae, divisiones, colores*, Stuttgart-Leipzig 1989.
- Homeyer 1977  
H. Homeyer, *Die Quellen zu Ciceros Tod*, «Helikon», 17 (1977), pp. 56-96.
- Huelsenbeck 2009  
B. Huelsenbeck, *Figures in the shadows: identities in artistic prose from the anthology of the Elder Seneca*, diss. Duke University 2009.
- Kaster 1998  
R.A. Kaster, *Becoming “CICERO”*, in P. Knox, C. Foss (eds.), *Style and tradition. Studies in honor of Wendell Clausen*, Stuttgart-Leipzig 1998, pp. 248-263.
- Lentano 1998  
M. Lentano, *L'eroe va a scuola. La figura del “vir fortis” nella declamazione latina*, Napoli 1998.
- Lentano 2011  
M. Lentano, «*Concessum est rhetoribus ementiri*». *Quattro esempi di come nasce un tema declamatorio*, «AOFL», 1-2 (2011), pp. 133-152.

Lentano c.d.s.

M. Lentano, *Parlare di Cicerone sotto il governo del suo assassino. La controversia 7, 2 di Seneca e la politica augustea della memoria*, in E. Poignault, C. Schneider (eds.), *Présence de la déclamation antique* (in corso di stampa).

Li Causi 2012

P. Li Causi, *Il riconoscimento e il ricordo. "Fama" e "memoria" nel «De beneficiis» di Seneca*, Palermo 2012.

Lobur 2008

J.A. Lobur, *"Consensus", "concordia", and the formation of Roman imperial ideology*, New York 2008.

Mazzoli 2006

G. Mazzoli, *La guerra civile nelle declamazioni di Seneca il Retore*, «Ciceroniana», n.s. 12 (2006), *Atti del XII Colloquium Tullianum (Salamanca, 7-9 ottobre 2004)*, pp. 45-57.

Migliario 2007

E. Migliario, *Retorica e storia. Una lettura delle «Suasoriae» di Seneca Padre*, Bari 2007.

Migliario 2008

E. Migliario, *Cultura politica e scuole di retorica a Roma in età augustea*, in F. Gasti, E. Romano (eds.), *Retorica ed educazione delle élites nell'antica Roma. Atti della VI Giornata ghisleriana di filologia classica (Pavia, 4-5 aprile 2006)*, Pavia 2008, pp. 77-93.

Migliario 2009a

E. Migliario, *Le proscrizioni triumvirali fra retorica e storiografia*, in M.T. Zambianchi (ed.), *Ricordo di Delfino Ambaglio*, Como 2009, pp. 55-66.

Migliario 2009b

E. Migliario, *Storia romana e cultura latina per i retori greci di età augustea*, «Lexis», 27 (2009), pp. 509-524.

Noè 1984

E. Noè, *Storiografia imperiale pretacitiana. Linee di svolgimento*, Firenze 1984.

Pepe 2011

C. Pepe, *Tra "laudatio" romana ed ἐπιτάφιος greco: l'esempio degli elogi in morte di Cesare*, «I Quaderni del Ramo d'oro on-line», 4 (2011), pp. 137-151.

- Pina Polo 1989  
F. Pina Polo, *Las "contiones" civiles y militares en Roma*, Zaragoza 1989.
- Pina Polo 2009  
F. Pina Polo, *Eminent corpses: Roman aristocracy's passing from life to history*, in F.M. Simón, F. Pina Polo, J. Remesal Rodríguez (eds.), *"Formae mortis": el tránsito de la vida a la muerte en las sociedades antiguas*, Barcelona 2009, pp. 89-100.
- Pomeroy 1989  
A.J. Pomeroy, *Seneca on death notices*, «Mnemosyne», 42 (1989), pp. 102-107.
- Rivière 2002  
Y. Rivière, *Les délateurs sous l'empire romain*, Roma 2002.
- Roller 1997  
M.B. Roller, *"Color"-blindness: Cicero's death, declamation, and the production of history*, «CPh», 92 (1997), pp. 109-130.
- Scheid 2011  
J. Scheid, *Quando fare è credere. I riti sacrificali dei Romani*, trad. it. Roma-Bari 2011 (ed. or. *Quand faire, c'est croire. Les rites sacrificiels des Romains*, Paris 2005).
- Segenni 2011  
S. Segenni, *I «Decreta pisana». Autonomia cittadina e ideologia imperiale nella colonia "Opsequens Iulia Pisana"*, Bari 2011.
- Spangenberg Yanes 2010-11  
E. Spangenberg Yanes, *La sesta "suasoria" di Seneca il Vecchio: traduzione e commento*, tesi di laurea, Roma 2010-2011.
- Šterbenc Erker 2011  
D. Šterbenc Erker, *Gender and Roman funeral ritual*, in V. Hope, J. Huskinson (eds.), *Memory and mourning. Studies on Roman death*, Oxford-Oakville 2011, pp. 40-60.
- Sumi 1997  
G.S. Sumi, *Power and ritual: the crowd at Clodius' funeral*, «Historia», 46 (1997), pp. 80-102.

## Torri 2002-2003

M. Torri, *La réception de la propagande d'Auguste chez Sénèque le Rhéteur*, «Classica (Brasil)», 15-16 (2002-2003), pp. 117-130.

## Touahri 2010

O. Touahri, *Le phénomène de la guerre civile d'après Sénèque le Rhéteur*, in P.-L. Malosse, M.-P. Noël, B. Schouler (eds.), *Clio sous le regard d'Hermès. L'utilisation de l'histoire dans la rhétorique ancienne de l'époque hellénistique à l'Antiquité tardive. Actes du colloque international de Montpellier (18-20 octobre 2007)*, Alessandria 2010, pp. 55-64.

## Wilson 2008

M. Wilson, *Your writings or your life: Cicero's «Philippics» and declamation*, in T. Stevenson, M. Wilson (eds.), *Cicero's «Philippics». History, rhetoric and ideology*, Auckland 2008, pp. 305-334.

## Wright 2001

A. Wright, *The death of Cicero. Forming a tradition: the contamination of history*, «Historia», 50 (2001), pp. 436-452.

SERGIO AUDANO

SOPRAVVIVERE SENZA L'ALDILÀ:  
LA *CONSOLATIO* LAICA DI TACITO NELL'*AGRICOLA*

*Abstract*

This article seeks to verify the profound influence that the *Consolationes* exercised in the drafting of Tacitus' *Agricola*. Throughout his monograph, and especially in the epilogue, the writer clearly intends to depict his father-in-law as a modern example for his contemporaries. Agricola's behaviour is based especially on *modus*, which regulates behaviour, both in the public and private sectors (including on the occasion of the death of his young son, when Agricola tries to overcome his grief with the engagement in the *bellum* against the Britons). However, Tacitus, who well knows the rules of the consolatory genre, uses the main *topoi* (which he borrows mainly from Cicero and Seneca) to build a new form of lay consolation, in which the survival of the *memoria* comes from the immortality of the soul, but which is dependent on the constant and individual exercise of the *contemplatio virtutum*.

La *consolatio*, intesa come autonomo genere letterario,<sup>1</sup> si diffonde a Roma a partire dal I sec. a.C., quando ormai ha raggiunto la sua piena e consapevole maturazione sotto l'aspetto retorico e filosofico:<sup>2</sup> si tratta, come noto, di una vera e propria

---

<sup>1</sup> Sulla formazione di un autonomo genere consolatorio e su «the difficulties inherent in defining a 'consolatory' text» si rimanda al documentato Scourfield 2013, con ampia discussione della precedente bibliografia, tra cui merita di essere ricordata, per la specifica relazione tra *consolatio* e genere letterario, l'ottima sintesi di Kierdorf 2003.

<sup>2</sup> Sulla genesi e lo sviluppo delle *consolationes*, in relazione al loro retroterra filosofico e retorico, è ora disponibile la raccolta, coordinata da Han Baltussen nel 2013, di importanti contributi che spaziano dai precedenti greci, allo sviluppo del genere nella cultura romana fino alla ricezione cristiana (e con significativa apertura ad altre culture, come quella araba). Restano ugualmente imprescindibili altri lavori di sintesi, in particolare la vecchia, ma ancora valida, dissertazione di Buresch 1886, Kassel 1958, Johann 1968 e, per quanto riguarda lo specifico della *consolatio* latina, di qualche utilità sono anche Garbarino 1982 e il più recente Lillo Redonet 2001.

terapia dell'anima,<sup>3</sup> costruita mediante un preciso percorso argomentativo, con lo scopo di placare le dolorose inquietudini esistenziali scaturite da eventi particolarmente traumatici, in primo luogo la morte di una persona cara (solitamente un figlio, ma anche un parente o un amico) nel caso, di cui ci occupiamo, delle *consolationes de morte*.<sup>4</sup>

Ogni scuola filosofica aveva sviluppato una specifica strategia consolatoria, attraverso la quale il *consolandus* avrebbe potuto elaborare il proprio dolore e imparare a gestirlo secondo criteri di razionalità e di decoro. Al conseguimento di questo obiettivo un ruolo preminente è rivestito dalla tradizione retorica, che offriva, variamente rielaborato, un ampio campionario di *exempla*, mitologici e storici, i quali garantivano, grazie alla loro recondita e indiscussa *auctoritas*, l'efficacia del percorso terapeutico. Quest'ultimo abitualmente si concludeva, almeno nelle consolazioni di matrice platonico-accademica che ci sono pervenute,<sup>5</sup> con la dimostrazione dell'immortalità dell'anima e della felicità ultraterrena del defunto.<sup>6</sup>

Accanto alla modalità terapeutica, la *consolatio* svolgeva, inoltre, una pluralità di funzioni accessorie, che implicavano il riconoscimento del ruolo sociale del destinatario, senza tralasciare la fitta trama di relazioni socio-politiche generalmente

---

<sup>3</sup> Sulla stretta connessione, all'interno degli scritti consolatori, tra riflessioni filosofiche e dinamiche terapeutiche, che possono assimilare il percorso di alleviamento del dolore a una 'psicoterapia' è di particolare interesse Zimmermann 2009.

<sup>4</sup> Solo per scrupolo di completezza ricordiamo che un altro filone consolatorio era costituito dal tema dell'esilio, su cui rimandiamo, come esempi di scritti completi sull'argomento, almeno alla senecana *Consolatio ad Helviam matrem* e al *De exilio* di Plutarco. Sulla prima, sicuramente ben conosciuta da Tacito, rimando alla lettura, attenta ai valori retorici sperimentati da Seneca per accrescere il pathos della sua condizione di esule, fornita da Degl'Innocenti Pierini 2008a e 2008b.

<sup>5</sup> Per quanto riguarda, invece, le *consolationes* ascrivibili alle scuole concorrenti, soprattutto quelle che negavano l'immortalità dell'anima, cfr. Graver 2009, che recupera molti materiali stoici ed epicurei sul tema indagando nello specifico la *Lettera 99* senecana.

<sup>6</sup> Come annota Setaioli 1999, 160, la manualistica sul tema prescriveva di menzionare in ogni caso, e non solo per la morte dei più piccoli, «l'immortalità dell'anima e la sua dimora con gli dèi».

connessa,<sup>7</sup> la determinazione di modelli etici di riferimento,<sup>8</sup> a cui attenersi nei comportamenti pubblici e privati, la rielaborazione delle più comuni e condivise credenze sulla morte, a livello non solo filosofico e religioso, ma anche simbolico e rituale.<sup>9</sup> Se oggi l'espressione del dolore e del lutto è vissuta come un evento squisitamente personale, molto spesso protetto dalla *privacy* più stretta, le *consolationes* ci offrono, al contrario, la conferma di una dialettica tra spazio individuale, più legato alla sfera dei sentimenti e dei ricordi familiari, e dimensione collettiva, su cui invece incide il ruolo sociale del defunto e della sua famiglia;<sup>10</sup> si tratta, dunque, di una sorta di terreno comune sul quale si colloca la sede più adatta per alimentare la memoria del defunto e garantirne in qualche modo la sopravvivenza *post mortem* nel ricordo collettivo, pur nella consapevolezza della fragilità della *memoria*.

In questo contesto, pertanto, un ruolo non secondario è rivestito dall'*usus* retorico, che permetteva una pervasività ad ampio raggio dei *topoi* consolatori, i quali non risultano confinati nelle forme letterarie ormai specificamente codificate, come le vere e proprie *consolationes*, che esprimono il *παράμυθητικὸς λό-*

---

<sup>7</sup> Sulla funzione di vera e propria «social practice» della *consolatio* è condivisibile la riflessione di Scourfield 2013, 15.

<sup>8</sup> Il concetto di 'modello etico', nel suo dinamico relazionarsi con le pratiche sociali, si richiama, in modo particolare, alla linea di riflessione offerta sull'argomento da La Penna 1981, poi ulteriormente precisata da Narducci 1989 per lo specifico di Cicerone (ma le considerazioni dello studioso hanno una portata di carattere più generale). Per il periodo tra Cicerone e Seneca, e con ottime considerazioni anche sulle pratiche di gestione del dolore negli scritti consolatori di Seneca, è molto utile anche Degl'Innocenti Pierini 2012, con ulteriore e approfondita discussione bibliografica.

<sup>9</sup> L'argomento è complesso e gli esempi possibili sarebbero molteplici; l'interesse alle pratiche di rielaborazione del lutto rientrava tra i temi che suscitavano aperture di interesse verso le culture 'altre', solitamente inquadrare come barbare, come il capovolgimento emotivo del pianto per la nascita e della letizia per i defunti, ripreso poi dalla retorica delle *consolationes*, su cui rimando a Sodini 2013.

<sup>10</sup> Come giustamente scrive Wilcox 2005, 253: «Competition among Roman aristocrats extended to activities that might give a modern person pause, among them, grieving and consoling the bereaved»; tuttavia, rispetto alla studiosa americana, sarei propenso a rivendicare una certa importanza anche alla sfera della dimensione privata già a partire da Cicerone, tenendo in ogni caso nel giusto conto la rilevanza, indubbiamente significativa, delle dinamiche pubbliche e politiche.

γος della tradizione epidittica,<sup>11</sup> oppure le lettere consolatorie, presenti nelle raccolte di Cicerone, di Seneca, di Plinio il Giovane,<sup>12</sup> fino ai cristiani.<sup>13</sup> La maggiore incisività della dimensione retorica su quella filosofica, che si riscontra già con la *Consolatio* ciceroniana,<sup>14</sup> ma che si accentua vistosamente in età

---

<sup>11</sup> Il *παράμυθητικός λόγος* risulta, come noto, inserito e codificato nella sua struttura all'interno della manualistica retorica di età imperiale, dallo ps. Dionigi d'Alicarnasso 6, 4-6 (II p. 281, 1-283, 19 Usener-Radermacher) a Menandro Retore III 413, 15-414, 30 Spengel e 421, 14-422, 4 Spengel. Quanto alla discussione moderna, il discorso consolatorio è stato ampiamente studiato da Pernot 1993 (devo questa indicazione alla cortesia della dr.ssa Cristina Pepe).

<sup>12</sup> Sul diverso *status* dell'epistola consolatoria tra Cicerone e Seneca e su come quest'ultimo abbia selezionato e rielaborato molti dei *topoi* dell'epistolario del primo, anche alla luce della particolare modalità epistolare sperimentata da Seneca e dei profondi cambiamenti a livello di relazioni sociali, si rimanda a Wilcox 2012, soprattutto per la «selection of Ciceronian letter-topics», 99-103. Per quanto riguarda, invece, più nello specifico Plinio il Giovane, si rimanda, in modo particolare, a Cova 1978, Griffin 2007, contributo che colloca la riflessione sulla morte nel quadro più ampio del rapporto di Plinio con la filosofia morale, e, per quanto formalmente limitato all'epist. 5, 16 (ma in realtà ricco di preziose osservazioni sulla rielaborazione dei materiali consolatori nell'intero epistolario pliniano), Klodt 2012, con ricca bibliografia.

<sup>13</sup> Sulla *consolatio* cristiana la letteratura critica, a fronte di un particolare interesse per l'argomento, si è ampiamente diffusa per ogni singolo autore, tanto greco quanto latino. Ancora valido, nonostante il tempo passato, il lavoro di sintesi, nell'ambito latino, di Favez 1937.

<sup>14</sup> Ad esempio nel rimaneggiamento di alcuni tipici *exempla* consolatori, come quello di Mida e Sileno, che Cicerone amplifica retoricamente, diversamente da quanto fa nelle *Tusculanae*: mi permetto sul punto specifico di rimandare ad Audano 2000. Il cospicuo retroterra filosofico della *Consolatio* è, invece, dottamente analizzato da Setaioli 1999 (all'interno di numerosi altri contributi che lo studioso ha dedicato al tema della 'vicenda dell'anima', tra i quali è doveroso ricordare almeno, per la discussione tra Cicerone e Seneca e i frequentissimi riferimenti alla materia consolatoria, Setaioli 2013). La discussione sulla preminenza, nelle *consolationes*, della filosofia sulla retorica, o viceversa, riguarda in realtà tutto il genere: Kassel 1958 propende per la dimensione letterario-retorica, al contrario di Johann 1968, il quale rivendica il primato di quella filosofica. Sempre a proposito della *Consolatio* ciceroniana è interessante l'innovativo punto di vista portato avanti da Baltussen 2013, il quale, ponendo in relazione i frammenti con le testimonianze dell'epistolario, evidenzia la novità della forma dell'auto-consolazione adottata da Cicerone in ragione della progressiva elaborazione del suo lutto, come precisa a 81: «the day-to-day thoughts in his letters on his own mental state, its causes and proposed solutions should not be ignored: they show how he struggles



imperiale, consentiva la facile contaminazione di modalità specifiche della tradizione consolatoria con altri generi letterari in prosa e in poesia,<sup>15</sup> non solo quelli più affini per statuto, come la *laudatio* oppure l'epigramma funerario,<sup>16</sup> ma anche l'epica,<sup>17</sup> la lirica,<sup>18</sup> e, come vedremo con Tacito, il variegato ambito della storiografia.<sup>19</sup> Gli effetti prodotti da una simile pratica potevano essere molteplici: in qualche caso potenziavano la dimensione patetica o drammatica, oppure conferivano al contesto una valenza moraleggiante o vagamente esistenziale, mentre in altre

---

with a desperate situation and moves through a progression towards acceptance of his loss».

<sup>15</sup> Elementi consolatori sono, pertanto, diffusi anche in scritti afferenti ad altro genere letterario: si prenda il caso emblematico di Cicerone, di cui non a caso si ricorderà Tacito nella sua monografia (con richiami, come vedremo, alla *Pro Archia*, al *De oratore* e al *Brutus*), su cui buone riflessioni sono contenute in Lillo Redonet 1997.

<sup>16</sup> Per quanto riguarda i contatti tra *laudatio* e *consolatio* è d'obbligo il rimando all'ormai classico Kierdorf 1980. Per quanto più in chiave storica (e delimitato cronologicamente al periodo medio e tardo repubblicano), offre interessanti spunti di riflessione Blasi 2012; per le consonanze tra *laudatio* ed epitafio sono interessanti le riflessioni, elaborate discutendo gli *elogia* in morte di Cesare, da Pepe 2011. Per quanto riguarda l'epigramma funerario, nello specifico di quello greco (che propone una messe di testimonianze), mi limito ai dotti Spina 2000 e Garulli 2012 che, pur mancando di uno specifico capitolo sulle intersezioni col genere consolatorio, presenta materiali di grande interesse e ottimamente commentati. Più puntuale sul rapporto tra epigrammi greci, dedicati soprattutto a giovani fanciulli, e la *consolatio* Strubbe 1998.

<sup>17</sup> Già l'ultimo canto dell'*Iliade* rientrava abitualmente tra gli archetipi delle *consolationes* (non a caso la *Consolatio ad Apollonium*, attribuita a Plutarco, ne riporta numerose e ampie citazioni); per quanto riguarda l'epica latina Virgilio era indubbiamente a conoscenza della produzione tanto retorica quanto filosofica, e, con ogni probabilità, soprattutto nel VI libro dell'*Eneide* recupera e rielabora motivi di matrice consolatoria. E presenze di *topoi* consolatori sono state molto recentemente messi in luce da D'Alessandro Behr 2014.

<sup>18</sup> Particolarmente rilevante è l'influsso del genere consolatorio sulla lirica di Stazio: cfr. Asso 2008, che amplia la prospettiva fino alla ricezione di alcuni motivi nella letteratura moderna. Un interessante parallelo tra un passo del *Genethliacon Lucani* (*Stat. silv.* 2, 7, 128-129: *at solacia vana subministrat / vultus*) e l'*Agricola*, in merito all'inutilità consolatoria di qualsiasi forma di *imago*, è stato opportunamente evidenziato da Newlands 2011, 253; la studiosa, inoltre, a 9-10, sottolinea la diffusione dei motivi consolatori all'interno di tutto il secondo libro.

<sup>19</sup> In assenza di uno specifico lavoro di sintesi, buone riflessioni sono formulate da de Libero 2009 (sorprende però nella parte relativa a Tacito l'assenza di riferimenti all'*Agricola*).

situazioni potevano offrire un concreto modello etico, una sorta di *exemplum* vivente, in negativo o in positivo, nei comportamenti pubblici e privati.

Può essere emblematica, in questo senso, la figura di Agricola, così come delineata nell'omonima monografia di Tacito,<sup>20</sup> databile al 98 d.C.,<sup>21</sup> la quale, come è stato più volte notato, non è inquadrabile in uno specifico genere, ma contiene elementi di varia origine, tra i quali anche cospicui richiami alla tradizione consolatoria, come molti commentatori hanno da tempo giustamente evidenziato.<sup>22</sup> Ma se l'attenzione della critica si è soprattutto concentrata sull'epilogo, dove la densità di simili riferimenti appare di facile riscontro,<sup>23</sup> mi pare interessante rilevare

---

<sup>20</sup> Si è tenuto conto dei principali commenti all'*Agricola*: Ogilvie, Richmond 1967; Heubner 1984; Birley 1999; Oniga 2003; Soverini 2004 e il recentissimo Woodman-Kraus 2014. Per il testo, laddove non diversamente indicato, si segue l'edizione Delz 2010<sup>2</sup>.

<sup>21</sup> Sulla data di pubblicazione cfr. Syme 1967, 35-36, ma tutto il capitolo dedicato alla figura di Agricola, 35-48, è ancora un riferimento imprescindibile per l'interpretazione storiografica. Per quanto riguarda il 'ritratto' di Agricola è particolarmente interessante la lettura proposta da Devillers 2005, che colloca la figura nel solco della tradizione del 'bon général' di età repubblicana, elaborata in particolare da Cicerone nell'orazione *De imperio Cn. Pompei*, a conferma dell'adesione di Tacito a modelli etici in cui è fortissima l'influenza culturale dell'Arpinate. Ampio spazio all'*Agricola* sarà prossimamente offerto in un volume coordinato proprio da O. Devillers (e annunciato, al momento, in corso di pubblicazione) e dedicato agli *opera minora* di Tacito (in particolare segnalo il contributo di I. Cogitore sul ritratto di Agricola come 'préfiguration' di quello di Germanico negli *Annales*). Non ho purtroppo avuto modo di disporre per tempo di Cristante 2014.

<sup>22</sup> Si veda, tra le molte possibili, la chiara definizione fornita da Elisei 2008, 441, secondo cui l'*Agricola* «rappresenta, nel panorama dei generi letterari, un caso particolare, ibrido, che sfugge a una definizione univoca e condivisa. Biografia, monografia storica, encomio, *laudatio funebris*, ogni genere letterario, di per sé, risulta parziale, poiché focalizzato su una sezione dell'opera ma incapace di abbracciarla nel suo insieme». Un'esauriente panoramica della discussione, con ampia discussione della bibliografia precedente, in Steinmetz 2000. Soverini 2004, 13-14, preferisce, invece, cogliere la scelta della biografia, che Tacito amplia consapevolmente per i suoi interessi storico-politici.

<sup>23</sup> Si veda, ad esempio, Sailor 2012, 38-39: «In the final chapters Tacitus' language becomes that of consolation and of eulogy, and assumes again the oratorical character of the preface: *Agricola* here becomes that funeral laudation that Tacitus could not give for Agricola». Un interessante, oltre che organico, contributo è indubbiamente Guttilla 1970-71, il quale ravvisa all'interno dell'epilogo della monografia la presenza di tre filoni argomentativi (le anime

come, in realtà, in tutta l'opera siano rilevabili ulteriori elementi di matrice consolatoria, che dimostrano come Tacito tenesse ben presente la produzione più significativa del settore, da Cicerone al Seneca della *Consolatio ad Marciam*. E naturalmente ciò non sorprende, dal momento che ben conosciamo la solida formazione retorica del nostro autore, il quale, come testimoniato da una lettera di Plinio il Giovane (2, 1, 6), pronunciò la *laudatio* di Virgilio Rufo, il console ordinario morto in carica, al quale Tacito, come *suffectus*, era subentrato.<sup>24</sup>

Tutti i consolatori erano consapevoli del rischio di risultare ben poco originali, e di conseguenza scarsamente persuasivi, a fronte di una tradizione così ampia e consolidata,<sup>25</sup> ma il nostro storico, come si cercherà di dimostrare, sfrutta al meglio la duttilità delle *consolationes* per garantire, attraverso una sofisticata rielaborazione dei loro *topoi* maggiormente significativi, la sopravvivenza della memoria di Agricola, peraltro in un contesto, come lo stesso Tacito si preoccupa di rimarcare fin da subito, assai poco propenso alla valorizzazione del merito e della virtù (1, 4: *Tam saeva et infesta virtutibus tempora*).<sup>26</sup> L'intento è ov-

---

grandi non muoiono col corpo, la contemplazione delle virtù del defunto, la transitorietà delle immagini del defunto a fronte del suo ritratto morale), che troveranno poi sviluppo nella letteratura consolatoria cristiana (anche se, a mio avviso, gli autori cristiani guarderanno, in modo preminente e anche nel riuso spesso mimetizzato di specifici luoghi dei modelli pagani, a Seneca e soprattutto a Cicerone: la discussione di un esempio agostiniano in Audano 2010). Soverini 2004, 296, legge la chiusa in chiave di *laudatio funebris*.

<sup>24</sup> Secondo Cousin 1936, Tacito si sarebbe posto in linea con i principi formulati da Quintiliano sul *laudativum genus* nel terzo libro dell'*Institutio oratoria*; per Quintiliano, la *laudatio* e il ricorso a peculiari strumenti visuali nel corso della *performance* oratoria si rimanda a Moretti 2010. Sul passo pliniano si veda ora anche il recente Whitton 2013, 74-75.

<sup>25</sup> Si veda almeno questo esempio dalla *Lettera 63* di Seneca, da cui emerge con chiarezza la volontà di proseguire la strategia consolatoria col ricorso a *topoi* di per sé consueti, ma che possono ricevere nuova luce, e di conseguenza pienezza di funzionalità terapeutica, grazie alla capacità del consolatore di adattarli alla propria argomentazione (Sen. *epist.* 63, 12: *Scio peritum iam hoc esse quod adiecturus sum, non ideo tamen praetermittam quia ab omnibus dictum est*).

<sup>26</sup> Quest'espressione, dal sapore sentenzioso che accentua la percezione pessimistica con cui Tacito osserva il presente, è analizzata, insieme con un altro manipolo di *sententiae* desunte dall'*Agricola*, da Šašel Kos 1990, 93-94, che individua una serie di paralleli attestati negli *Annales*. Non è tuttavia da escludere (come riscontrato, tra gli altri, da Steinmetz 2000, 369) l'influsso

viamente quello di tutelare la memoria pubblica e politica del suocero, per quanto in stretta dialettica con la sfera privata e familiare, filtrata, a sua volta, esclusivamente attraverso la narrazione memorialistica dello scrittore, insieme testimone e garante della veridicità delle cose.<sup>27</sup> Il riuso dei materiali consolatori proposto da Tacito, in ogni modo, contribuisce a orientare il lettore verso una dimensione sostanzialmente laica e agnostica, basata in particolare sull'oggettività dei *facta* e dei *mores*, a loro volta alimentati sul fondamento di un comportamento eticamente inappuntabile, che ben distingue Agricola dai suoi contemporanei.<sup>28</sup>

La prospettiva laica, che minimizza o addirittura esclude la certezza di una sopravvivenza ultraterrena dell'anima, rappresenta un elemento di rottura rispetto alla consuetudine degli scritti consolatori che ci sono pervenuti, nei quali la dimensione escatologica costituisce non solo il vertice argomentativo del percorso terapeutico intrapreso dal consolatore, ma anche la garanzia di una forma di perenne continuità della memoria del defunto, sottratta in questo modo dall'inevitabile oblio dovuto al passare del tempo, per contrastare il quale si ricorre al palliativo delle *imagines* o dei *simulacra* (criticato, come si vedrà, nel finale della monografia).

Per Tacito, al contrario, la sopravvivenza dell'individuo è legata in particolare ai *facta*, nella loro equanime e oggettiva realizzazione, da tramandare idealmente ai posteri, secondo l'uso convenzionale (accettato in realtà senza troppa convinzione), ma da proporre, più nel concreto, ai poco virtuosi contemporanei,

---

dell'*Orator* ciceroniano (Cic. *orat.* 10, 35: *Tempora timens inimica virtuti*). Questo elemento conferma una volta di più la pervasività del riuso ciceroniano, mimetizzato nella forma di rielaborazione di specifici passi considerati da Tacito utili nella rielaborazione del modello etico di Agricola.

<sup>27</sup> Come giustamente osserva De Vivo 2006, 275: «L'intento biografico e celebrativo si realizza in una narrazione che adotta le forme del discorso storico, ma è finalizzata alla conoscenza dei fatti solo in funzione di Agricola e nell'ottica delle sue azioni».

<sup>28</sup> «La tensione morale e la passione politica che animano già il Tacito dell'*Agricola*» sono opportunamente richiamate da Giua 1990, 540, che ricorda la prassi di collegare le *virtutes* alla concretezza delle *res gestae*. Poco prima, a 538-539, la studiosa aveva delineato un'ampia analisi del capitolo proemiale della monografia, a cui rimando per il collegamento tra la biografia e «una tradizione schiettamente latina».

facili a smarrire, per convenienza o costrizione, la *memoria*, come lo scrittore amaramente constata (2, 3: *Memoriam quoque ipsam cum voce perdidissemus, si tam in nostra potestate esset oblivisci quam tacere*).<sup>29</sup>

Agricola rappresenta, quindi, nell'ottica di Tacito, l'*exemplum* più idoneo per ridare vigore alla *memoria* in una società che ha smarrito, dopo il quindicennio della tirannide di Domiziano,<sup>30</sup> i suoi tradizionali valori identificativi e si sforza di ricostruirli con estrema difficoltà, al meglio sfruttando la tenue possibilità di conciliazione tra *principatus* e *libertas* offerta dal *beatissimum saeculum* di Nerva e di Traiano, per quanto lo scrittore non si illuda facilmente sulle effettive possibilità di successo (2, 1: *Natura tamen infirmitatis humanae tardiora sunt remedia quam mala*).<sup>31</sup>

Pertanto, non a caso, nella prospettiva del nostro autore, i *facta* si trovano in stretta connessione con i *mores*, espressione del codice morale che regola l'agire dell'individuo nella realtà, come ben sintetizzato dal proemio della monografia (1, 1: *Clarorum virorum facta moresque posteris tradere*).<sup>32</sup> la specificità

<sup>29</sup> Sull'intenzione di Tacito di rivolgersi tanto ai posteri quanto in particolare ai contemporanei cfr. Giua 2003.

<sup>30</sup> «Sulla monografia di Agricola incombe l'atmosfera cupa e tetra del principato di Domiziano, appena conclusosi in tragedia»: così De Vivo 1998, 71, il quale collega questa inquietudine alle riflessioni, lucide e spregiudicate, sull'imperialismo romano che saranno poi sviluppate nell'*Agricola*. Su Tacito e Domiziano buone riflessioni nel contributo di Nesselhauf 1952 e, in relazione anche al rapporto tra Agricola e l'imperatore, Städele 1988.

<sup>31</sup> Nota Syme 1967, 27, come la compresenza dei due valori avvenga, in realtà solo con Nerva e, nel passaggio all'*imperium* di Traiano, «la *Libertas* si attenua, le formule vengono messe da parte, e nuovi uomini si fanno avanti», a conferma di un equilibrio molto precario e in continua evoluzione (e non solo sul piano strettamente politico, ma anche sui riflessi etici e sociali).

<sup>32</sup> La volontà di Tacito di proiettare la *virtus* di Agricola nell'alveo di una tradizione, insieme retorica e storiografica, che, attraverso la mediazione di Sallustio (*Catil.* 55, 6), approda direttamente al modello per eccellenza pragmatico di Catone (delle cui *Origines* si ricalca, come evidente segnale intertestuale, l'*incipit*, fr. 1 Peter: *clarorum virorum*) è giustamente rimarcata da Heubner 1984, 5, e da Oniga 2003, 804; colgono, invece, una *Ringkomposition* col finale (46, 4: *Agricola posteritati narratus et traditus superstes est*) Woodman, Kraus 2014, 67, a conferma del progetto di Tacito di costruire l'*exemplum* del suocero in sintonia con la migliore tradizione, non ancora contaminata dalle degenerazioni del presente. Sul proemio dell'*Agricola*, e

dell'*Agricola* rispetto alla letteratura sugli *exitus virorum illustrium*, così in voga in quel tempo e ampiamente testimoniata dall'epistolario di Plinio il Giovane,<sup>33</sup> consiste, come noto, nell'efficace pragmatismo del comportamento del protagonista, ben diverso dalla scelta di molti oppositori della tirannide imperiale che preferirono il suicidio, in modo tanto drammatico quanto teatralmente inutile nei suoi effetti concreti.<sup>34</sup>

Già nel delineare il ritratto morale di Agricola nel cap. 4, Tacito, dopo aver presentato come una sorta di confidenza familiare la giovanile passione del suocero per la filosofia, interrotta poi dall'intervento della madre che evidentemente riteneva poco conveniente per un individuo della sua condizione sociale lo studio 'professionale' di questa disciplina,<sup>35</sup> individua nel *modus* l'elemento caratterizzante che derivò da quella lontana esperienza di studio, per quanto arricchito anche dal senso degli anni legato alla maturità e all'esperienza (4, 3: *Mox mitigavit ratio et aetas, retinuitque, quod est difficillimum, ex sapientia modum*). Il *modus*, che si richiama in modo particolare alla tradizione della μετρίότης aristotelica (ma era comunemente accettato in tutte le altre scuole), si trasforma però da astratto principio filosofico in concreto atteggiamento di equilibrio e di misura che Agricola esercita in varie circostanze, sia nei comportamenti pubblici sia in quelli privati.<sup>36</sup> Tra questi ultimi, al cap. 29, va

---

sulla preoccupazione di Tacito per l'offuscamento morale e civile, si rimanda al documentato Marchetta 2004, 9-22.

<sup>33</sup> Si veda, ad esempio, l'epistola 5, 5, in cui Plinio ricorda la morte dell'avvocato Gaio Fannio, mentre era impegnato a mettere per iscritto gli *exitus occisorum aut relegatorum* da parte di Nerone (Plin. *epist.* 5, 5, 3).

<sup>34</sup> Indaga acutamente il «meccanismo della creazione del martire» Lentano 2008, 81.

<sup>35</sup> Sulla difficoltà di un cittadino romano non solo di praticare in modo esclusivo e costante gli studi filosofici, ma anche «nello scrivere di filosofia» si rimanda a Cambiano 2012, 238.

<sup>36</sup> Heubner 1984, 18, spiega il termine in chiave esclusivamente politica, considerandolo come un sinonimo di *moderatio*; questa prospettiva è sicuramente corretta, ma è limitata (sulla medesima linea anche Soverini 2004, 128): giustamente colgono e valorizzano anche la dimensione culturale sia Oniga 2003, 810, sia Woodman, Kraus 2014, 102; questi ultimi richiamano un interessante parallelo dal *De officiis* ciceroniano (Cic. *off.* 1, 104: *Ludendi etiam est quidam modus retinendus*), che motiva bene la volontà di Tacito di definire il *modus* di Agricola non sulla base di categorie astrattamente intellettuali, ma all'interno delle dinamiche delle relazioni sociali.

collocata la reazione che segue la scomparsa, ancora in tenera età, del figlio maschio, nel pieno svolgimento della spedizione in Britannia (29, 1: <Septimae> *initio aestatis Agricola domestico vulnere ictus anno ante natum filium amisit. Quem casum neque ut plerique fortium ambitiose, neque per lamenta rursus ac maerorem muliebriter tulit; et in luctu bellum inter remedia erat*).<sup>37</sup>

Il *modus* abituale del protagonista si traduce coerentemente, in questa dolorosa circostanza, nella μετροπάθεια,<sup>38</sup> il misurato principio comportamentale suggerito dai consolatori, lontano tanto dall'ostentata insensibilità praticata dagli stoici, quanto dall'esibizione teatrale, e molto spesso insincera, del dolore, abituale nelle donne e nei barbari.<sup>39</sup> Tacito omette questa seconda indicazione, che tuttavia adopera poco oltre, per indicare la maniera tumultuosa e caoticamente vociante con cui le truppe dei Britanni accolgono il discorso di Calgaco (33, 1: *Excepere orationem alacres, ut barbaris moris, fremitu cantuque et clamoribus dissonis*). La gestione del dolore attuata da Agricola denota, quindi, il rispetto del decoro e della misura nel contegno personale e negli atteggiamenti pubblici: la sua figura è presentata proprio come un *exemplum* concreto di razionalità virile e operosa, che elimina ogni inerte e lamentosa manifestazione di dolore a favore di un impegno di pubblica utilità come la prosecuzione della guerra, non a caso indicata come *remedium dolo-*

<sup>37</sup> Qui è riportato il testo di Oniga 2003 che, come motiva a 841, a fronte dell'assenza di una specifica indicazione temporale che «potrebbe indurre in confusione il lettore», adotta l'integrazione di Brotier.

<sup>38</sup> Per un chiaro e completo inquadramento del fenomeno, per quanto esaminato esclusivamente nel contesto plutarco, anche in rapporto al suo opposto dell'*apatheia* stoica, cfr. Becchi 2005.

<sup>39</sup> L'incapacità di donne e barbari di sopportare con virile compostezza il dolore per un lutto è topico, come confermato, ad esempio, dalla *Consolatio ad Marciam* (7, 3: *Ut scias autem non esse hoc naturale, luctibus frangi, primum magis feminas quam viros, magis barbaros quam placidae eruditaeque gentis homines, magis indoctos quam doctos eadem orbitas vulnerat*). In maniera ancora più completa il principio è esposto nella *Consolatio ad Apollonium* attribuita a Plutarco (102D), con la comune condanna tanto della fredda insensibilità vetero-storica quanto dell'esternazione senza limite del dolore, quest'ultima significativamente definita, in coerenza col *topos*, γυναικοπεπές.



*ris*, espressione che caratterizza la finalità precipua di ogni forma di *consolatio*.<sup>40</sup>

Il *bellum* svolge, quindi, la funzione di vero *officium consolandi*, da cui è, tuttavia, estranea ogni riflessione di carattere filosofico o religioso, come abitualmente accade negli *exempla* utilizzati negli scritti consolatori: la scelta del βίος πρακτικός rende, dunque, superflua la gestione del dolore secondo le formule tradizionali e propone come alternativa, insieme concreta e razionale, l'impegno costante in una precisa attività, in grado di distogliere l'animo dal peso del *maeror*.<sup>41</sup> Il percorso intrapreso da Agricola segna, dunque, la distanza rispetto a quanto proposto dagli *exempla* consolatori accreditati dalla tradizione retorica, nei quali è celebrato l'atteggiamento dei *fortes*; tra gli aneddoti più diffusi rientra, ad esempio, quello di Anassagora che, alla notizia della scomparsa del figlio, avrebbe esclamato la propria consapevolezza di aver generato un essere destinato in ogni caso alla morte, frase che dimostra, secondo il commento di Cicerone (che per primo riporta l'episodio nel terzo libro delle *Tusculanae*), come le sventure risultino molto più dolorose per coloro che non vi hanno mai posto mente in precedenza (Cic. *Tusc.* 3, 30: [*Anaxagora*] *quem ferunt nuntiata morte filii dixisse: 'sciebam me genuisse mortalem'. Quae vox declarat is esse haec acerba, quibus non fuerint cogitata*). Agricola rifiuta, quindi, un simile modello comportamentale, di cui ancora qualche decennio prima Valerio Massimo aveva fornito un'ampia casistica nell'ultima sezione del quinto libro (non a caso intito-

---

<sup>40</sup> Sul tema del *remedium doloris*, praticato da Seneca nelle sue *consolationes* mediante l'utilizzo della parola confortatrice e terapeutica, si veda Ficca 2001.

<sup>41</sup> Woodman, Kraus 2014, 233, portano il parallelo con un passo della plutarchea *Vita di Alessandro*, dove si ricorda che, a seguito della morte di Efestione, il re macedone trovò conforto nella guerra (Plut. *Alex.* 72, 3: τοῦ δὲ πένθους παρηγορία χρώμενος). In realtà il parallelo è, caso mai, da assumere come un esempio di *oppositio*: Alessandro, infatti, nella guerra contro i Cossei, arriva a un tale punto di crudeltà da sterminare anche i bambini (Plut. *Alex.* 72, 3: πάντας ἡβηδὸν ἀποσφάττων); pertanto, al di là della semplice consonanza letterale, Agricola non si adegua di certo a un simile riferimento, ma utilizza l'impegno in guerra, in conformità al *modus* del suo carattere, come un percorso terapeutico costante e graduale.



lata *De parentibus qui obitum liberorum forti animo tulerunt*):<sup>42</sup> il modello etico fondato sull'esibizione pubblica (gli *exempla* romani, molto probabilmente circolanti già nella *Consolatio* ciceroniana, sono relativi ad alti magistrati che apprendono la dolorosa notizia nell'esercizio delle loro funzioni) di una severità che rasenta l'ἀπάθεια stoica e rappresentato per di più da personaggi certo autorevoli, ma lontani nel tempo, risulta estraneo alla sensibilità diffusa nella società di fine I sec. d.C., di certo meno 'rigorista' e più aperta anche alla dimensione soggettiva e individuale dei sentimenti.<sup>43</sup>

Non è, infatti, casuale che non manchino in questa età esempi di segno opposto, per quanto ugualmente aborriti da Tacito, il quale, impegnato in ogni caso a garantire il *modus* del suocero,<sup>44</sup> li qualifica, come visto, con lo sprezzante *muliebriter*, permanendo, almeno su questo punto, nel solco della tradizione conso-

---

<sup>42</sup> Molto utile su questo tema Prescendi 1995: è in ogni caso utile precisare che la casistica di questi *exempla* è sempre relativa a uomini appartenenti all'alta aristocrazia, gli unici degni, a ogni evidenza, di fornire alla società (ovviamente composta da propri pari, come livello sociale) i modelli etici di riferimento. Sullo specifico di Valerio Massimo si rimanda, in questo volume, al contributo di Tara Welch.

<sup>43</sup> Si prenda l'esempio di Plinio che esorta Marcellino a inviare al comune amico Fundanio una lettera di condoglianze non particolarmente severa, a fronte della reazione non sempre misurata dell'amico per la morte della figlia, ma piena di umanità (Plin. *epist.* 5, 16, 10: *Proinde, si quas ad eum de dolore tami usto litteras mittes, memento adhibere solacium, non quasi castigatorium et nimis forte, sed molle et humanum*). Come *supra* indicato alla n. 12, questa lettera di Plinio è stata, di recente, studiata in modo convincente e approfondito da Klodt 2012, in particolare a 39-40, la quale inquadra il punto nella prospettiva di adeguare l'impatto terapeutico della consolazione al momento più adatto per l'animo del destinatario, come precisa a 40: «für seine Mahnung zur Behutsamkeit, die Empfehlung, etwas Zeit verstreichen zu lassen, und den Arztvergleich hat Plinius auf die philosophische Konsolationsliteratur zurückgegriffen». A differenza della studiosa, in ogni caso, oltre al giusto richiamo alla prassi consolatoria, sottolineerei con più forza anche l'addolcimento della mentalità corrente, in ogni caso a disagio con comportamenti troppo rigidi, come nel caso, discusso oltre, della reazione di Tiberio alla morte del figlio Druso.

<sup>44</sup> Tacito, quindi, è determinato a inquadrare il suocero nella categoria degli uomini 'civili', dotati per questo di una incontestabile superiorità, che si fonda su un utilizzo accorto della ragione e della cultura: per dirla con Seneca, come visto alla n. 32, Agricola rientra perfettamente nello schema degli *erudite gentis homines* oppure, col Plutarco della *Consolatio ad Apollonium*, tra gli εὐλόγιστοι (102E).

latoria. Le manifestazioni eccessive di pianti e di *lamenta* in occasione di un lutto, l'incapacità di gestire razionalmente il dolore, il tutto quasi sempre accompagnato da un gusto teatrale che si esprimeva in gestualità scomposte e sconvenienti, facili a trasformarsi in puro esibizionismo, rappresentano una modalità frequentemente attestata nella letteratura del tempo. Ne offrono esempi Marziale, con il personaggio di Paetus in 5, 37, il quale polemizza contro il misurato dolore del poeta per la prematura scomparsa della sua *vernula* Erotion e manifesta, al contrario, in modo quanto mai scomposto il suo lutto per la morte della moglie, da cui ha ricavato una cospicua eredità, unica vera ragione di pianto (Mart. 5, 37, 18-19: *Et esse tristem me meus vetat Paetus, / pectusque pulsans pariter et comam vellens*),<sup>45</sup> oppure anche Plinio il Giovane, con la figura di Regolo, un malfamato avvocato, noto come delatore sia con Nerone sia con Domiziano, che ricorre di frequente nell'epistolario.<sup>46</sup> In particolare è utile ai nostri fini l'epistola 2 del quarto libro, in cui Plinio descrive con forte disappunto al destinatario Attio Clemente l'*ostentatio doloris*, prossima alla follia, di Regolo, che arrivò addirittura a trucidare gli animali di proprietà del figlio in occasione del rogo funebre di quest'ultimo (Plin. *epist.* 4, 2, 3-4: *Amissim tamen luget insane. Habebat puer manulos multos et iunctos et solutos, habebat canes maiores minoresque, habebat luscinas, psittacos, merulas; omnis Regulus circa rogam trucidavit, nec dolor era tille, sed ostentatio doloris*), sul modello del rogo di Patroclo nel canto 23 dell'*Iliade*. L'atteggiamento smisurato di Regolo di fronte al lutto è nuovamente ricordato poco dopo, nell'epistola 7, in cui Plinio informa Cazio Lepido del fatto che non solo fa realizzare, in diverse forme e con svariati materiali, statue e quadri del figlio (Plin. *epist.* 4, 7, 1-2: *Placuit ei lugere filium; luget ut nemo; placuit statuas eius et imagines quam plurimas facere; hoc omnibus officinis agit, illum colori-*

<sup>45</sup> Per l'interpretazione di questi versi secondo la prassi consolatoria rimando ad Audano 2012; per la lettura globale dell'epigramma rimando all'ottimo commento *ad loc.* di Canobbio 2011.

<sup>46</sup> I non facili rapporti tra Plinio e Regolo ('the bad senator', per usare la definizione di Hoffer 1999) sono testimoniati in modo particolare dall'*epist.* 1, 5, da cui si evince la responsabilità di Regolo per la morte di una serie di personaggi dell'aristocrazia senatoria eliminati da Nerone e da Domiziano; cfr. anche Syme 1967, 109-110.

*bus, illu cera, illum aere, illum argento, illum auro, ebore, marmore effingit*), ma è anche autore di un *liber luctuosus* sulla vita del giovane defunto, che lo stesso Regolo declama malamente in pubblico, imponendo, inoltre, che fosse ricopiato in mille esemplari e diffuso per tutta l'Italia e le province (Plin. *epist.* 4, 7, 2: *Ipse vero nuper adhibito ingenti auditorio librum de vita eius recitavit, de vita pueri: recitavit tamen; eundem in exemplaria mille transcriptum per totam Italiam provinciasque dimisit*). Agricola, quindi, è decisamente estraneo a queste manifestazioni così ostentate di dolore, che sembrano nascondere, al proprio interno, una forma di piacere esibizionistico, quella *voluptas cognata tristitiae* attribuita all'epicureo Metrodoro di Lampsaco e duramente condannata da Seneca nell'epistola 99 (Sen. *epist.* 99, 25: *Illud nullo modo probo quod ait Metrodorus, esse aliquam cognatam tristitiae voluptatem*).<sup>47</sup>

Ma Tacito è ben attento a distinguere la temperata gestione del dolore del suocero anche da quei personaggi che, come lui, hanno trovato una forma di consolazione nell'attività pubblica in maniera, però, eccessivamente severa, quasi a voler replicare gli *exempla* di costanza e di fermezza della tradizione consolatoria, ma senza tuttavia ottenere né risultati positivi per i *negotia* così ansiosamente praticati né tantomeno autentico *solacium* al proprio dolore. Lo stesso Tacito ci presenta, in questo senso, nel quarto libro degli *Annales*, l'esempio di Tiberio,<sup>48</sup> impegnato in svariate incombenze al fine di trovare conforto dopo la morte del figlio Druso (Tac. *ann.* 4, 13: *At Tiberius nihil intermissa rerum cura, negotia pro solaciis accipiens, ius civium, preces sociorum tractabat*): a differenza di Agricola, tuttavia, la reazione dell'imperatore appare coerentemente in linea con l'atteggiamento severo ostentato in pubblico, al punto da partecipare sempre alle sedute del senato sia durante la malattia del

---

<sup>47</sup> Su Seneca e Metrodoro cfr. Graver 2009, 248-249, con ampia discussione della precedente bibliografia.

<sup>48</sup> L'*exemplum* di Tiberio è anche riportato, anche se in forma più compendiativa, nella *Consolatio ad Marciam* (15, 3): Seneca ricorda che fu l'imperatore a tenere la *laudatio* del figlio dai rostri e che, a fronte del pianto del popolo romano, mantenne un'espressione del tutto imperturbabile, a ulteriore conferma di un atteggiamento affine a quello dettato dall'*ἀπάθεια* stoica. Il giudizio negativo di Seneca sulla reazione di Tiberio, «presentato come insensibile e snaturato», è ricordato giustamente da Letta 1998, 56.

figlio sia addirittura nell'intervallo tra la morte di quest'ultimo e la sua sepoltura (Tac. *ann.* 4, 8, 2: *Ceterum Tiberius per omnes valetudinis eius dies, nullo metu an ut firmitudinem animi ostentaret, etiam defuncto necdum sepulto, curiam ingressus est*), pur nella consapevolezza di attirarsi le critiche per un comportamento così distante dalle comuni abitudini (Tac. *ann.* 4, 8, 3: *Non quidem sibi ignarum posse argui, quod tam recenti dolore subierit oculos senatus: vix propinquorum adloquia tolerari, vix diem aspici a plerisque lugentium*).<sup>49</sup>

Se a Tiberio la consolazione più forte deriva esclusivamente dalla vita pubblica (Tac. *ann.* 4, 8, 3: *Se tamen fortiora solacia e complexu rei publicae petivisse*), con la *res publica* quasi personificata in una sorta di abbraccio di conforto, che l'imperatore non può evidentemente ricevere da braccia umane (men che mai dai parenti), Agricola, al contrario, compenetra il suo impegno militare con l'appoggio morale, altrettanto forte e durevole, della sua famiglia, come poco prima Tacito aveva ricordato, attribuendo alla figlia, che sarebbe poi diventata la moglie dello storico, la funzione di sostegno autenticamente consolatore (6, 2: *Auctus est ibi filia, in subsidium simul ac solacium; nam filium ante sublatum brevi amisit*).<sup>50</sup> Tacito riusa in questo punto il tema dell'affetto da rivolgersi ai parenti superstiti, ampiamente attestato nella retorica delle *consolationes* e presente in particolare in Seneca, come testimoniato dalla *Consolatio ad Marciam*, nel punto in cui il filosofo ricorda alla donna che il figlio Metilio non è andato del tutto perduto con la morte, ma sopravvive almeno nelle sue due figlie, le quali, a fronte di una positiva sopportazione del dolore da parte della loro nonna, possono sicuramente offrirle *magna solacia* (Sen. *ad Marc.* 16, 7).<sup>51</sup> Il

<sup>49</sup> Oniga, Lenaz 2003, 1183, a commento di questo drammatico episodio, conferma come «l'intento di Tiberio è di mostrare la sua *magnitudo animi*, conformandosi ancora una volta alla tradizione del *mos maiorum*».

<sup>50</sup> Secondo Hallett 1984, 283-284 e n. 14, Tacito in questo passo «emphasizes – and portrays with sympathy – the closeness between his wife and his father-in-law»; interessante la prospettiva fornita dalla studiosa nel solco dei *Gender Studies*, ma in questa analisi viene meno la specificità retorica del brano e il suo nesso con un ben preciso filone della tradizione consolatoria.

<sup>51</sup> Manning 1981, 94, è invece propenso a privilegiare il retaggio poetico del motivo (richiama esempi da Euripide e Menandro) piuttosto che quello filosofico: «The theme seems to belong to a poetic tradition rather than that of the more strictly philosophical *consolationes*». La tradizione consolatoria,

medesimo motivo ritorna anche nella *Consolatio ad Polybium*, dove Seneca esorta il destinatario a non lasciarsi vincere dal dolore a fronte dei tanti familiari, la moglie, il figlio, gli altri fratelli, ancora in vita e, pertanto, concreto motivo di conforto (Sen. *ad Pol.* 12, 1: *Multos habes, in quibus adquiescas: ab hac te infamia vindica, ne videantur omnibus plus apud te valere unus dolor quam haec tam multa solacia*). Se il motivo consolatorio è il medesimo, Tacito ne capovolge, tuttavia, le modalità di realizzazione: a differenza di Seneca, che deve esortare con energia i suoi destinatari all'affettività verso i familiari, nell'*Agricola* la funzione di conforto della figlia viene presentata come già sperimentata e del tutto naturale, per quanto limitata a un breve accenno che, tuttavia, anticipa le qualità morali della futura moglie del nostro autore e valorizza ulteriormente il *modus* di Agricola nella gestione del suo dolore. Ancora una volta la dimensione privata e quella pubblica si compenetrano reciprocamente, a conferma della volontà, da parte dello scrittore, di delineare il ritratto del suocero adottando modelli etici fondati sull'equilibrio e su un profondo senso di *humanitas*, in linea con i valori propugnati dal nuovo corso di Nerva e di Traiano, auspicato, come vedremo, da Agricola in tempi non sospetti e di cui appare come una sorta di precursore.

Si tratta, pertanto, di un nuovo, moderno *exemplum* virtuoso, lontano sia dalle aspre severità del passato, ancora care invece a un Tiberio, sia dall'*ostentatio* di tanti contemporanei, ma profondamente diverso anche per quello che riguarda la gestione del dolore mediante l'impegno nel *bellum*. Su questo specifico punto, a mio parere, Tacito ha tenuto presente il precedente di Cesare, che subì anch'egli la perdita della figlia all'inizio della spedizione contro i Britanni, come narrato da Seneca nella *Consolatio ad Marciam* (14, 3):

*C. Caesar cum Britanniam peragraret nec Oceano continere felicitatem suam posset, audit decessisse filiam publica secum fata ducentem. In oculis erat iam Cn. Pompeius non aequo laturus animo quemquam alium esse in re publica magnum et modum inpositurus incrementis, quae gravia illi videban-*

---

come noto, si nutre di riferimenti a testi poetici, ragion per cui l'argomentazione non pare in sé pregnante e trova, a mio avviso, una precisazione proprio dal riuso del motivo anche fuori dallo stretto giro delle *consolationes*.

*tur etiam cum in commune cresceret. Tamen intra tertium diem imperatoria obit munia et tam cito dolorem vicit quam omnia solebat.*

A differenza di Agricola, per il quale la guerra rappresenta un autentico *remedium doloris*, da cui è però estranea ogni forma di violenza e di bramosia del potere, Cesare appare in una luce crudele, quasi mostruosa; sulla sua figura Seneca trasferisce quell'ambizione incontenibile che la tradizione retorica aveva riservato ad Alessandro Magno, al punto da non essere circoscritta neppure dai confini naturali del mondo.<sup>52</sup> La morte di Giulia, inoltre, non costituisce un motivo di sincero dolore sul piano degli affetti, ma indica al padre la possibilità di sferrare l'ultimo attacco, quello decisivo, contro Pompeo per la conquista del potere assoluto, anche a causa della volontà di quest'ultimo di non avere potenziali concorrenti, pur nella consapevolezza che la rottura tra i due sarebbe andata a detrimento dello stato e dell'utilità comune. La prospettiva di ulteriori successi conduce, quindi, Cesare a superare velocemente, come nei suoi costumi, persino il *dolor* per la morte della figlia. Ne deriva un ritratto spietato e disumano del dittatore, che si pone, quindi, al polo opposto rispetto a quello di Agricola, proprio a causa della particolare modalità di gestione del dolore, che viola ogni norma codificata dalla tradizione consolatoria. Per la prima volta, infatti, il *dolor* costituisce un impedimento da superare rapidamente in nome di una smisurata sete di potere, senza alcuna elaborazione introspettiva e senza neppure la parvenza di una motivazione di ordine filosofico o religioso, come almeno accadeva nei severi *exempla*, prima menzionati, che solitamente circolavano nelle *consolationes*. Se è verosimile che Tacito abbia tenuto in mente questo passo della *Consolatio ad Marciam*, non è da escludere che, mediante l'atteggiamento di Agricola, abbia vo-

---

<sup>52</sup> Manning 1981, 82-83, analizza il passo, soffermandosi in particolare su alcune questioni testuali (*cresceret*, con soggetto Cesare, attestato dal principale testimone, l'*Ambrosianus*, oppure *crescerent*, con soggetto *incrementa*, come preferito da Traina 1993<sup>3</sup>, 85), ma non valorizza nell'elaborazione del personaggio il riflesso della figura di Cesare, su cui insiste giustamente Viansino 1990, 503-504. Per quanto non inserito tra i passi discussi, è indubbio che anche questa interpretazione di Cesare sia coerente col fatto che «nella *Consolatio ad Marciam* Seneca sembra enunciare delle tesi repubblicane radicali, nella linea tradizionalista di Cremuzio Cordo», come rimarca opportunamente Letta 1998. 57.

luto muovere un'ulteriore critica alla disumanizzazione del potere qui identificata da Cesare, ma portata avanti in modo ancora più crudele dai nuovi 'cesari', contemporanei allo scrittore e ai suoi lettori, secondo l'abituale prassi tacitiana di disvelare crudamente i lati oscuri dell'*imperium*. Ed è probabile che sia implicita anche un'allusione al fatto, ampiamente notorio, che Cesare non riuscì a compiere la conquista della Britannia, come del resto non la realizzò completamente neppure Claudio,<sup>53</sup> l'altro 'cesare' che la intraprese, mentre sarebbe stato *solo* il suocero a portare a termine la spedizione, proprio ricorrendo al processo graduale, e non velocissimo come in Cesare, di superamento del *dolor* mediante l'impegno della guerra, ma senza alcuna forma di ambizione personale.

In ogni caso, dal modello etico incarnato da Agricola emerge una visione sostanzialmente laica, che si fonda sulla *virtus* individuale e si dimostra in grado di rinnovare profondamente le abituali ritualità consolatorie: il *modus* con cui è gestito il dolore per la morte del giovane figlio si conferma come l'espressione coerente della personalità, pubblica e privata, che Tacito intende delineare come concreto *exemplum* da proporre ai posteri e ai contemporanei. Da astratto principio filosofico, che viene quasi imposto come *remedium doloris* dai consolatori mediante un lungo e articolato percorso terapeutico, il *modus*, realisticamente vissuto nell'esperienza del quotidiano, diventa ora l'espressione più alta di un solido equilibrio interiore, sicuramente ricco di autentica *humanitas*, ma in cui non sussiste spazio per qualsiasi forma di irrazionalità.

E una simile prospettiva trova ulteriore conferma nell'epilogo della monografia, che comprende i capp. 44-46, in cui la critica, come detto, ha da tempo individuato la presenza di numerosi elementi di chiara derivazione consolatoria.

A mio giudizio, merita particolare attenzione una riflessione di Tacito, che ben riassume la cifra specifica della personalità del suocero sintetizzando nel merito molte delle considerazioni fin qui esposte (44, 3-4: *Quippe et vera bona, quae in virtutibus*

---

<sup>53</sup> Ovviamente non è questa la sede per discutere in modo approfondito sul ruolo di Agricola nella conquista della Britannia e sul rapporto con i precedenti di Cesare e, soprattutto, di Claudio (come noto, definito a 13, 3, *auctor iterati operis*): si veda almeno i riferimenti in Heubner 1984, 89.



*sita sunt, impleverat, et consulari ac triumphalibus ornamentis praedito quid aliud adstruere fortuna poterat?*). L'identificazione dei veri beni dell'esistenza nella pratica delle *virtutes*,<sup>54</sup> per quanto in sé anch'esso trito *topos* retorico, viene qui adattata alla capacità di Agricola di vivere integralmente e in profondità questo modello etico, elemento che trova pienezza di senso proprio dalla contiguità con un altro motivo, di natura squisitamente consolatoria, poco prima formulato, ovvero che il protagonista, per quanto strappato alla vita ancora nel pieno della maturità, aveva già percorso un ampio tragitto lungo il percorso della gloria (44, 3: *Et ipse quidem, quamquam medio in spatio integrae aetatis ereptus, quantum ad gloriam, longissimum aevum peregit*).

In questo punto Tacito sta rielaborando *loci* ampiamente diffusi, sfruttando al meglio lo spettro semantico del verbo *implere*, oscillante tra la dimensione concreta del 'riempire', anche nel senso di 'saziare', e la valenza metaforica di 'condurre a termine', relativa anche all'esistenza umana. La 'pienezza' della vita di Agricola si è quindi 'riempita' in maniera adeguata della *virtus*, una sorta di cibo realmente saziante dell'esistenza umana, il cui autentico parametro di valutazione non può consistere né nella *series annorum* né tanto meno nelle glorie mondane, come al contrario vorrebbe la *communis opinio*.

La dicotomia tra tempo e virtù è, in ogni caso, un motivo di così ampia diffusione da rendere di fatto assai aleatoria l'identificazione degli eventuali riferimenti che Tacito avrebbe tenuto presente. Non sono, tuttavia, mancati i commentatori i quali, molto probabilmente a ragione, hanno ritenuto plausibile il richiamo, tra i molti possibili, ancora una volta alla *Consolatio ad Marciam*, dove il *topos* è sintetizzato da una efficace *sententia* (Sen. *ad Marc.* 24, 1: *Incipe virtutibus illum, non annis aestimare: satis diu vixit*).<sup>55</sup> In realtà, più che il singolo confronto (in sé ben poco significativo, vista la notorietà del tema), potrebbe risultare più proficuo un parallelo strutturale tra l'epilogo tacitia-

<sup>54</sup> Il lessema, per quanto marcato secondo una declinazione stoiceggiante (cfr. per un inquadramento generale Feger 1948; dello stesso avviso anche Soverini 2004, 298), non assume una connotazione intellettuale, ma sintetizza il campionario della qualità pubbliche e private di Agricola, ben sintetizzato da Birley 2009, 49-50.

<sup>55</sup> Oniga 2003, 860-861.



no e l'intero cap. 24 della *Consolatio* senecana. Qui, infatti, sono raccolti, seppure in un ordine diverso rispetto all'*Agricola*, tutti i più significativi motivi che intessono quest'ultimo, dall'elogio delle *virtutes* del giovane Metilio, a iniziare dalla sua *verecundia* (Sen. *ad Marc.* 24, 2) e dalla conseguente *sanctitas morum* che lo rese degno del sacerdozio (Sen. *ad Marc.* 24, 3: *Hac sanctitate morum effecit, ut puer admodum digno sacerdotio videatur*),<sup>56</sup> alla descrizione, per quanto succinta, del suo aspetto fisico (Sen. *ad Marc.* 24, 1: *Adulescens statura, pulchritudine, certo corporis robore*; 24, 3: *Adulescens rarissimae formae*), elemento che ricorre, in modo più diffuso, anche nell'*Agricola* proprio all'inizio del cap. 44.

Ma in modo particolare sorprende la coincidenza della medesima formula, la *contemplatio virtutum*, attestata tanto in Seneca (Sen. *ad Marc.* 24, 4: *Harum contemplatione virtutum filium gere quasi <sinu>*) quanto in Tacito, nel capitolo conclusivo della monografia (46, 1: *Nosque domum tuam ab infirmo desiderio et muliebribus lamentis ad contemplationem virtutum tuarum voces, quas neque lugeri neque plangi fas est*),<sup>57</sup> la coincidenza, anche in questo caso scarsamente proficua se limitata alla pura dimensione letterale, acquista, a mio avviso, maggior rilievo se inserita nei rispettivi contesti, entrambi accomunati dalla svalutazione dell'*imago* fisica del defunto. Seneca, in questo caso, ricorre all'abituale repertorio di ascendenza platonica per giustificare la finitezza del corpo, destinato a perire, a fronte dell'immortalità ora goduta dall'anima di Metilio, in grado di vedere la pura realtà soprannaturale, non contaminata dalle catene stringenti della materialità terrena, come emerge da *ad Marc.* 24, 5:

*Imago dumtaxat fili tui perit et effigies non simillima; ipse quidem aeternus meliorisque nunc status est, despoliatus oneribus alienis et sibi relictus.*

<sup>56</sup> Nota giustamente Costa 2013, 15 n. 40, che Seneca, a proposito di Metilio, «elogia espressamente le sue qualità considerandole proprie di un uomo già maturo».

<sup>57</sup> La *contemplatio* è, in larga misura, coincidente con la prassi filosofica della *θεωρία*, su cui è d'obbligo il rimando a Grilli 2002, 26-39, che ne delinea genesi teoretica e diffusioni nelle varie scuole filosofiche (mancano, tuttavia, specifici riferimenti al passo della *Consolatio ad Marciam* e all'*Agricola*). Soverini 2004, 312, segnala un interessante parallelo, per quanto non di natura filosofica, con Tac. *ann.* 15, 63: *in contemplatione vitae per virtutem actae*.

*Haec quae vides circumdata nobis, ossa nervos et obductam cutem vultumque et ministras manus et cetera quibus involuti sumus, vincula animorum tenebraeque sunt. Obruitor his, offocatur, inficitur, arcetur a veris et suis in falsa coiectus. Omne illi cum hac gravi carne certamen est, ne abstrahatur et sidat; nititur illo, unde demissus est. Ibi illum aeterna requies manet ex confusis crassisque pura et liquida visentem.*

Il cap. 24 è, quindi, propedeutico all'ultima parte dello scritto (capp. 25-26), che, secondo le regole tradizionali del genere consolatorio, mira a dimostrare la condizione di perenne felicità ultraterrena del giovane defunto, il quale, sollevato al cielo, è ormai collocato tra le anime beate (Sen. *ad Marc.* 25, 1: *Ad excelsa sublatus inter felices currit animas*), anch'egli consacrato a quella piena felicità, come Seneca dichiara con enfatica convinzione, almeno sul piano retorico (e del rispetto degli schemi scolastici delle *consolationes*), nel finale dell'opera, dopo la descrizione dell'ἐκπύρωσις stoica da parte di Cremuzio Cordo, padre di Marcia (Sen. *ad Marc.* 26, 7: *Felicem filium tuum, Marcia, qui ista iam novit!*). La *contemplatio virtutum* anticipa, quindi, benché ancora nella dimensione terrena, la nitida visione delle cose *pura et liquida*, in quanto sottratte dall'opacità della materia, che è possibile solamente a quanti godono della condizione di essere pienamente *felices*. Inoltre, rappresenta, nella strategia consolatoria sviluppata da Seneca, uno snodo concettuale di primaria importanza, proprio perché orienta la destinataria dello scritto (e, di riflesso, tutti i lettori), in modo deciso e incontrovertibile, alla dimostrazione dell'immortalità dell'anima, in cui l'*amplificatio* retorica supplisce a una ridondante, e non sempre coerente, sovrabbondanza di elementi religiosi e soprattutto filosofici, ciascuno dei quali ben marcato nella sua ascendenza dottrinale e nel suo retroterra simbolico (le platoniche catene dell'anima, ad esempio, piuttosto che il purificatore fuoco stoico).

La prospettiva di Tacito risulta, invece, proiettata in una direzione diversa; formalmente anche nell'*Agricola* la *contemplatio virtutum* si colloca in un contesto che pare rimandare a una dimensione ultraterrena, come si evince dall'*incipit* del cap. 46 (46, 1: *Si quis piorum manibus locus, si, ut sapientibus placuit, non cum corpore extinguuntur magnae animae, placide quiescas*). A differenza, però, di Seneca, che deve consolare per la morte di un giovane uomo, e di conseguenza adattarsi alla topi-

ca della *mors immatura*, Tacito si trova a gestire la memoria di un affermato generale: il diverso soggetto implica, pertanto, l'adozione di una strategia retorica alternativa, in grado di mettere al centro, pur nel formale rispetto della tradizione, le *virtutes* di Agricola e di trasformarle in elemento capace di garantire, nel medesimo tempo, la consolazione dei parenti e la memoria del defunto presso contemporanei e posteri. In questa prospettiva appare, pertanto, plausibile la scelta di Tacito di richiamarsi a una linea argomentativa che ridimensioni, forse anche per convinzione personale,<sup>58</sup> il *topos* della sopravvivenza dell'anima a favore di una visione più razionalmente (e 'laicamente') scetticizzante, che attribuisce alle *virtutes* del protagonista, grazie alla loro costante *contemplatio*, la forza autonoma di trasformare Agricola in un vero e proprio *exemplum* e di garantirne così la sopravvivenza della *memoria* (46, 2: *Admiratione te potius [temporalibus] et laudibus et, si natura suppeditet, similitudine colamus. Is verus honos, ea coniunctissimi cuiusque pietas*). Le modalità tipiche della tradizione consolatoria sono, invece, recuperate poco dopo, quando il nostro autore, rivolgendosi direttamente alla moglie e alla suocera, vedova di Agricola, che sono le più bisognose di conforto, le esorta a meditare costantemente tutti i *facta dictaque* del defunto (46, 3); la periphrasi consolatoria nella delicata posizione di chiusura dello scritto, che la retorica delle *consolationes* abitualmente consacrava alla dimostrazione della sopravvivenza dell'anima (come visto nella *Consolatio ad Marciam* sopra discussa), conferma, pertanto, l'eliminazione di ogni riferimento alla vita ultraterrena.

La memoria del defunto è, dunque, affidata alla perenne riflessione dei singoli, soprattutto quando costoro hanno la forza morale di conformare i propri *mores* al modello indicato. Pertanto, la *contemplatio virtutum* non apre, come in Seneca, alla prospettiva del cielo, ma si proietta nella concretezza del vissuto quotidiano, sfidando l'inevitabile oblio legato allo scorrere del tempo, che in ogni caso finisce per colpire le *imagines* del defunto conservate in casa, a illusoria garanzia di una *memoria*,

---

<sup>58</sup> Nota opportunamente, a commento di 46, 1, Birley 1999, 98, «hence it need not reflect personal belief by Tacitus in an afterlife». Lo storico si limita, dunque, a menzionare un dato della tradizione, senza necessariamente doverlo condividere.

personale e familiare (quindi ancora una volta insieme privata e pubblica), destinata inevitabilmente alla distruzione. Come Seneca, anche Tacito svaluta l'importanza di tramandare la fisicità del defunto, tanto nel ricordo individuale quanto, appunto, nella concreta realizzazione delle tradizionali *imagines*, ma evita di ricorrere ad argomentazioni di carattere filosofico, limitandosi, come visto, a evidenziare la superiorità della *contemplatio virtutum* nello sconfiggere il tempo (46, 4: *Ut vultus hominum, ita simulacra vultus imbecilla ac mortalia sunt, forma mentis aeterna, quam tenere et exprimere non per alienam materiam et artem, sed tuis ipse moribus possis*). Lo storico si dichiara, in ogni caso, non pregiudizievole contrario alla prassi delle *imagines* (46, 4: *Non quia intercedendum putem imaginibus quae marmore aut aere finguntur*), dimostrando di comprendere la ragione profonda che induce, al di là dell'emozionale volontà di perpetuare i tratti di un recente defunto, alla loro realizzazione, ovvero la tutela dell'identità familiare e del relativo prestigio sociale, nelle dinamiche del contesto politico; questo si giustifica anche a fronte di nuove modalità di gestione della memoria, come la costruzione di imponenti monumenti funebri da parte dei ricchi esponenti dei ceti emergenti (valga per tutti l'esempio del liberto Trimalchione),<sup>59</sup> che, anche mediante l'*ostentatio* delle loro tombe, esibiscono il loro *status*, supplendo in questo modo all'assenza di antenati illustri, vanto tradizionale della classe aristocratica, non solo romana o italica, ma anche quella proveniente dalla provincia, come nel caso di Agricola.

Nella dialettica dei modelli letterari, questa particolare angolazione 'laica' si traduce nell'adozione, da parte di Tacito, di riferimenti diversi dalle *consolationes*; non è, dunque, casuale come il capitolo finale dell'*Agricola*, ma più in generale tutto l'epilogo, denoti un dialogo intenso, e non solo sul piano dello stile, con Cicerone, anche se ovviamente permane, come vedremo, la distanza dalla *Consolatio* di quest'ultimo. E nel caso del cap. 46 alcuni studiosi hanno ravvisato forti analogie con un

---

<sup>59</sup> Per la tomba di Trimalchione risulta particolarmente interessante la lettura del monumento in chiave archeologico-architettonico proposta da Guidetti 2007, il quale evidenzia come la tipologia funeraria che emerge dalla descrizione petroniana era utilizzata anche da cittadini liberi, soprattutto, come si precisa a 78, «magistrati municipali», un'altra categoria che poteva minacciare lo *status* sociale dell'aristocrazia senatoria tradizionale.

preciso passo della *Pro Archia* (12, 30),<sup>60</sup> nel quale la sfiducia nei confronti della permanenza nel tempo di statue e di ritratti dei *summi homines*, a fronte della perennità della *virtutum effigies*, si associa alla possibilità, motivata più dalla speranza che da reale convincimento, di sopravvivenza dopo la morte di almeno qualche facoltà percettiva:

*An vero tam parvi animi videamur esse omnes, qui in re publica atque in his vitae periculis laboribusque versamur, ut, cum usque ad extremum spatium nullum tranquillum atque otiosum spiritum duxerimus, nobiscum simul moritura omnia arbitremur? An statuas et imagines, non animorum simulacra sed corporum, studiose multi summi homines reliquerunt; consiliorum relinquere ac virtutum nostrarum effigiem nonne multo malle debemus, summis ingeniis expressam et politam? Ego vero omnia quae gerebam, iam tum in gerendo spargere me ac disseminare arbitrabar in orbis terrae memoriam sempiternam. Haec vero sive a meo sensu post mortem afutura est sive -- ut sapientissimi homines putaverunt -- ad aliquam mei partem pertinebit, nunc quidem certe cogitatione quadam speque delector.*

A differenza di Cicerone, che non utilizza il lessema e, in ogni caso, associa la *memoria sempiterna* alla tradizionale funzione della poesia di eternare le azioni eroiche e di promuoverne la loro diffusione, Tacito insiste maggiormente sull'impegno etico sotteso alla pratica della *contemplatio virtutum*, di cui valorizza la capacità di provvedere alla memoria di Agricola in modo autonomo, senza il ricorso ad altri eventuali supporti: quindi non solo le *imagines*, ma neppure la mediazione della letteratura. Ne consegue un evidente paradosso, poiché Tacito è ben consapevole che la sopravvivenza del ricordo di Agricola è garantita, in primo luogo, dal proprio scritto e dalla sua circolazione nel tempo; ma il nostro storico non aspira al ruolo 'ancillare' di Archia, poiché il suo obiettivo è più alto e ambizioso, ovvero quello di proporre un vero manifesto ideologico dell'aristocrazia senatoria, che si trova ora appunto a dover conciliare la contrapposta polarità di principato e libertà.<sup>61</sup> In questa

---

<sup>60</sup> Si veda per un parallelo tra i due passi la densa e specifica nota di Griffin 1930.

<sup>61</sup> Sulla dimensione insieme retorica e letteraria della storiografia e sull'obiettivo di molti autori di realizzare la propria opera come una sorta di *monumentum*, dotato di autorevolezza già al suo primo apparire e, per questo, capace di superare il tempo, in sintonia quindi con un motivo ampiamente

prospettiva più ampia il paradosso, almeno in apparenza, si stempera grazie alle parole dello stesso Tacito, il quale, all'inizio della monografia, ne giustifica la composizione come testimonianza della tirannide di Domiziano e dei nuovi tempi felici di Nerva e Traiano (3, 3: *Non tamen pigebit vel incondita ac rudi voce memoriam prioris servitutis ac testimonium praesentium bonorum composuisse. Hic interim liber honori Agricolae soceri mei destinatus, professione pietatis aut laudatus erit aut excusatus*); la rinuncia alla letteratura 'alta', cui invece aspirava Cicerone, è formulato mediante il riuso del *topos*, di ascendenza tucididea (Thuc. 1, 21),<sup>62</sup> del rifiuto di ogni abbellimento retorico a fronte della verità storica, così come emerge con chiarezza la finalità, che già prima si è più volte evidenziata, di coniugare dialetticamente dimensione pubblica e privata.

Una simile funzione della *memoria*, che si proietta in prima istanza nel presente, sul fondamento di un passato ancora recente, lacerante e forse anche imbarazzante per le compromissioni col regime domiziano, lascia, pertanto, poco spazio alla necessità di ricorrere all'argomento della vita ultraterrena. Per questa ragione, dunque, il pensiero di Tacito, nello specifico, si dimostra più affine a quello espresso da Cicerone: si noti in particolare il comune ricorrere dell'incidentale, introdotta da *ut*, che assegna ai *sapientes* la funzione di proporre la tesi di una probabile sopravvivenza dopo la morte. L'espressione, nella sua voluta genericità,<sup>63</sup> ben lungi dal rappresentare un'autorevole conferma della tesi proposta (come talora accade, soprattutto nelle *consolationes*), lascia, al contrario, supporre la presa di distanza degli autori dalle posizioni espresse da questi saggi 'indefiniti', le quali sono presentate come un dato genericamente tradizionale,

---

diffuso in poesia, buone considerazioni in Laird 2009 (in particolare a 210-211).

<sup>62</sup> Questa ascendenza letteraria non è stata solitamente valorizzata dai commentatori, i quali rimandano a riferimenti o prevalentemente ciceroniani (Heubner 1984, 13-14) o a paralleli con Plinio il Giovane (Woodman, Kraus 2014, 92-93).

<sup>63</sup> Analizzando un analogo fenomeno, ampiamente ricorrente nella *Consolatio ad Apollonium* attribuita a Plutarco, ho proposto la definizione di «retorica dell'indeterminazione» per indicare il riferimento generico e spesso privo di determinazioni temporali definite a cui si richiamano alcuni dei più rilevanti argomenti della terapia consolatoria: cfr. Audano 2014a.

che in ogni caso non incide in maniera significativa nel percorso di continuità della *memoria*. Si vengono, dunque, a intrecciare due piani, tra loro contigui, ma distinti: la prospettiva, appunto, della sopravvivenza della *memoria* con la possibilità di una qualche forma di immortalità personale, ma nel caso di Cicerone, almeno nella fase della *Pro Archia* (del 62 a.C.), e a maggior ragione in quello di Tacito, «la dimensione ‘terrena’ della sopravvivenza resta di gran lunga prevalente».<sup>64</sup>

Ma è molto probabile che in questa sezione Tacito abbia tenuto conto di altri scritti ciceroniani, anche di quelli che, pur in modo complesso e non sempre lineare, conterranno uno sviluppo di questa prospettiva. Come noto, della celebre doppia opzione platonica dell'*Apologia* (40c), la morte come fine di tutto o come inizio di una nuova vita, Cicerone, soprattutto a causa della sua sempre più aspra polemica antiepicurea, valorizzerà, almeno sul piano intellettuale (e nel solco filosofico dell'Accademia, dall'Aristotele ancora platonizzante dell'*Eudemo* fino alla 'nuova' Accademia di impronta probabilistica), la possibilità dell'immortalità individuale, ad esempio per gli uomini politici virtuosi nel *De re publica* oppure, in forma più organica, nella *Consolatio*, composta nel 45 a.C. dopo la morte della figlia Tullia. In quest'ultimo scritto, purtroppo per noi frammentario (ma sicuramente ben noto a Tacito), tutta la tradizione retorica e filosofica del genere letterario è rielaborata da Cicerone in maniera originale nella nuova forma dell'autoconsolazione, ma, ai nostri fini, può risultare interessante il confronto soprattutto col fr. 23 Vitelli (= Lact., *inst.* 1, 15, 16-20), con cui, molto probabilmente, l'opera si concludeva:

*Cum vero – inquit – et mares et feminas compluris ex hominibus in deorum numero esse videamus et eorum in urbibus atque agris augustissima delubra veneremur, adsentiamur eorum sapientiae quorum ingenis et inventis omnem vitam legibus et institutis excultam constitutamque habemus. Quod si ullum umquam animal consecrandum fuit, illud profecto fuit. Si Cadmi progenies aut Amphionis aut Tyndari in caelum tollenda fama fuit, huic idem honores certe dicandus est. Quod quidem faciam teque omnium optimam doctis-*

---

<sup>64</sup> Narducci 2010a, 63; per un approfondimento ulteriore sul rapporto in Cicerone tra prospettiva di sopravvivenza tra i posteri e l'immortalità personale, con particolare attenzione al *Cato Maior*, si rimanda a Narducci 1989, 74-79.



*simam adprobantibus dis immortalibus ipsis in eorum coetu locatam ad opinionem omnium mortalium consecrabo.*

Si tratta della cosiddetta ‘apoteosi’ di Tullia, in cui Cicerone non si limita a esaltare la condizione di felicità ultraterrena della figlia defunta, secondo gli abituali schemi consolatori, ma addirittura ne prospetta la collocazione tra le divinità,<sup>65</sup> suscitando per questo la sdegnata reazione di Lattanzio, che ci trasmette il frammento (Lact., *inst.* 1, 15, 20: *Fortasse dicat aliquis prae nimio dolore luctu delirasse Ciceronem*).<sup>66</sup> E, come segno visibile di questa nuova condizione, l’oratore, come emerge dall’epistolario ad Attico, avrebbe progettato la costruzione di un *fanum*, forse non solo con l’obiettivo di celebrare la figlia, ma anche col tentativo di recuperare la sua visibilità politica, allora notevolmente appannata.

Già in passato era stata avanzata l’ipotesi secondo cui Tacito, proprio nel punto in cui ridimensiona la tradizione delle *imagines*, avrebbe in realtà polemizzato con la scelta ciceroniana del *fanum*.<sup>67</sup> a mio giudizio, tuttavia, la tesi appare in sé poco dimostrabile, dal momento che la posizione tacitiana si colloca coerentemente, come si è visto, in una linea ben documentata che concorda sulla precarietà delle *imagines*, senza dover necessariamente postulare un preciso richiamo alla *Consolatio*. Forse un elemento più concreto si può individuare nella diversa concezione di *honos*, che Cicerone associa al *topos* del ‘ritorno al cielo’ dell’anima,<sup>68</sup> garantendo così la perenne *consecratio* del defunto davanti a tutti gli uomini, mentre Tacito, forse non casualmente qualificando l’*honos* come *verus*, lo priva di ogni allusione ultraterrena e lo correla direttamente al fatto che le qualità dipendenti dalla *contemplatio virtutum*, come l’*admiratio*, le

<sup>65</sup> Il tema della divinizzazione del defunto, soprattutto di giovane età, era tipico nella tradizione manualistica: cfr. Men. Rh. III, 414, 25-27 Spengel, che, tra le forme di omaggio da tributare, annovera anche l’esortazione a farne dipingere le εἰκόνας. Sulla ricezione del motivo in Cicerone si rimanda a Setaioli 1999, 167-172, e Lillo Redonet 2001, 209-210.

<sup>66</sup> Sulla polemica lettura della *Consolatio* ciceroniana da parte di Lattanzio, che ricorda per analogia l’accusa di *insania*, rivolta da Girolamo contro Lucrezio, cfr. Audano 2006-2007.

<sup>67</sup> Sostenuta in particolare da Alfonsi 1965, 618-619.

<sup>68</sup> Il motivo è stato trattato in modo sintetico, ma approfondito e con sviluppo fino ai cristiani, da Doignon 1991.



*laudes* e non ultima la *similitudo* delle qualità di Agricola, costituiscono la reale modalità per *colere* adeguatamente quest'ultimo e garantirne così la *memoria*. E Tacito, come per rimarcare ulteriormente la 'laicità' di questa posizione, associa all'*honos*, in questa accezione, anche la *pietas*, come espressione più vera del ricordo dei congiunti più stretti, ben diversa dal *desiderium*, segno di debolezza, e dai *lamenta*, caratteristici delle donne. Pur non espressamente citato, viene anche qui riproposto il modello etico del *modus*, garantito, per così dire, dall'esperienza dello stesso Agricola per la morte del figlio: si noti, infatti, il riuso di una parte del lessico presente proprio nel cap. 29, in particolare la comune insistenza sui *lamenta* anche qui definiti *muliebria*, col tipico richiamo alla dimensione femminile come metafora di un lutto ingestibile.

E oltre al piano ideologico, tra i due testi esistono, con molta probabilità, punti di contatto anche a proposito della dimensione formale, come la compresenza di elementi specifici della *consolatio* che si intrecciano con lo stile e il linguaggio della *laudatio*. La condizione frammentaria della *Consolatio* ciceroniana non offre, in ogni caso, molti elementi di riscontro (da valutare sempre con la necessaria prudenza critica), ma in tutto l'epilogo dell'*Agricola*, e non solo nel capitolo conclusivo, non mancano spunti interessanti, integrabili anche col supporto di altri scritti di Cicerone sui quali si riverbera con chiarezza la presenza di modalità tipiche del genere consolatorio.

Quest'ultimo, a causa della sofisticata intelaiatura retorica che lo caratterizza, consente di assegnare al testo precise sfumature di senso che, nel caso della nostra monografia, possono offrire importanti indizi a favore dell'ipotesi che Tacito, sfruttando al meglio la prossimità con la *laudatio*, abbia volutamente adattato in chiave laica molti dei più emblematici *topoi* delle *consolationes*.

Qualche studioso,<sup>69</sup> proprio in virtù della contiguità tra i due generi, ha voluto ingegnosamente riscontrare una qualche analogia tra l'apostrofe finale del fr. 23 Vitelli e quella che Tacito rivolge al suocero in un passo molto interessante dell'epilogo, nel quale lo scrittore arriva paradossalmente a giudicare *felix* Agricola, la cui *mors opportuna* gli ha consentito di non assiste-

---

<sup>69</sup> Vitelli 1977, 39.

re alle efferate crudeltà del regime di Domiziano (45, 3: *Tu vero felix, Agricola, non vitae tantum claritate, sed etiam opportunitate mortis*). La maggior parte dei commentatori sostiene, certamente a ragione,<sup>70</sup> che Tacito abbia, in realtà, elaborato questa apostrofe, che afferisce per statuto alla *laudatio* e spicca per sostenutezza formale (rimarcata dal chiasmo), su un modello di alta caratura stilistica, identificato nei versi del nono libro dell'*Eneide* in cui Evandro, lamentando la morte di Pallante, definisce *felix* la defunta moglie che così non può assistere a un tale dolore (Verg. *Aen.* 9, 158-159: *Tuque, o sanctissima coniunx, / felix morte tua neque in hunc servata dolorem*). Ed è altrettanto indubbio che lo storico abbia tenuto presente tutto il vasto repertorio sulla *mors opportuna*, altro motivo diffusissimo nella letteratura consolatoria, dove abitualmente è presentato come il rimedio che avrebbe potuto evitare i peggiori dolori successivamente riservati dall'esistenza:<sup>71</sup> si prenda almeno l'esempio, ancora una volta dalla *Consolatio ad Marciam* senecana (20, 5), di Cicerone, a cui non riuscì di *felix mori* (qui l'aggettivo esprime, con connotazione negativa, un auspicio non realizzato, non una certezza come nel caso di Agricola).<sup>72</sup>

Ma Tacito guarda più concretamente in direzione di Cicerone, non tanto al frammento della *Consolatio*, a cui lo accomuna solo una generica commistione nel genere, quanto in particolare al *Brutus*, da cui ricalca *ad litteram* il sintagma *opportunitas mortis*, in riferimento a Ortensio (Cic. *Brut.* 4: *Illius vero mortis opportunitatem benevolentia potius quam misericordia prosequamur*), e soprattutto al terzo libro del *De oratore*, di cui Tacito ha utilizzato nell'epilogo il capitolo relativo alla morte improvvisa, e come tale 'opportuna', di Lucio Licinio Crasso, che

<sup>70</sup> Heubner 1984, 134; Oniga 2003, 862 e Soverini 2004, 307-308.

<sup>71</sup> Si vedano sull'argomento le importanti considerazioni di Ficca 1999, che, seppur concentrate soprattutto nell'elaborazione senecana, risultano significative per la genesi e la diffusione del motivo nella letteratura consolatoria (a 107 un riferimento anche all'*Agricola*).

<sup>72</sup> Il parallelo è citato, ma non approfondito, da Manning 1981, 124, che soprattutto non si interroga sulla reale valenza semantica di *felix* nei due contesti. È utile ricordare che Seneca recupera qui l'auspicio formulato dallo stesso Cicerone nel primo libro delle *Tusculanae* (Cic. *Tusc.* 1, 84: *Mitto alios: etiamne nobis expedit? Qui et domesticis et forensibus solaciis ornamentisque privati certe si ante occidissemus, mors nos a malis, non a bonis abstraxisset*).

gli permise di non vedere la lunga serie di devastazioni e di lutti provocati dalla guerra sociale. I commenti, in particolare, rilevano la stretta analogia tra l'*incipit* del cap. 46 (46, 1: *Non vidit Agricola obsessam curiam et clausum armis senatum et eadem strage tot consularium caedes, tot nobilissimarum feminarum exilia et fugas*) e un preciso punto del testo ciceroniano (Cic. *de orat.* 3, 8: *Non vidit flagrantem Italiam bello, non ardentem invidia senatum, non sceleris nefarii principes civitatis reos, non luctum filiae, non exilium generi, non acerbissimam C. Mari fugam, non illam post reditum eius caedem omnium crudelissimam, non denique in omni genere deformatam eam civitatem, in qua ipse florentissima multum omnibus gloria praestitisset*). Ma, come è stato individuato,<sup>73</sup> è stretta l'analogia anche con un altro punto del trattato ciceroniano, dove, non casualmente, risulta evidente il richiamo letterale all'*opportunitas mortis*, per di più nella forma dell'apostrofe (Cic. *de orat.* 3, 12: *Ego vero te, Crasse, cum vitae flore tum mortis opportunitate divino consilio et ornatum et extinctum esse arbitror*).

L'indubbio legame col *De oratore* si giustifica con l'obiettivo di utilizzare un autorevole modello letterario per richiamare alla mente eventi drammatici molto recenti e, pertanto, ancora percettivamente 'visibili' agli occhi dei lettori, in una sorta di spettacolo del dolore che tuttavia il nostro storico, per la sua avversione verso ogni forma di *ostentatio*, ridimensiona rispetto al modello ciceroniano, enfaticamente scandito nella sequenza delle sue scene dolorose dall'anafora del *non*. Il richiamo alla dimensione sensoriale, potenziata sul piano retorico dal richiamo intertestuale, accentua, per contrasto, la concezione della morte, anche quella di Agricola per quanto *opportuna*, come perdita di ogni percezione. Ed è proprio il riferimento ciceroniano, se letto nella sua interezza, come invece non è stato adeguatamente notato, a confermare ulteriormente l'approccio laico di Tacito. Cicerone, infatti, nel medesimo capitolo, introducendo poco prima la morte di Crasso, precisa che le disgrazie, di seguito elencate, che si abatterono sullo stato furono tali da rendere la scomparsa dell'uomo politico un dono riservatogli dagli dèi (Cic. *de orat.* 3, 8: *Sed ei tamen rem publicam casus secuti sunt, ut mihi*

<sup>73</sup> Ad esempio da Ficca 2001, 64 n. 120, che nota anche la successiva ripresa dello stilema da parte di Ambrogio (*exc. Sat.* 1, 31).

*non erepta L. Crasso a dis immortalibus vita, sed donata mors esse videatur*).<sup>74</sup> La morte come dono divino rappresenta notoriamente un altro dei più diffusi *topoi* consolatori, per quanto abitualmente associato alla *mors immatura* di giovani personaggi (l'*exemplum* più celebre è quello di Cleobi e Bitone, che ottennero da Era la morte come ricompensa per la propria εὐσέβεια).<sup>75</sup> Tacito riutilizza questo motivo alla fine del cap. 44, in un brano di grande portata ideologica, in quanto *summa* di molti concetti portanti fin qui esposti, ma elimina dalla sua rielaborazione, in coerenza con la sua prospettiva laica, la menzione del dono divino, dettaglio solo apparentemente minore, ma significativo se letto secondo le coordinate della retorica delle *consolationes*, di cui era ben consapevole. Scrive dunque lo storico (44, 5):

*Nam sicut <e>i <non licuit> durare in hanc beatissimi saeculi lucem ac principem Traianum videre, quod augurio votisque apud nostras aures ominabatur, ita festinatae mortis grave solacium tulit evasisse postremum illud tempus, quo Domitianus non iam per intervalla ac spiramenta, sed continuo et velut uno ictu rem publicam exhaustit.*

Il motivo della *mors immatura* è qui recuperato dal sintagma *festinatae mortis*: c'è stata una certa discussione sulla reale valenza semantica dell'aggettivo,<sup>76</sup> da qualche studioso interpretato nel senso di 'affrettato',<sup>77</sup> con riferimento al sospetto di avvelenamento da parte di Domiziano (a cui lo stesso Tacito, peraltro, allude come *rumor* diffuso a 43, 2), ma da considerare, più correttamente, nel valore appunto di 'premature'.<sup>78</sup> La *mors immatura* viene, quindi, a coincidere con la sua *opportunitas*: i due *topoi* sono, dunque, dallo scrittore abilmente amalgamati all'interno di una più profonda e sistematica rivisitazione dei

<sup>74</sup> Si noti come il motivo sia ripetuto a breve distanza da Cicerone, che qui anticipa il *divinum consilium* del successivo par. 12.

<sup>75</sup> Sull'*exemplum* di Cleobi e Bitone nella tradizione consolatoria, soprattutto greca, rimando ad Audano 2014b.

<sup>76</sup> Ampia discussione in Schwinge 1963, con attenta analisi linguistica, che lo porta poi in ogni caso a propendere per "affrettato".

<sup>77</sup> Ad esempio nel commento *ad loc.* Olgive-Richmond 1967, i quali, sulla scia di Schwinge 1963, sopra citato, annotano: «the word seems to suggest foul play "precipitated" non "premature"».

<sup>78</sup> Così, ad esempio, interpretano Heubner 1984, 129-130; Birley 1999, 96; Oniga 2003, 75 e Soverini 2004, 95.

capisaldi del genere consolatorio. La felicità ultraterrena, obiettivo primario della terapia connessa all'*officium consolandi*, è qui identificata col principato di Traiano, descritto col lessico abitualmente impiegato per l'aldilà popolato dagli dèi (*beatissimi saeculi lucem*).<sup>79</sup> La metafora della luminosità traduce, pertanto, mediante il ricorso alla percezione visiva già sperimentato in precedenza, quella pienezza di felicità che è propria della dimensione escatologica. Quest'ultima, a differenza di quanto accade delle tradizionali *consolationes*, non si risolve in un generico auspicio, per quanto garantito dall'autorevolezza dei *sapientes*, ma si trova concretamente realizzata nel presente, come qualsiasi lettore sarebbe facilmente in grado di riscontrare. Rispetto al genere consolatorio il mutamento di prospettiva è radicale: sono i vivi, dunque, a godere della luce di questo 'paradiso in terra', non i morti, e neppure ne fruisce, per un paradosso della sorte, lo stesso Agricola: si noti, ancora una volta, l'insistenza sulla mancanza della percezione visiva, il *non videre*, come espressione totalizzante della morte, in questo caso davvero definibile come *inopportuna*. Tacito, tuttavia, presenta il suocero come un precursore, una sorta di 'profeta' del nuovo corso, come facilmente si deduce da un verbo come *ominari*, che afferisce strettamente al lessico della divinazione.<sup>80</sup> Ancora una volta i ruoli si capovolgono: di fronte al buio della tirannide di Domiziano, Agricola riveste, per così dire, la funzione del consolatore che prospetta al genero, e di riflesso a quanti erano potenzialmente a rischio di vita, la futura beatitudine del regno di Traiano, goduta però dagli altri, ma non da se stesso. Il modello etico rappresentato dal generale viene, dunque, presentato al principe, anche se all'interno della cornice encomiastica, come opportuno *exemplum* che merita di sopravvivere alla sfida del tempo, conservando intatta non solo l'autorevolezza morale, ma anche la

---

<sup>79</sup> L'insistenza sul motivo della luce, che contraddistingue l'aldilà rispetto al buio della terra, ricorre, con molta evidenza, nel finale della *Consolatio ad Apollonium* (120C-D), dove sono introdotti i frammenti tredici di Pindaro (fr. 129 e 131 Snell-Maehler = fr. 58 a-b e 59 Cannatà Fera), che appunto descrivono questa particolare condizione riservata agli εὐσεβείς (equivalente greco di *felices* o anche *beati*).

<sup>80</sup> Giustamente evidenziato da Oniga 2003, 861, che parla di «tipica profezia *ex eventu*».

positiva progettualità di un percorso politico fondato sull'esercizio del *modus* nei rapporti privati e pubblici.

Per concludere, Tacito, a differenza del Cicerone del *De re publica*, che garantiva la sopravvivenza alle anime dei politici virtuosi, manipola, fino al punto di capovolgerli, gli schemi formali e strutturali del genere consolatorio. Costruisce, dunque, negli interstizi della sua monografia, sfruttando ogni possibilità accordata dalla natura 'ibrida' dell'*Agricola* sotto l'aspetto letterario, una *consolatio* volutamente 'laica', in cui non c'è posto per l'aldilà, se non come remota ipotesi, da cui egli stesso prende, in ogni caso, le distanze, come si è visto, senza neppure grande interesse per problematiche di ordine religioso o filosofico. A differenza di Metilio, nella *Consolatio ad Marciam*, che è *felix* proprio perché, secondo gli schemi tradizionali, è ormai collocato nella pienezza della beatitudine ultraterrena, Agricola è *felix* per la sua morte, che, per quanto *opportuna*, lo ha privato di sperimentare la luce felice del regno di Traiano. La morte coincide, dunque, con l'autentica forma di *consolatio* e consiste nell'assenza di qualsiasi sensazione: è la fine del corpo, forse anche dell'anima, lessema che, nell'unica occorrenza attestata nell'*Agricola*, sta indicare, come abbiamo visto, i grandi uomini (46, 1: *magnae animae*), ma senza alcuna connotazione in chiave metafisica; di costoro, in ogni caso, non vengono meno quelle *virtutes* che, mediante la costante pratica della *contemplatio*, sostanziano la persistenza, etica e politica oltre che affettiva, della loro *memoria*.

#### Bibliografia

Alfonsi 1965

L. Alfonsi, *Sulla Consolatio di Cicerone*, «Convivium», 33 (1965), pp. 617-621.

Asso 2008

P. Asso, *Il genere consolatorio da Stazio alle letterature europee*, «Vichiana», 10 (2008), pp. 176-196.

Audano 2000

S. Audano, *Cicerone fra Mida e Sileno (Cons. fr. 9 Vit. e Tusc. I, 114)*, «Paideia», 55 (2000), pp. 23-35.

## Audano 2006-2007

S. Audano, *Lattanzio e la Consolatio di Cicerone*, «Koinonia», 30-31 (2006-2007), pp. 101-109.

## Audano 2010

S. Audano, *Agostino, Cicerone e il destino ultraterreno dei bambini prematuramente scomparsi: una proposta di lettura di Aug. Contra Iulianum 5.11.44 = PL 44,809*, «Sileno», 36 (2010), pp. 3-13.

## Audano 2012

S. Audano, *Gli eccessi smaniosi del dolore: riuso epigrammatico di un topos consolatorio*, in Id., *Classici lettori di classici. Da Virgilio a Marguerite Yourcenar*, Foggia 2012 (Echo 8), pp. 245-251.

## Audano 2014a

S. Audano, *La retorica dell'indeterminazione. Spunti per una lettura della Consolatio ad Apollonium*, in P. Volpe Cacciatore (ed.), *Plutarco: linguaggi e retorica (Atti del XII Convegno dell'International Plutarch Society – Sezione Italiana)*, Napoli 2014 (Strumenti per la ricerca plutarchea 10), pp. 17-27.

## Audano 2014b

S. Audano, *Menandro consolatore tra Plutarco e Leopardi*, in A. Casanova (ed.), *Menandro e l'evoluzione della commedia greca*, Firenze 2014, pp. 211-245.

## Baltussen 2013

H. Baltussen, *Cicero's Consolatio ad se; character, purpose and impact of a curious treatise*, in Id. (ed.), *Greek and Roman Consolations: Eight Studies of a Tradition and its Afterlife*, Swansea 2013, pp. 67-91.

## Becchi 2005

F. Becchi, *Apatheia e metriopatheia in Plutarco*, in A. Casanova (ed.), *Plutarco e l'età ellenistica. Atti del convegno Internazionale di Studi (Firenze, 23-24 settembre 2004)*, Firenze 2005 (Studi e testi. Collana del Dipartimento di Scienze dell'Antichità "G. Pasquali" 24), pp. 385-400.

## Birley 1999

A.R. Birley (ed.), *Tacitus. Agricola. Germany*, Oxford 1999 (Oxford World's Classics).

## Birley 2009

A.R. Birley, *The Agricola*, in A.J. Woodman (ed.), *The Cambridge Companion to Tacitus*, Cambridge 2009, pp. 47-58.

## Blasi 2012

M. Blasi, *Strategie funerarie. Onori funebri pubblici e lotta politica nella Roma medio e tardorepubblicana (230-27 a.C.)*, Roma 2012 (Studi e Ricerche 1).

## Buresch 1886

C. Buresch, *Consolationum a Graecis Romanisque Scriptarum Historia*, Lipsiae 1886.

## Cambiano 2012

G. Cambiano, *Filosofia greca e identità romana in Cicerone e Seneca*, in M. Citroni (ed.), *Letteratura e civitas. Transizioni dalla Repubblica all'Impero*, Pisa 2012 (Testi e studi di cultura classica 53), pp. 231-243.

## Canobbio 2011

A. Canobbio (ed.), *M. Valerii Martialis Epigrammaton liber quintus*, Napoli 2011 (Studi Latini 75).

## Costa 2013

S. Costa, *Quod olim fuerat. La rappresentazione del passato in Seneca prosatore*, Hildesheim-Zürich-New York 2013 (Spudasmata 152).

## Cousin 1936

J. Cousin, *Histoire et rhétorique dans l'Agricole*, «REL», 14 (1936), pp. 326-336.

## Cova 1978

P.V. Cova, *La misura umana di Plinio il Giovane*, in Id., *Lo stoico imperfetto. Un'immagine minore dell'uomo nella letteratura latina del Principato*, Napoli 1978, pp. 86-113.

## Cristante 2014

L. Cristante, *Fama rerum nel finale dell'Agricola di Tacito (46,4)*, in P.-A. Deproost (ed.), *Extravagances. Écart et norme dans les textes grecs et latins. Actes du colloque de Louvain-la-Neuve (16-17 mai 2013)*, Paris 2014, pp. 265-276.



D'Alessandro Behr 2014

F. D'Alessandro Behr, *Consolation, Lamentation, Philosophy and Gender in Lucan's Bellum Civile* 8, in M. Garani, D. Konstan (eds.), *The Philosophising Muse: the Influence of Greek Philosophy on Roman Poetry*, Cambridge 2014.

de Libero 2009

L. de Libero, *Praecibus ac lacrimis: Tears in Roman Historiographers*, in T. Fögen (ed.), *Tears in Graeco-Roman World*, Berlin-New York 2009, pp. 209-234.

De Vivo 1998

A. De Vivo, *Costruire la memoria. Ricerche sugli storici latini*, Napoli 1998 (Studi Latini 31).

De Vivo 2006

A. De Vivo, *La violenza e il terrore: le forme del potere in Tacito*, 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 (I Convegni della Fondazione Niccolò Canussio 5), pp. 275-288.

Degl'Innocenti Pierini 2008a

R. Degl'Innocenti Pierini, *In nome della madre. Pathos tragico e retorica degli affetti nella Consolatio ad Helviam matrem di Seneca*, in Ead., *Il parto dell'orsa. Studi su Virgilio, Ovidio e Seneca*, Bologna 2008 (Testi e manuali per l'insegnamento universitario del Latino 102), pp. 139-151.

Degl'Innocenti Pierini 2008b

R. Degl'Innocenti Pierini, *Ritratto di famiglia. Seneca e i suoi nella Consolatio ad Helviam*, in Ead., *Il parto dell'orsa. Studi su Virgilio, Ovidio e Seneca*, Bologna 2008 (Testi e manuali per l'insegnamento universitario del Latino 102), pp. 153-176.

Degl'Innocenti Pierini 2012

R. Degl'Innocenti Pierini, *Modelli etici e società da Cicerone a Seneca*, in M. Citroni (ed.), *Letteratura e civitas. Transizioni dalla Repubblica all'Impero*, Pisa 2012 (Testi e studi di cultura classica 53), pp. 211-229.

Delz 2010<sup>2</sup>

J. Delz, *P. Cornelius Tacitus. Libri qui supersunt: II, 3, Agricola* (II<sup>a</sup> ed. a c. di J. von Ungern-Sternberg), Berlin-New York 2010<sup>2</sup> (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Latinorum Teubneriana).

## Devillers 2005

O. Devillers, *Démonstration et stéréotype du général dans l'Agricola de Tacite*, «Pallas», 69 (2005), pp. 365-375.

## Doignon 1991

J. Doignon, *La baroque invitation au ciel d'Augustin à Romanianus (c. Acad. II 1,2): thèmes de Sénèque et ornements virgiliens*, «Maia», 43-44 (1991), pp. 221-224.

## Elisei 2008

C. Elisei, *Agricola primus inventor e la retorica della conquista*, in P. Arduini, S. Audano, A. Borghini, A. Cavarzere, G. Mazzoli, G. Paduano, A. Russo (eds.), *Studi offerti ad Alessandro Perutelli*, Roma 2008, tomo I, pp. 441-449.

## Favez 1937

C. Favez, *La consolation latine chrétienne*, Paris 1937.

## Feger 1948

R. Feger, *Virtus bei Tacitus*, «WJA», 3 (1948), pp. 301-315.

## Ficca 1999

F. Ficca, *Seneca e il concetto di 'mors opportuna': i tempi del vivere e del morire*, «BSL», 29 (1999), pp. 103-118.

## Ficca 2001

F. Ficca, *Remedium doloris. La parola come terapia nelle 'Consolazioni' di Seneca*, Napoli 2001 (Studi Latini 43).

## Garbarino 1982

G. Garbarino, *Temi e forme della «Consolatio» nella letteratura latina*, Torino 1982.

## Garulli 2012

V. Garulli, *Byblos laineae. Epigrafia, letteratura, epitafio*, Bologna 2012 (Eikasmos Studi 20).

## Giua 1990

M.A. Giua, *Aspetti della biografia latina del primo impero*, «RSI», 102 (1990), pp. 535-559.

Giua 2003

M.A. Giua, *Tacito e i suoi destinatari: storia per i contemporanei, storia per i posteri*, in A. Casanova, P. Desideri (eds.), *Evento, racconto, scrittura nell'antichità classica, Atti convegno internazionale di studi*, Firenze 2003 (Studi e testi. Collana del Dipartimento di Scienze dell'Antichità "G. Pasquali" 23) pp. 247-268.

Graver 2009

M. Graver, *The Weeping Wise: Stoic and Epicurean Consolations in Seneca's 99<sup>th</sup> Epistle*, in T. Fögen (ed.), *Tears in Graeco-Roman World*, Berlin-New York 2009, pp. 235-252.

Griffin 2007

M. Griffin, *The Younger Pliny's Debts to Moral Philosophy*, «HSCPh», 103 (2007), pp. 451-481.

Griffin 1930

M.H. Griffin, *Tacitus, Agricola XLVI, and Cicero, Archias 12, 30*, «CJ», 25 (1930), pp. 545-547.

Grilli 2002

A. Grilli, *Vita contemplativa. Il problema della vita contemplativa nel mondo greco-romano*, Brescia 2002 (Philosophica. Testi e Studi 6).

Guidetti 2007

F. Guidetti, *La tomba di Trimalchione. Saggio di commento archeologico al Satyricon*, in F. De Angelis (ed.), *Lo sguardo archeologico. I normalisti per Paul Zanker*, Pisa 2007, pp. 77-95.

Guttilla 1970-71

G. Guttilla, *I tre filoni consolatori dell'epilogus dell'Agricola*, «ALGP», 7/8 (1970-71), pp. 216-248.

Hallett 1984

J.P. Hallett, *Fathers and Daughters in Roman Society. Women and the Elite Family*, Princeton 1984.

Heubner 1984

H. Heubner, *Kommentar zum Agricola des Tacitus*, Göttingen 1984.

Hoffer 1999

S.E. Hoffer, *Models of Senators and Emperors. Regulus, the bad Senator (1.5)*, in Id., *The Anxieties of Pliny the Younger*, Atlanta 1999 (American Classical Studies 43).

Johann 1968

H.T. Johann, *Trauer und Trost. Eine quellen- und struktur-analytische Untersuchung der philosophischen Trostschriften über den Tod*, München 1968.

Kassel 1958

R. Kassel, *Untersuchungen zur griechischen und römischen Konsollationsliteratur*, München 1958.

Kierdorf 1980

W. Kierdorf, *Laudatio funebris. Interpretation und Untersuchungen zur Entwicklung der römischen Leichenrede*, Meisenheim am Glan 1980 (Beiträge zur klassischen Philologie 106).

Kierdorf 2003

W. Kierdorf, *Consolatio as a Literary Genre*, in H. Cancik and H. Schneider (eds.), *Brill's New Pauly: Encyclopaedia of the Ancient World. Antiquity vol. 3*, Leiden-Boston, pp. 704-706.

Klodt 2012

C. Klodt, *Patrem mira similitudine exscripserat. Plinius' Nachruf auf eine perfekte Tochter (epist. 5, 16)*, «Gymnasium», 119 (2012), pp. 23-61.

La Penna 1981

A. La Penna, *Mobilità dei modelli etici e relativismo dei valori: da Cornelio Nepote a Valerio Massimo e alla Laus Pisonis*, in A. Giardina, A. Schiavone (eds.), *Società romana e produzione schiavistica (vol. III). Modelli etici e trasformazioni sociali*, Roma-Bari 1981, pp. 183-206.

Laird 2009

A. Laird, *The rhetoric of Roman historiography*, in A. Feldherr (ed.), *The Cambridge Companion to the Roman Historians*, Cambridge 2009, pp. 197-213.

Lentano 2008

M. Lentano, *Livio Seneca Tacito. Libri al rogo*, Bari 2008 (Margini 74).

Letta 1998

C. Letta, *Seneca tra politica e potere: l'evoluzione del pensiero di Seneca sul principato nelle opere in prosa anteriori al De Clementia*, in S. Audano (ed.), *Seneca nel bimillenario della nascita*, Pisa 1998, pp. 51-75.

Lillo Redonet 1997

F. Lillo Redonet, *Elementos consolatorios en los proemios de obras retóricas y filosóficas de Cicerón* (De oratore, Brutus, De amicitia), «Helmántica», 147 (1997), pp. 341-364.

Lillo Redonet 2001

F. Lillo Redonet, *Palabras contra el dolor: la consolación filosófica latina de Cicerón a Frontón*, Madrid 2001.

Manning 1981

C.E. Manning, *On Seneca's ad Marciam*, Leiden 1981 (Mnemosyne Supplements 69).

Marchetta 2004

A. Marchetta, *Studi tacitiani*, Roma 2004 (Studi e proposte 1).

Moretti 2010

G. Moretti, *Quintiliano e il «visibile parlare»: strumenti visuali per l'oratoria latina*, in P. Galand-hallyn, F. Hallyn, C. Lévy, W. Verbaal (eds.), *Quintilien ancien et moderne: actes du Congrès international Koninklijke Academie voor Nederlandse Taal- en Letterkunde*, Turnhout 2010, pp. 67-108.

Narducci 1989

E. Narducci, *Modelli etici e società. Un'idea di Cicerone*, Pisa 1989 (Biblioteca di Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici 7).

Narducci 2010<sup>9</sup>

E. Narducci, *Pratica oratoria e pensiero retorico di Cicerone*, in Cicerone, *Il poeta Archia*, Milano 2010<sup>9</sup>, pp. 5-66.

Nesselhauf 1952

H. Nesselhauf, *Tacitus und Domitian*, «Hermes», 80 (1952), pp. 222-245.

Newlands 2011

C.E. Newlands, *Statius. Silvae. Book II*, Cambridge 2011 (Cambridge Greek and Latin Classics).

Ogilvie, Richmond 1967

R.M. Ogilvie, I. Richmond (eds.), *Cornelii Taciti de vita Agricola*, Oxford 1967.

Oniga 2003

R. Oniga (ed.), *Tacito. Opera omnia. I. La vita di Giulio Agricola*, Torino 2003 (Biblioteca della Pléiade).

Oniga, Lenaz 2003

R. Oniga (ed.), *Tacito. Opera omnia. II. Gli Annali* (libri 1-6 a c. di L. Lenaz), Torino 2003 (Biblioteca della Pléiade).

Pepe 2011

C. Pepe, *Tra laudatio funebris romana ed ἐπιτάφιος greco: l'esempio degli elogi in morte di Cesare*, «Quaderni del Ramo d'Oro», 4 (2011), pp. 137-151.

Pernot 1993

L. Pernot, *La rhétorique de l'éloge dans le monde gréco-romain*, Paris 1993 (Collection d'Études Augustiniennes 136).

Prescendi 1995

F. Prescendi, *Il lutto dei padri nella cultura romana*, in F. Hinard (ed.), *La mort au quotidien dans le monde romain. Actes du colloque organisé par l'Université de Paris IV* (Paris-Sorbonne 7-9 octobre 1993), Paris 1995, pp. 147-154.

Sailor 2012

D. Sailor, *The Agricola*, in V.E. Pagán (ed.), *A Companion to Tacitus*, Malden 2012 (Blackwell companions to the ancient world), pp. 23-44.

Šašel Kos 1990

M. Šašel Kos, *Sententiae in the Agricola of Tacitus*, «ZAnt», 40 (1990), pp. 83-109.

Schwinge 1963

E.-R. Schwinge, *Mors festinata*, «RhM», 106 (1963), pp. 363-378.

Scourfield 2013

D. Scourfield, *Towards a Genre of Consolation*, in H. Baltussen (ed.), *Greek and Roman Consolations: Eight Studies of a Tradition and its Afterlife*, Swansea 2013, pp. 1-36.

Setaioli 1999

A. Setaioli, *La vicenda dell'anima nella Consolatio di Cicerone*, «Paideia», 54 (1999), pp. 145-174.

Setaioli 2013

A. Setaioli, *Cicero and Seneca on the Fate of the Soul: Private Feelings and Philosophical Doctrine*, in J. Rüpke (ed.), *The Individual in the Religions of the Ancient Mediterranean*, Oxford 2013, pp. 455-488.

Sodini 2013

I. Sodini, *Pianto per i nati e letizia per i defunti. Riflessioni intorno a un topos da Erodoto ad Archia di Mitilene*, in M. Tauffer (ed.), *Sguardi interdisciplinari sulla religiosità dei Geto-Daci*, Freiburg i.Br.-Berlin-Wien 2013, pp. 91-105.

Soverini 2004

P. Soverini (ed.), *Cornelio Tacito. Agricola*, Alessandria 2004 (Collana del Dipartimento di Scienze dell'Antichità Sezione di Filologia e letteratura, Università degli Studi "G. D'Annunzio" Chieti-Pescara 3).

Spina 2000

L. Spina, *La forma breve del dolore. Ricerche sugli epigrammi funerari greci*, Amsterdam 2000 (Supplementi di Lexis 8).

Städele 1988

A. Städele, *Tacitus über Agricola und Domitian*, «Gymnasium», 95 (1988), pp. 222-235.

Steinmetz 2000

P. Steinmetz, *Die literarische Form des Agricola des Tacitus*, in Id., *Kleine Schriften*, Stuttgart 2000 (Palingenesia 68), pp. 361-373.

Strubbe 1998

J.H.M. Strubbe, *Epigrams and Consolation Decrees for Deceased Youths*, «AC», 67 (1998), pp. 45-75.

Syme 1967

R. Syme, *Tacito*, Brescia 1967 (Biblioteca di Studi Classici 5).

Traina 1993<sup>3</sup>

A. Traina (ed.), *Lucio Anneo Seneca. Le Consolazioni. A Marcia – Alla madre Elvia – A Polibio*, Milano 1993<sup>3</sup> (I classici della BUR).

Viansino 1990

G. Viansino (ed.), *Seneca. I dialoghi. Vol. II*, Milano 1990 (Oscar Classici Latini e Greci).

Vitelli 1977

C. Vitelli, *Sull'edizione mondadoriana della Consolatio di Cicerone*, s.l. (ma Milano) s.d. (ma 1977).

Whitton 2013

Ch. Whitton, *Pliny the Younger. Epistles Book II*, Cambridge 2013 (Cambridge Greek and Latin Classics).

## Wilcox 2005

A. Wilcox, *Sympathetic Rivals: Consolation in Cicero's Letters*, «AJPh», 126 (2005), pp. 237-255.

## Wilcox 2012

A. Wilcox, *The Gift of Correspondence in Classical Rome: Friendship in Cicero's 'Ad Familiares' and Seneca's 'Moral Epistles'*, Madison 2012 (Wisconsin Studies in Classics).

## Woodman, Kraus 2014

A.J. Woodman, C.S. Kraus (eds.), *Tacitus. Agricola*, Cambridge 2014 (Cambridge Greek and Latin Classics).

## Zimmermann 2009

B. Zimmermann, *Consolatio. Philosophie als Psychotherapie*, in Id (ed.), *Vitae philosophia dux*, Freiburg 2009, pp. 121-140.



TARA WELCH

VALERIUS MAXIMUS: DEATH AS *CONSOLATIO VITAE*

*Abstract*

Valerius Maximus' compilation of *exempla* seeks to instruct readers how to behave appropriately in various situations. This paper argues that the section entitled «Concerning unusual deaths» also instructs readers how to live. By assessing even unusual deaths as reflections of the decedents' moral worth, Valerius suggests that we can learn from those who died how best to live. What is more, the close relationship between life and death supports a notion that runs throughout his text: that the gods and their earthly agents (the imperial family) guarantee moral consistency in the universe.

Valerius Maximus' text, *Facta et Dicta Memorabilia*, written in the age of Tiberius, is a collection of exemplary stories arranged by category – fortitude, weakness, affection, adherence to tradition, *invidia*, etc. Within each category are stories of famous people that show a range of moral challenges and responses to them, stories that Valerius Maximus calls in his preface *documenta*, teaching tools for his readers. From the *imagines* that adorned noble Roman houses to the oft-told stories of Cincinnatus, Cato the Elder, Cornelia, Poplicola, Lucretia, and others, the Romans looked to their past for examples of how to behave. The exemplary tradition lives in the meeting point between individual and general, for Romans looking to their *maiores* would of course not find themselves in the same situations and would have to extract from the stories of those *maiores* lessons that they could apply to their own situation.<sup>1</sup> Recent work on this text has probed the ways it

---

<sup>1</sup> On the dehistoricization of *exempla*, see David 1980 and Gowing 2005.

renders irreproducible deeds into imitable models for Roman readers.<sup>2</sup>

Whether this text is a repository of *exempla* to be used by professional rhetors or whether it is an ethical handbook for more general use,<sup>3</sup> one wonders what readers might possibly learn from the section, found almost at the end of the text, on ‘unusual deaths’. While such stories might fit the promise of his preface by being memorable, I argue here that Valerius Maximus’ rumination on deaths functions as a lesson on life. In this way, his exemplary treatment of death strongly resembles the tradition of *consolatio*. As I shall argue, Valerius’ ethical point in drawing attention to inimitable deaths is to demonstrate that, however impossible or undesirable it would be to follow their lead, no death is purely random or disconnected with life. Rather, death, however strange, is a fair measure of a man’s life. I shall begin by linking Valerius’ section on unusual deaths to the Roman discourse of and about consolation. I shall then trace the ways Valerius tailors his anecdotes about uncommon deaths to emphasize their applicability to common people, in order to underscore the connection of death with life and to suggest the value of a life lived with integrity – for Fortune, the Gods, and even fellow men can spot when someone lives a lie.

### 1. *Consolatio and Exempla*

At the beginning of his section on unusual deaths (*de mortibus non vulgaribus*), Valerius meditates on the quality of life and death in general:

*Humanae autem vitae condicionem praecipue primus et ultimus dies continet, quia plurimum interest quibus auspiciis inchoetur et quo fine claudatur, ideoque eum demum felicem fuisse iudicamus, cui et accipere lucem prospere et reddere placide contigit. Medii temporis cursus, prout*

---

<sup>2</sup> Loutsch 1998; Roller 2004; Langlands 2008 and 2011; cfr. Zorzetti 1980 for ideas of the *exemplum* in general, beyond Valerius Maximus, as a process.

<sup>3</sup> Bloomer’s (Bloomer 1992) is the former view, Skidmore’s (Skidmore 1996) the latter. Morgan 2007, which includes one chapter on the exemplary tradition (for which Valerius Maximus is nigh the only exemplar), sides firmly with Skidmore that the work was of broad popular appeal.

*fortuna gubernaculum rexit, modo aspero, modo tranquillo motu peragitur, spe semper minor, dum et cupide votis extenditur et fere sine ratione consumitur. Nam et si eo bene uti velis, etiam parvum amplissimum efficies, numerum annorum multitudine operum superando: alioquin quid attinet inerti mora gaudere, si magis exigis vitam quam adprobas? Sed ne longius evager, eorum mentionem faciam, qui non vulgari genere mortis absumpti sunt. (9.12. praef.)*

The opening of this preface on death – *humanae autem vitae condicionem* – suggests a focus on life rather than death, or at least life as much as death. A life, as Valerius states in this first sentence, must be judged inclusive, not independent, of its first and last day – both of which are presumably out of a person's control. Valerius emphasizes these brackets with the juxtaposition of beginning and end: *primus et ultimus, inchoetur [...] claudatur, accipere...reddere*. The second part of this preface lingers on the life in between the brackets (*medii temoris cursus, peragitur*) or irrespective of them (*minor, superando, magis exigis quam adprobas*). The upshot of this is that Valerius, while promising to talk about death, conditions the reader to think very much about life. Only at the end of the preface does he mention death and, in a rhetorical posture that likens him to his subject matter, he expresses the desire not to wander off point too long (*ne longius evager*), reflecting those who stretch out their lives with useless delay (*inerti mora*).

This preface, with its emphasis on life's brackets as a measure of man's happiness, echoes an earlier part of Valerius Maximus' text, an echo which brings the section on unusual deaths into dialogue with the idea of the *consolatio*. In Book 7 under the heading 'wise words and sayings' Valerius Maximus relates Solon's famous quip about the last day determining happiness, and then his consolation to a certain man grieving the death of a friend:

*Age quam prudenter Solon <nemi>nem, dum adhuc viveret, beatum dici debere arbitrabatur, quod ad ultimum usque fati diem ancipiti fortunae subiecti essemus. Felicitatis igitur humanae appellationem rogus consummat, qui se incursui malorum obicit. (7.2. ext. 2a)*

*Idem, cum ex amicis quendam graviter maerentem videret, in arcem perduxit hortatusque est ut per omnes subiectorum aedificiorum partes oculos circumferret. Quod ut factum animadvertit, 'cogita nunc tecum' inquit 'quam multi luctus sub his tectis et olim fuerint et hodieque versentur <et>*

*insequentibus saeculis sint habitaturi ac mitte mortalium incommoda tamquam propria deflere'. Qua consolatione demonstravit urbes esse humanarum cladum consaepta miseranda. (7.2. ext. 2b)*

These are both well-worn topoi of the *consolatio*. First, death prevents further woes. At best it is a release from evils already experienced, and at worst a surety against them. In neither case is death an evil thing. Second, we all must die. Any particular death is not a unique experience, because we are all born mortal. Therefore we can bear a loss as have countless others.

The *consolatio* has long been understood as a literary form, a philosophical tract originating with the academic Crantor in the 4<sup>th</sup> century BCE and culminating with Boethius' *de consolatione Philosophiae*, the aim of which is to offer philosophy as a remedy to (one of the) human passions. Of course, there are also the myriad expressions of comfort, advice, and reflection between friends, kin, colleagues, and even enemies that left no trace in the written record.<sup>4</sup> Recent scholarship has drawn attention to consolation as a social practice whose aims are to help individuals manage their grief in such a way as to be most helpful to, or best received by, a community.<sup>5</sup> Cicero's *Disputationes Tusculanae*, written in the wake of the devastating death of his daughter Tullia, meditates on the ways, means, and ends of consolation. Four of his main points will be relevant to the present study. First, he addresses openly the tension between grief as private emotion and as a behavior with a public audience, a tension that the consolator, and so too the *consolatio*, must negotiate (3.27). Second, he notes that, while there is a standard mode of consolation that reflects its underpinnings in the unchanging benefits of unchanging philosophy, one must nevertheless tailor one's helpful remarks to the individual circumstances of the loss at

---

<sup>4</sup> Greek and Latin epigraphy offers a rich and poignant array of consolatory sentiments. Baltussen 2013, xxii mentions the range of consolations beyond philosophy, and see also Scourfield's essay in the same publication («Towards a genre of consolation»), which encourages a broad conception of the written genre of *consolatio* well beyond the philosophical tract.

<sup>5</sup> Recent work explores how gender plays into the notion of mourning as social praxis; see, e.g., Wilcox 2006, Jenkins 2009, and Altman 2009.

hand (3.32-33).<sup>6</sup> In other words, consolation blends the universal and the specific. Third, he notes that examples are powerful tonic to aid the griever's sick spirit – examples of other deaths or misfortunes and of other grievers' responses to them (3.23-24). And fourth, Cicero instructs us that premeditation on loss will lessen its sting when it does come. We can, in modern parlance, do our grief work in advance (3.14).

Valerius Maximus' anecdotes about Solon incorporate these four aspects of the *consolatio*. First, Solon's remarks reveal the consolation to have a personal and a public focus. In the first instance (7.3. ext. 2a), he emphasizes that it is not the happiness of a man at stake, but the *name* of happiness (*felicitatis appellationem*). He also emphasizes public opinion with *feliciem dici deberet*. Other people are watching. In the second example (7.3. ext. 2b) he is spurred to console when he sees a friend mourning excessively (*graviter maerentem*), whose pain he presumably wishes to lessen. But he also implies that grief (ironically a universal human emotion) separates the consolant from a community, for the griever sees the pain as unique to him (*incommoda propria*) rather than shared (*mortalium*). This point touches also on the second aspect mentioned above: *consolatio* as generic and as specific. Both of Solon's strategies (death is the end of woes, everyone and everything must die) are generalizing in that they use *universals* of human experience to erase the sting of all deaths, whosoever's (cfr. *incommoda mortalium*). Yet one of Solon's two strategies is here nevertheless addressed to a specific man – *quendam*. This reminds the reader powerfully that Solon's words are not abstract philosophy but applied philosophy, that is, belief at work in the real world with real people. Third, Solon uses an example to give perspective, and thus wisdom, and thus resignation, to his friend: in 7.3. ext. 2b he gives his friend a bird's-eye view of a city whose buildings have witnessed countless sorrows, and would witness countless more. It is interesting that Valerius uses the word *subiectorum* to describe the buildings (*per omnes subiectorum tectorum partes*). Since

---

<sup>6</sup> Baltussen 2013 emphasizes this aspect at xiii.

Solon has led the man to the citadel for a perspective from high up, the word nominally indicates simply their location below. But a few lines earlier in 7.3. ext. 2a he uses the same word to describe human life laid open to calamity: *ad ultimum usque fati diem ancipiti fortunae subiecti essemus*. This draws a subtle parallel between man's exposure to peril and buildings' exposure to peril.<sup>7</sup> The example, either of decayed or decaying buildings, is meant to give comfort. Fourth, both of Solon's strategies encourage their immediate audience to think ahead to disaster. «Consider» he says «disasters before, and now, and yet to be» (*insequentibus saeculis sint habituri*). Ruminating on the future puts perspective on present calamity and also helps one address future loss when it will come; it reminds us of the limits of human happiness. A useful nexus of these four features is offered by the fact that consolations were often meant to be circulated and read by others – as were *exempla*, to which we now turn. I shall first discuss the way Valerius Maximus emphasizes the uniqueness and irreproducibility of unusual deaths, then move to the ways the author renders them – as a group – nevertheless useful models and lessons for his readers.

## 2. Unique Deaths and the Reign of Fortune

The section entitled *On unusual deaths (de mortibus non vulgaribus, 9.12)*<sup>8</sup> contains eighteen examples of departures from life that are so idiosyncratic as to be impossible to apply to a general situation. In this section he includes stories of Tullus Hostilius, who was struck by lightning and consumed, with his whole house, by celestial flame; this situation was a singular fatal lot (*singularem fati sortem, 9.12.1*). He tells of some women who died of joy when their sons came home safe from battle; their situation is scarcely plausible (*vix veri simile, 9.12.2*), an unprecedented type of happening (*genus casus*

<sup>7</sup> Cicero's friend S. Sulpicius Rufus, writing to console Cicero on the death of his daughter Tullia, also compares humans and cities laid low (*epist. 4, 5*).

<sup>8</sup> The title may not be Valerius' invention, but derives from his own use of words in the preface to the section (*qui non vulgari genere mortis absumpti sunt*).

*inusitatum*, 9.12.2), but perhaps comprehensible given that they were women (*sed minus miror, quod mulieres*, 9.12.2). Later C. Licinius Macer, Calvus' father, suffocated himself – another unheard of sort of fate (*inusitato paterni fati genere*, 9.12.7). Aeschylus and Homer both died in irreproducible ways – the former, when an eagle dashed a turtle on his head – Valerius Maximus tells the story on account of the novelty, *propter novitatem* (9.12. ext. 2). The latter died when he couldn't answer a question, which Valerius calls a *causa mortis non vulgaris* (9.12. ext. 3).

What could Valerius' readers possibly learn from such idiosyncratic examples of death? We do not feel pain for the loss of historical persons we could not have known. We might think that the lesson for us is that we cannot anticipate how we will die and that Fortune has strange plans for us all; therefore worrying about death is useless. Indeed, in the strange-death anecdote Valerius tells about two men who died during intercourse with boys, he says as much:

*Fine namque vitae nostrae variis et occultis causis exposito interdum quae inmerentia <sunt>, supremi fati titulum occupant, cum magis in tempus mortis incidant quam ipsa mortem accersant.* (9.12.8)

Here he says *post hoc* is not the same as *propter hoc*. Coincidence and causality are not the same. We should be careful therefore not to judge a man by his death. A statement he makes later in the section repeats the lesson; at 9.12. ext. 5 he suggests that many poets suffered deaths unworthy of their lives:

*Sicut illi excessus inlustrium poetarum et moribus et operibus indignissimi.* (9.12. ext. 5)

Three examples later, however, when discussing Pindar's easy passing, Valerius notes how fitting the poet Pindar's smooth ending was to his smooth eloquence (9.12. ext. 8, discussed again below); indeed, as he there says, both might be thought to come from the gods (*crediderim eadem benignitate deorum...attributum*). Shackleton Bailey, editor of the text for the Loeb series, draws attention in a footnote to Valerius' inconsistency here, contrasting Pindar's consistency in life and

death with the blanket statement «unworthy of his character and works». Valerius' inconsistency about the inconsistency of death in this one instance spurs is to revisit other strange or unusual deaths to see if they, too, are governed by some logic. In the next section, I hope to reveal that they are.

### 3. *Death as natural fulfilment*

An overview of the whole section of unusual deaths shows how they prove that, similar to Pindar's end, Fortune is not a factor, or at least the only factor, in a man's end. Comfort and wisdom cannot be found in the universality of Fortune's dominion. Something else is at play, something such as the gods' kindness shown to Pindar. Here it is fitting to recall the preface to the whole section on unusual deaths, the echo of Solon's consolatory rhetoric on the last day as temporal and ethical measure of one's life:

*Humanae autem vitae condicione<m> praecipue primus et ultimus dies continet, quia plurimum interest quibus auspiciis inchoetur et quo fine claudatur, ideoque eum demum felicem fuisse iudicamus, cui et accipere lucem prospere et reddere placide contigit. (9.2. praef.)*

The progression of Valerius' analysis captures the nexus of ideas I've been exploring: manner of death matters – *plurimum interest* – and, therefore – *ideoque* – we will judge a man's happiness – *iudicamus* – based on what befalls him – *contigit*. There follows the digression about life wasted or used well, quoted above. This preface conditions the reader to read for the moral behind the unusual deaths – the moral that one's death will be judged as evidence of one's life, and therefore one should live accordingly.

The examples in the section then bear this out. The set is long but, since the overall lesson gains force with each example, it pays to go through them in turn. First, Tullus Hostilius:

*Tullus Hostilius fulmine ictus cum tota domo conflagravit. Singularem fati sortem, qua accidit ut columen urbis in ipsa urbe raptum ne supremo quidem funeris honore a ciuibus decorari posset, caelesti flamma in eam*



*condicione<m> redactum, ut eosdem penates et regiam et rogum et sepulcrum haberet!* (9.12.1)

It befits a king to die in a spectacular manner. Though he was robbed of the honor of a public funeral, nevertheless Valerius Maximus' final statement confirms the lesson – his life and death were the same: *eosdem penates et regiam et rogum et sepulcrum haberet*.

Next we have the two women who died of joy upon seeing their sons home safe from battle:

*Vix veri simile est in eripiendo spiritu idem gaudium potuisse quod fulmen, et tamen idem valuit. Nuntiata enim clade, quae ad lacum Trasimennum inciderat, altera <mater>, sospiti filio ad ipsam portam facta obvia, in complexu eius expiravit, altera, cum falso mortis filii nuntio maesta domi sederet, ad primum conspectum redeuntis exanimata est. Genus casus inusitatum! Quas dolor <non> extinxerat, laetitia consumpsit. Sed minus miror, quod mulieres.* (9.12.2)

They need not be named, since their deaths are typically womanish, *quod mulieres*, even more so since their lives depend on the safety of their sons. Their death is therefore indication of their weak character.

We have then Q. Catulus who died when we heard that he was awarded a supplication:

*M'. Iuventius Thalna consul, collega Ti. Gracchi consulis iterum, cum in Corsica, quam nuper subegerat, sacrificaret, receptis litteris decretas ei a senatu supplicationes nuntiantibus, intento illas animo legens caligine <ob>orta ante foculum conlapsus, mortuus humi iacuit. Quem quid aliud quam nimio gaudio enectum putemus? En cui Numantia aut Karthago excindenda traderetur!* (9.12.3)

Valerius does not know why he has died, but assumes it to be joy at the honor: *quem quid aliam quam nimio gaudio enectum putemus?* Valerius reveals this man's death to be a judgment on his character – good thing, he says, we didn't have to rely on him to conquer Carthage or Numantia. However he died, it must be an indication of his worth as a person.

There follow four interesting cases of men who committed suicide precisely in order to avoid further evils of life. This is the consolatory motif of death as an escape (recall Solon's *rogus qui se incursui malorum obicit*, 7.2. ext. 2a above). In

these four anecdotes Valerius combines the flight from life's evils with the addition, mentioned in his preface, of the manner of death as evidence for the manner of life, for by committing suicide these three men also halted somehow the flow of censure headed their way. First up is Q. Catulus:

*Maioris aliquanto spiritus dux Q. Catulus, Cimbrici triumpho C. Mario particeps a senatu datus, sed exitus violentioris: namque ab hoc eodem Mario postea propter civiles dissensiones mori iussus, recenti calce inlito multoque igni percalefacto cubiculo se inclusum peremit. Cuius tam dira necessitas maximus Marianae gloriae rubor extitit.* (9.12.4)

Q. Catulus made his own pyre so as to escape shameful proscription by Marius. This is an example of death as flight from evils of life. Valerius also connects the manner of death with Catulus' legacy, for the way Catulus took control of his death further turned his own potential *rubor* onto Marius. The Latin reflects Catulus' rehabilitation through death; he is the subject of two passive participles (*datus*, *iussus*) but turns the tide with the active verb *peremit*, emphatically at the end of the sentence. The second example of prophylactic suicide happens at about the same time. L. Cornelius Merula slit his wrists in Jupiter's temple:

*Qua tempestate rei publicae L. quoque Cornelius Merula, consularis et flamen Dialis, ne ludibrio insolentissimis victoribus esset, in Iovis sacrario venis incisus contumeliosae mortis denuntiationem effugit, sacerdotisque sui sanguine vetustissimi foci maduerunt.* (9.12.5)

Mockery by his enemies was the future evil Merula sought to forestall by killing himself (*ne ludibrio esset*), but he also regained some control over his legacy, for at least he avoided a dishonorable death (*contumeliosae mortis denuntiationem effugit*). As with the previous example, Merula's death stands in contrast to those who ordered it (*insolentissimis victoribus*). The bracketing of his story by the poignant mention of the republic and its bloodied altars underscores the volatility of reputations at that time; by taking control of the end of his life Merula gave his victorious enemies one less thing to discredit.

In the third example of suicide, the haruspex Herennius Siculus killed himself on the way to prison, falling just short of

the entrance to ignominy (*in ipso ignominiae aditu concidit*), one step ahead of execution (*uno gradu ceteriora*):

*Acer etiam et animosus vitae exitus Herenni Siculi, quo C. Gracchus et haruspice et amico usus fuerat: nam cum eo nomine in carcerem duceretur, in postem eius inliso capite in ipso ignominiae aditu concidit ac spiritum posuit, uno gradu a publico supplicio manuque carnificis ceterior. (9.12.6)*

This is death as release from evil and control of death as a way to define for oneself this meaningful aspect of life. One recalls Solon's warning of 7.2. etx. 2a, repeated at the preface to 9.12, that no man can be called happy until his life closes, for, the unexpressed corollary demands, misery is always just around the corner. Finally, C. Licinius Macer, father of Calvus, simply stopped breathing right before he was pronounced guilty, thus perishing not as a convict but as a defendant (*non damnatum sed reum perisse*):

*Consimili impetu mortis C. Licinius Macer vir praetorius, Calui pater, repetundarum reus, dum sententiae diriberentur, in maenianum conscendit. Si quidem, cum M. Ciceronem, qui id iudicium cogeat, praetextam ponentem vidisset, misit ad eum qui diceret se non damnatum, sed reum perisse, nec sua bona hastae posse subici, ac protinus sudario, quod forte in manu habebat, ore et faucibus suis coartatis incluso spiritu poenam morte praecurrit. Qua cognita re Cicero de eo nihil pronuntiavit. Igitur illustris ingenii orator et ab inopia rei familiaris et a crimine domesticae damnationis inusitato paterni fati genere vindicatus est. (9.12.7)*

Like Herennius Siculus, Licinius Macer too used death as a way to forestall the lasting memory of public censure both for himself (*poenam morte praecurrit*), and for his son (*orator [...] ab inopia et a crimine domesticae damnationis [...] vindicatus est*).

Now we come to the final domestic example, the two men who were found dead in the embrace of young boys:

*Fortis huius mors, illorum perridicula: Cornelius enim Gallus praetorius et T. Heterius, eques Romanus, inter usum puerilis veneris absumpti sunt. Quamquam quorsum attinet eorum cavillari fata, quos non libido sua, sed fragilitatis humanae ratio abstulit? Fine namque vitae nostrae variis et occultis causis exposito interdum quae immerentia <sunt> supremi fati titulum occupant, cum magis in tempus mortis incidant quam ipsa mortem accersant. (9.12.8)*

Valerius notes again the connection between manner of death and assessment of life. Our reaction to these men is mockery (*perridicula, cavillari*), but Valerius is not sure they deserve it, for their death at that moment might have been coincidental rather than connected to, or dependent on, the character of life. On the surface his point is death is not always consistent with life, for human frailty (*fragilitatis humanae ratio*) trumps deserts (*immerentia*). Yet despite the consolatory emphasis on the fragility of human life and the injunction not to laugh the lesson remains if tacit – don't do anything you wouldn't want to be caught dead doing.

The first external example is of a kind with the preventative suicides we just saw. Coma, brother of the pirate Cleon, killed himself and thus escaped a worse fate and achieved the eternal security he wanted (*exoptataque securitate adquievit*):

*Sunt et externae mortes dignae adnotatu. Qualis in primis Comae, quem ferunt maximi latronum ducis Cleonis fratrem fuisse: is enim ad <P.> Rupilium consulem Hennam, quam praedones tenuerant, in potestatem nostram redactam perductus, cum de viribus et conatibus fugitivorum interrogaretur, sumpto tempore ad se colligendum, caput operuit innixusque genibus compresso spiritu inter ipsas custodum manus inque conspectu summi imperii exoptata securitate adquievit. Torqueant se miseri, quibus extinguere quam superesse utilius est, [in] trepido et anxio consilio quam ratione vita exeant quaerentes: ferrum acuunt, venena temperent, laqueos apprehendant, vastas altitudines circumspiciant, tamquam magno apparatu aut exquisita molitione opus sit ut corporis atque animi infirmo vinculo cohaerens societas dirimatur. Nihil horum Coma, sed intra pectus inclusa anima finem sui repperit: enimvero non nimio studio retinendum bonum, cuius caduca possessio tam levi adflatu violentiae concussa dilabi potuit. (9.12. ext. 1)*

The author goes on to censure those who worry about ways to kill themselves; it's as easy as ceasing to breathe, proving again the consolatory truth that life is fragile (cfr. *caduca possessio tam levi flatu violentiae concussa dilabi potuit*). Yet the editorializing comments that close this example continue to argue tacitly that death remains consistent with life. The wretched are even more wretched as they contemplate wretched ways to die, such as by sword or height or poison or noose. The approach of life's closure they view with anxiety and fear (*trepido et anxio consilio*). Not so Coma; he retained control at the end, and even bucked the authority of his captors in so doing

(*conspetus summi imperii*). A pirate in life, he was also a sort of buccaneer in death.

#### 4. Indignissimi, or dignissimi? *The case of the poets*

The next set comprises the unique deaths of famous poets. As I discussed in part 1 above, in the middle of this string of poets' deaths, Valerius suggests that the deaths were at odds with the poets' lives:

*Sicut illi excessus inlustrium poetarum et moribus et operibus indignissimi.* (9.2. ext. 5)

*Sicut* suggests that the examples preceding and following are marked by the same sort of mismatch between life and death, but I wish to make the case that these poetic deaths are consistent with, even fitted to, the life of the poets on whom they befall. Aeschylus leads the pack:

*Aeschyli vero poetae excessus quem ad modum non voluntarius sic propter novitatem casus referendus. In Sicilia moenibus urbis, in qua morabatur, egressus aprico in loco resedit. Super quem aquila testudinem ferens elusa splendore capitis--erat enim capillis vacuum--perinde atque lapidi eam inlisit, ut fractae carne vesceretur, eoque ictu origo et principium <per>fectioris tragoediae extinctum est.* (9.12. ext. 2)

As he was sitting in a sunny spot, an eagle thought his bald head was a rock and dashed a turtle against it in order to break the shell. The blow killed the poet. As with the preface to the section, life and death come together – that blow killed the beginning of modern tragedy, or, to strip the sentence down, the beginning was snuffed out (*origo et principium extinctum est*). I find it fitting for the tragic poet to have died of mistaken identity, in a kind of περιπέτεια. The example of Homer comes next:

*Non vulgaris etiam Homeri mortis causa fertur, qui in <Io> insula, quia quaestionem a piscatoribus positam solvere non potuisset, dolore absumptus creditur.* (9.12. ext. 3)

The great poet died when he could not answer a question posed to him. Note also that, whether or not his death is the result of angst at the limit of his knowledge, it is perceived to be the case (*fertur*); his death is measured by the yardstick of his life. Euripides, whose stage characters so often die by *σπαραγμός*, himself died by the same means – lacerated by wild dogs:

*Sed atrocius aliquanto Euripides finitus est: ab Archelai enim regis cena in Macedonia domum hospitem repetens, canum morsibus laniatus obiit: crudelitas fati tanto ingenio non debita.* (9.12. ext. 4)

Valerius concludes that his genius did not deserve such violence – but since when did any of Euripides’ characters die with genius intact?

It is at this point that Valerius suggests that poetic deaths in general are at odds with poetic lives. *Sicut* here brings the indignity to bear on what precedes and what follows. But what follows reveals an equally strong consistency between the poet’s deaths and their lives and works. Sophocles, an extremely old man, lived long enough to hear the delayed verdict of his latest play – and died when he had the answer:

*Sicut illi excessus inlustrium poetarum et moribus et operibus indignissimi. Sophocles ultimae iam senectutis, cum in certamen tragoediam demisisset, ancipiti sententiarum eventu diu sollicitus, aliquando tamen una sententia victor causam mortis gaudium habuit.* (9.12. ext. 5)

Oh the power of one messenger to cause joy or pain! Sophocles’ own *ἀναγνώρισις* made his end. The comic poet Philemon, rival to Menander, died laughing at his own joke (9.12. ext. 6). When a donkey ate all his figs, he ordered wine to be brought to the beast. Sweet Pindar died calmly at the gymnasium, sleeping in the lap of his beloved (9.12. ext. 7). Here Valerius is explicit about the connection between life and death – poetic eloquence and a peaceful end were both granted him by the gods’ benevolence, *crediderim eadem benignitate deorum et tantum poeticae facundiae et tam placidum vitae finem attributum*. It is all the more fitting that he died at the gymnasium, whose fame was based on his songs for Olympic victors. Finally, Anacreon the lyric poet, lover of wine and

revelry, died choking on a grape seed (9.12. ext. 8). In two of these cases the poets were old – Sophocles and Anacreon. Of course their deaths could be expected. But Valerius Maximus prefers to attribute the deaths to incidents that reflect their lives. As in life, so in death.

We come to the final two examples of unusual deaths. Both are of men too strong and insufficiently clever. First, Milo of Croton saw a split tree held apart by wedges; he took it up on himself to hold the tree trunk apart, got his hands caught, and became sitting prey for beasts. The second, one Polydamas, died trying to support a cave during a cave-in. At the beginning of this pair Valerius asserts that these two unusual deaths are linked by intention and outcome (*quos et propositum et eventus pares fecit*). At the close of the pair and of the whole section on uncommon deaths, Valerius ruminates that nature does not bestow brains and brawn to the same men. For this, he says, would be beyond human felicity:

*Possunt hi praeberere documentum nimio robore membrorum vigorem mentis hebescere, quasi, abnuente natura utriusque boni largitionem, ne supra mortalem sit felicitatem eundem et valentissimum esse et sapientissimum.*  
(9.12. ext. 10)

The mention of the limits of felicity brings us back to his prefatory remarks on happiness, in which Valerius quotes Solon that we may call no one happy who has not yet died (*eum [...] felicem esse iudicamus*, 9.12. praef.).

So we see that Valerius Maximus, by melding consolatory motifs with examples, suggests to his readers not so much an approach to death as an approach to life. His examples do not themselves do any consolatory work, for the reader does not feel keenly the loss of a Coma, or Thalna, or Polydamas. Nevertheless, readers can learn from these examples how they might manage their own ends. Life's fragility is not an enemy but rather a true guide, for Fortune or divine consideration will take human life away at just the right time to confirm the nature of a life. The fragility of life can even be an ally since, should it come down to that, we can make use of the slender bond of life and limb to sever it at the right moment – before ignominy, or in

a moment of happiness. Yet better than managing one's death is the sense Valerius gives that we should manage our lives so that, whenever death comes, it seems fitting and blessed confirmation of a life well-lived, as in Pindar's case. As one lives, so one dies. Whether the fitting end seems to come from the gods themselves; or as, in others, Fortune is the architect, we leave the text with a sense of moral consistency in the world. Therefore, one should live in such a way as to secure one's image in public memory, and, should the need arise, one can even choose to die in such a way as to amend public opinion.

##### 5. *Unusual Deaths in Context: The Impossibility of Pretense*

To conclude, I would like to expand the perspective just a bit. Extraordinary deaths do not constitute the very end of Valerius Maximus' text. They are followed by sections on the extreme preference for life, on extraordinary measures for self-protection, then on physical likenesses, then on the exploitation of such likenesses for the purpose of gain. The end is thus a sort of commentary on living a lie – the people who used likeness to try to be something or someone they were not really. As we might expect after the section on unusual manners of death, such people meet the end they really deserve – they are punished, generally with death. And, as a scan through the stories in the last section reveals, the vindicator of true identity is as often as not a member of the imperial family, either Caesar or Augustus.<sup>9</sup> On the other side, immediately preceding extraordinary deaths Valerius includes a long tirade against Sejanus – the single longest chapter in the book. Though he is unnamed in that section, it is clear Sejanus is the target of the tirade and that Tiberius is the divine agent who makes sure he meets the punishment he deserves. The language of divine punishment against pretenders closes the Sejanus example (*auctor ac tutela nostrae incolumitatis...divino consilio providit*, 9. 11. ext.4) and features in the final section on imposters (*divinae Caesaris vires*, 9.15.1; *divi [...]* *Augusti*,

---

<sup>9</sup> Five of the final seven examples in the book are of imposters uncovered and punished by Caesar or Augustus.



9.15.2) forming a coherent set, of which we must consider extraordinary deaths to be a part. I believe the odd deaths Valerius presents as somehow fitting to one's life work together with the tales of imposters punished in order to instruct his readers that neither people nor gods can be fooled. It is an injunction for integrity and the suggestion that, as falsehood will be punished, so will integrity be rewarded. And this is the consolation he gives us for life.

### Bibliography

Altman 2009

W.H.F. Altman, *Womanly Humanism in Cicero's Tusculan Disputations*, «TAPhA», 139 (2009), pp. 411-445.

Baltussen 2013

H. Baltussen (ed.), *Greek and Roman Consolations: Eight Studies of a Tradition and its Afterlife*, Swansea 2013.

Bloomer 1992

M. Bloomer, *Valerius Maximus and the Rhetoric of the New Nobility*, Chapel Hill 1992.

David 1980

J.-M. David, *Maiorum exempla sequi: l'exemplum historique dans les discours judiciaires de Cicéron* in J.-M. David, G. Vallet (eds.), *Rhétorique et histoire: l'exemplum et le modèle de comportement dans le discours antique et médiéval*, Roma 1980 (Mélanges de l'École française de Rome 92, 1), pp. 68-86.

Gowing 2005

A. Gowing, *Empire and Memory. The Representation of the Roman Republic in Imperial Culture*, Cambridge 2005.

Jenkins 2009

T. Jenkins, *Livia and the Princeps: Gender and Ideology in the Consolatio ad Liviam*, «Helios», 36 (2009), pp. 1-25.

Langlands 2004

R. Langlands, *Reading for the Moral in Valerius Maximus: the case of severitas*, «Cambridge Classical Journal», 54 (2004), pp. 160-187.

## Langlands 2011

R. Langlands, *Roman exempla and situation ethics. Valerius Maximus and Cicero de Officiis*, «JRS», 101 (2011), pp. 100-22.

## Loutsch 1998

C. Loutsch, *Les conditions de l'exemplarité: projets et pratiques*, in J.-M. David (ed.), *Valeurs et mémoire à Rome: Valère Maxime ou la vertu recomposée*, Paris 1998, pp. 7-41.

## Morgan 2007

T. Morgan, *Popular Morality in the Roman Empire*, Cambridge 2007.

## Mueller 2002

H.-F. Mueller, *Roman Religion in Valerius Maximus*, London 2002.

## Roller 2004

M. Roller, *Exemplarity in Roman culture: the cases of Horatius Cocles and Cloelia*, «CPh», 99 (2004), pp. 1-56.

## Scourfield 2013

J.H.D. Scourfield, *Towards a genre of consolation*, in H. Baltussen (ed.), *Greek and Roman Consolations: Eight Studies of a Tradition and its Afterlife*, Swansea 2013, pp. 1-36.

## Shackleton Bailey 2000

D.R. Shackleton Bailey, *Valerius Maximus Memorable Doings and Sayings, Edited and Translated*, Cambridge, MA 2000.

## Skidmore 1996

C. Skidmore, *Practical Ethics for Roman Gentlemen*, Exeter 1996.

## Wilcox 2006

A. Wilcox, *Exemplary Grief. Gender and Virtue in Seneca's Consolations to Women*, «Helios», 33 (2006), pp. 73-100.

Zorzetti 1980

N. Zorzetti, *Dimostrare e convincere: l'exemplum nel ragionamento induttivo e nella comunicazione*, in J.-M. David, G. Vallet (eds.), *Rhétorique et histoire: l'exemplum et le modèle de comportement dans le discours antique et médiéval*, Roma 1980 (Mélanges de l'École française de Rome 92, 1), pp. 33-65.



ALBERTO CAMEROTTO

*ANTIPENTHOS. ANTIRETORICA DELLA MORTE  
NELLA SATIRA DI LUCIANO DI SAMOSATA*

*Abstract*

In his pamphlet *On Mourning*, Lucian of Samosata presents a speaking dead man as a character: in a paradoxical speech to his father, this young dead man systematically overturns the rhetorical and thematic clichés of death and mourning that we find in traditional and contemporary practices, funeral discourse, *consolationes* and epigrams.

1. *Una prospettiva menippea*

Quando Menippo, il celebre filosofo cinico che fa spesso da protagonista delle opere di Luciano, arriva all'Ade, questa volta da morto e ben contento di non stare più sulla terra, si sentono da lontano e da luoghi diversi le manifestazioni di lutto per altri che sono morti con lui. Naturalmente sono voci di vario genere e di diverso segno, ma sono tutte 'parole dopo la morte'. Vi sono le risa di gioia (e forse le grida di giubilo) della città riunita in assemblea straordinaria per la morte del tiranno Lampico di Gela,<sup>1</sup> si odono gli applausi per il *logos epitaphios* del retore Diofanto per la morte del ricchissimo Cratone, risuonano i lamenti della madre e delle piangitrici per il giovane atleta Damasia. Anche per Menippo v'è una manifestazione del lutto, naturalmente paradossale, fatta apposta per mettere in evidenza dalla

---

<sup>1</sup> L'azione rappresentata da Luciano è chiaramente un rovesciamento del lutto. La città si riunisce per festeggiare la morte del tiranno: *d. mort.* 20 (10) 13 οἱ μὲν εἰς τὴν ἐκκλησίαν συνελθόντες ἄσμενοι γελῶσι πάντες ἐπὶ τῷ Λαμπίχου θανάτῳ. Per la negazione degli onori funebri al tiranno cfr. Theogn. 1203s. Οὐκ εἶμι', οὐδ' ὑπ' ἐμοῦ κεκλήσεται οὐδ' ἐπὶ τύμβῳ / οἰμωχθεῖς ὑπὸ γῆν εἶσι τύραννος ἀνήρ.

prospettiva cinica la vanità di ogni *penthos*. Con una parodia delle convenzioni intorno al suo cadavere arrivano i cani e gli uccelli che gli faranno da monumento funebre. Per la recita del lutto vi sono in sostituzione del *goos* e del *threnos* i cani che ululano e al posto del *kopetos* o della *sternotypia* e dei gesti della disperazione i corvi che battono le ali:<sup>2</sup>

*d. mort.* 20 (10) 13 ἀλλ' ἀκούση τῶν κυνῶν μετ' ὀλίγον ὄφυομένων οἴκτιστον ἐπ' ἐμοὶ καὶ τῶν κοράκων τυπτομένων τοῖς πτεροῖς, ὅπῳταν συνελθόντες θάπτωσί με.

Ma sentirai fra poco i cani ululare lamentosamente sul mio cadavere e i corvi percuotersi con le ali, quando verranno insieme a seppellirmi.

## 2. *Sapere di non sapere*

Alle manifestazioni del lutto Luciano ha dedicato un breve *pamphlet*, il Περὶ πένθους, che ha un parallelo per le forme e i modi nella satira *Sui sacrifici*. Il testo comincia subito con la definizione del *penthos*, fin dall'inizio con qualche segnale importante per le strategie satiriche:

*luct.* 1 Ἄξιόν γε παρατηρεῖν τὰ ὑπὸ τῶν πολλῶν ἐν τοῖς πένθεσι γιγνώμενα καὶ λεγόμενα καὶ τὰ ὑπὸ τῶν παραμυθουμένων δῆθεν αὐτοῦς αὔθις λεγόμενα, καὶ ὡς ἀφόρητα ἡγοῦνται τὰ συμβαίνοντα σφίσι τε αὐτοῖς οἱ ὀδυρόμενοι καὶ ἐκείνοις οὐς ὀδύρονται.

Vale proprio la pena di considerare quello che fa e che dice la maggior parte delle persone nelle occasioni di lutto, e anche le parole dette a sua volta da chi cerca onvviamente di consolarle; in particolare, quanto insopportabile ritengano, quelli che si lamentano, l'evento capitato a se stessi e a coloro che sono oggetto del loro compianto.

---

<sup>2</sup> Sul *penthos* in Luciano vd. Evans 2009. Per i gesti del lutto cfr. la descrizione che li elenca uno dopo l'altro di *luct.* 12 Οἰμωγαὶ δὲ ἐπὶ τούτοις καὶ κωκυτὸς γυναικῶν καὶ παρὰ πάντων δάκρυα καὶ στέρνα τυπτόμενα καὶ σπαραττομένη κόμη καὶ φοινισσόμενα παρειαί· καὶ που καὶ ἐσθῆς καταρρήγνυται καὶ κόνις ἐπὶ τῇ κεφαλῇ πάσσεται. E ancora se ne aggiungono altri: οἱ μὲν γὰρ χαμαὶ κυλινδοῦνται πολλάκις καὶ τὰς κεφαλὰς ἀράττουσι πρὸς τὸ ἔδαφος.

V'è prima di tutto il verbo dell'osservazione satirica (παρρησιάζειν), che ritornerà di nuovo alla fine.<sup>3</sup> E poi naturalmente v'è in sintesi l'oggetto dell'osservazione, ossia tutto ciò che costituisce il *penthos*: le azioni, i gesti e le parole di chi è direttamente colpito dal lutto (ἐν τοῖς πένθεσι γινόμενα καὶ λεγόμενα), ai quali si aggiungono anche le parole, sempre dettate dalle convenzioni e dalla consuetudine, delle *consolationes* (τὰ ὑπὸ τῶν παραμυθουμένων δῆθεν αὐτοῦς αὐθις λεγόμενα). Insomma tutto ciò che permette una elaborazione individuale e collettiva della morte: certo qualcosa di indispensabile, ma anche convenzionale, tradizionale e per ciò stesso problematico dal punto di vista dell'osservatore e dell'autore satirico.<sup>4</sup>

La satira qui – come spesso in Luciano – agisce contro la rigidità e la cecità delle convenzioni a partire dal principio socratico del *sapere di non sapere* (*luct.* 1 κατ' οὐδὲν ἐπιστάμενοι σαφῶς).<sup>5</sup> Se le convenzioni definiscono il lutto come fatto insopportabile, il principio del rovesciamento, che è proprio della satira, prima di tutto interviene per l'appunto sul piano conoscitivo, con l'azione del dubbio programmatico. La regola fondamentale di Luciano è – come sappiamo bene e come ci attendiamo anche in questo caso – il νῆφε καὶ μέμνησο ἀπιστεῖν.<sup>6</sup>

<sup>3</sup> La conclusione unisce, intorno all'oggetto del *penthos*, le azioni dell'osservazione, della verifica e del riso: *luct.* 25 ταῦτα καὶ πολὺ τούτων γελοιότερα εὐροι τις ἂν ἐπιτηρῶν ἐν τοῖς πένθεσι γινόμενα. Cfr. l'uso del verbo in Luciano per l'osservazione che smaschera i vizi e le incongruenze in *nec.* 5, *Peregr.* 8, *I. conf.* 19, *hist. conscr.* 7. Per le credenze relative all'Aldilà e la rappresentazione dell'Ade in Luciano vd. Caster 1937, 275-301, Bompaire 1958, 365-377. Sul testo luciano del Περὶ πένθους vd. l'introduzione e l'ampio commento di Andò 1984.

<sup>4</sup> Sulla relazione tra la satira luciana e la tradizione vd. Raina 2001, e più specificamente per la particolare prospettiva satirica Camerotto 2013.

<sup>5</sup> L'azione satirica è tutta sulla conoscenza (dei limiti) a partire dal socratico γνῶθι σαυτόν, così come vediamo da quanto fa Diogene nell'Aldilà luciano con il suo controcanto rispetto ai lamenti dei morti: *d. mort.* 3 (2) 2 ὁδύρεσθε μὲν ὑμεῖς, ἐγὼ δὲ τὸ γνῶθι σαυτόν πολλάκις συνείρων ἐπάσομαι ὑμῖν· πρέποι γὰρ ἂν ταῖς τοιαύταις οἰμωγαῖς ἐπαδόμενον. Similmente agisce anche lo straordinario controcanto di Micillo in *cat.* 20. Vd. Camerotto 2014b.

<sup>6</sup> Luc. *Hermot.* 47. Per definire la sua 'regola' Luciano riprende il motto di Epicarmo «sii assennato e ricordati di non credere» (fr. 218 Kassel-Austin νῆφε καὶ μέμνασ' ἀπιστεῖν ἄρθρα ταῦτα τῶν φρενῶν). Sul passo luciano vd. Camerotto 2014a, 58.

Noi ci abbandoniamo al lutto secondo l'uso, ma il primo problema è proprio questo. Non si sa se la morte sia veramente un male per cui angosciarsi e addolorarsi o se al contrario non sia invece un bene (*luct.* 1 εἰ τὸναντίον ἡδέα καὶ βελτίω τοῖς παθοῦσι). Possiamo ritornare per un momento alla prospettiva di Menippo che non vede l'ora di morire, e quando finalmente avviene ne è felicissimo.

Ma nel lutto, a guardare anche alle nostre esperienze, troviamo una impressionante persistenza dei gesti, delle parole, dei riti, che passa attraverso il tempo e le trasformazioni sociali, culturali e religiose:<sup>7</sup> vige in sostanza un grado assoluto di convenzionalità. Di fronte alla morte le abitudini – come sottolinea bene Luciano – diventano addirittura *legge*, la loro minima variazione o infrazione diviene impossibile, la critica è vietata: il pensiero è sospeso e i nostri comportamenti si affidano al *nomos* e alla *syntheia* (*luct.* 1 νόμῳ δὲ καὶ συνηθείᾳ τὴν λύπην ἐπιτρέποντες). Il bersaglio è dunque rappresentato da quelle convenzioni comuni e condivise che riguardano tutti, ossia la stoltezza del sentire comune che spinge a conservare gli usi e i costumi al di là della loro irrazionalità: tutti siamo coinvolti in questo che Luciano chiama il νόμος τῆς ἀβελτερίας.<sup>8</sup>

Tutto ciò che riguarda la morte è un tabù che inibisce la ragione, una paura che irrigidisce il pensiero e che detta, anzi impone, le parole e le azioni, soprattutto nella loro dimensione pubblica. L'*elenchos* della satira muove il suo attacco in primo luogo contro le credenze tradizionali, quello che da sempre si dice e si racconta, contro quelle opinioni sulla morte e su ciò che viene dopo (*luct.* 1 ἄστινας περὶ αὐτοῦ τοῦ θανάτου δόξας ἔχουσιν), che sono il fondamento del *penthos* e che a partire da Omero ed Esiodo vengono considerate come νόμος (*luct.* 2 νόμον θέμενοι τὴν ποίησιν αὐτῶν). Per incrinare la loro forza e

<sup>7</sup> In generale, con qualche comparazione tra prassi funerarie antiche e moderne, vd. Vermeule 1979, 42-82. Per un sintetico quadro sui riti funerari in Grecia e a Roma vd. Garland 2001, 21-37, Toynbee 1993, 17-52.

<sup>8</sup> Luc. *luct.* 21 ὁ αὐτὸς ἅπασιν νόμος τῆς ἀβελτερίας. Il bersaglio concreto è rappresentato dall'intera collettività, ossia dalla gran parte della gente: *luct.* 1 τὰ ὑπὸ τῶν πολλῶν, 2 Ὁ μὲν δὴ πολὺς ὄμιλος, οὗς ἰδιώτας οἱ σοφοὶ καλοῦσιν, 10 τοὺς πολλοὺς, 25 διὰ τὸ τοὺς πολλοὺς τὸ μέγιστον τῶν κακῶν τὸν θάνατον οἶεσθαι.



il loro prestigio v'è la necessità di un ripristino, sempre arduo e talvolta anche pericoloso, della ragione. L'osservazione e l'analisi di una ὀρθὴ γνώμη intorno alla morte rivelano l'inconsistenza di tutto ciò che crediamo di sapere sull'Aldilà e di conseguenza apparirà chiara anche la vanità del *penthos*: *luct.* 1 οὕτω γὰρ ἔσται φανερόν οὕτινος ἔνεκα τὰ περιττὰ ἐκεῖνα ἐπιτηδεύουσιν. La parola φανερόν richiama l'azione della *parrhesia* della satira e le sue specifiche funzioni.

### 3. *L'elenchos delle credenze e dei riti*

Luciano mette all'opera le sue armi proprio mentre passa in rassegna queste credenze comuni intorno all'Aldilà: verifica le incongruenze logiche di tutto ciò che appartiene alla tradizione per negarne ogni pretesa di verità. Se l'Ade è considerato un luogo buio dove non arriva la luce (*luct.* 2 ζοφερόν καὶ ἀνήλιον), allora le sue rappresentazioni divengono assurde, perché conseguentemente nulla vi si potrebbe vedere (*luct.* 2 οὐκ οἶδ' ὅπως αὐτοῖς φωτίζεσθαι δοκοῦντα πρὸς τὸ καὶ καθορᾶν τῶν ἐνότων ἕκαστον). L'ironia che svela il paradosso è applicata ai limiti della conoscenza sull'Aldilà: il massimo che possono fare anche i più sapienti è di tentare qualche presunta etimologia sul nome di Plutone, e nulla più (*luct.* 2 Πλούτωνα κεκλημένον, ὡς μοι τῶν τὰ τοιαῦτα δεινῶν τις ἔλεγε, διὰ τὸ πλουτεῖν τοῖς νεκροῖς τῇ προσηγορίᾳ τετιμημένον). Poi, se per definizione dall'Ade non v'è ritorno, come mai si ammette che per cause 'importanti' c'è però qualcuno che contro ogni logica (e contro ogni esperienza certa) ha avuto la possibilità di risalire sulla terra? (*luct.* 2 οὐδενὶ τὸ παράπαν τῆς ἄνω ὁδοῦ ὑφιέμενον πλὴν ἐξ ἅπαντος τοῦ αἰῶνος πάνυ ὀλίγων ἐπὶ μεγίσταις αἰτίαις). L'ironia sulle credenze allora diviene sarcasmo, e se grande è la palude Acherusia nelle descrizioni che se ne fanno, neppure gli uccelli *morti* riescono a superarla in volo (*luct.* 3 καὶ ὅλως οὐκ ἂν αὐτὴν διαπταίη οὐδὲ τὰ νεκρὰ τῶν ὀρνέων). I nostri incredibili testimoni dall'Aldilà sono i pochi che hanno fatto ritorno, Alceste, Protesilao, Teseo e Odisseo, i quali per essere *axiopistoi* evidentemente non hanno bevuto l'acqua del Lete che rimuove ogni memoria di ciò che hanno visto (*luct.* 5 οὐ πίνοντες τῆς πηγῆς· οὐ γὰρ ἂν ἐμέμνηντο αὐτῶν).

Tra i servitori di Plutone v'è poi tradizionalmente anche Hermes, il quale però per i suoi molteplici incarichi tra gli dei superiori e tra gli uomini sulla terra non può sempre essere presente agli inferi (*luct.* 6 καὶ ὁ Ἑρμῆς, οὗτος μὲν γε οὐκ ἀεὶ συμπάρων).<sup>9</sup> Tra i dannati v'è Tantalos, e per la sua pena naturalmente rischia di *morire* di sete anche se è già morto (*luct.* 8 κινδυνεύων ὑπὸ δίψους ὁ κακοδαίμων ἀποθανεῖν). Insomma, la nostra *enciclopedia* dell'Aldilà non è altro che una congerie di ridicole assurdità.

Così Luciano, dopo il quadro generale sull'Ade, passa a descrivere più ampiamente l'oggetto specifico del suo *pamphlet*, i gesti e le azioni del lutto, mettendone in evidenza i paradossi. Sono un inganno che tocca tutti, difficilissimo però da rimuovere (*luct.* 10 ταῦτα οὕτως ἰσχυρῶς περιελήλυθε τοὺς πολλούς). In relazione ai riti funebri e alle offerte dei parenti sulla tomba, se qualcuno dei morti non ha nessuno sulla terra, nell'Aldilà onvviamente si trova ridotto a soffrire la fame: *luct.* 9 ἄσιτος οὗτος νεκρὸς καὶ λιμώτων ἐν αὐτοῖς πολιτεύεται. Così nelle valutazioni sull'uso di mettere in bocca al morto un obolo per il traghetto di Caronte: per prima cosa non si sa quale obolo abbia corso nell'Aldilà (*luct.* 10 ὁποῖον τὸ νόμισμα νομίζεται καὶ διαχωρεῖ παρὰ τοῖς κάτω, καὶ εἰ δύναται παρ' ἐκείνοις Ἀττικὸς ἢ Μακεδονικὸς ἢ Αἰγινάιος ὀβολός), ma a rigor di logica sarebbe meglio non avere l'obolo, perché così il morto verrebbe onvviamente rispedito sulla terra (*luct.* 10 πολὺ κάλλιον ἦν μὴ ἔχειν τὰ πορθμεῖα καταβαλεῖν· οὕτω γὰρ ἂν οὐ παραδεξαμένου τοῦ πορθμέως ἀναπόμπιμοι πάλιν εἰς τὸν βίον ἀφικνοῦντο).<sup>10</sup> Così vale per il consueto lavacro del cadavere del morto: a quanto pare non basta tutta l'acqua della palude infera per un bagno (*luct.* 11). Assurdo risulta anche tutto il rituale della vestizione del morto, forse perché non soffra il freddo o perché non sia visto nudo da Cerbero (*luct.* 11). Ancor

<sup>9</sup> Per i troppi incarichi di Hermes cfr. per es. la rassegna esaustiva di *d. deor.* 4 (24) 1, oppure le lamentele sul suo ritardo per il traghetto di Caronte in *cat.* 1. Cfr. per una simile incongruenza le considerazioni su Helios/il sole in *Icar.* 28.

<sup>10</sup> Per il motivo paradossale cfr. Iuven. 3, 265-267. Sull'obolo per il traghetto di Caronte e per la sua diffusione a partire dal V sec. a.C. in Grecia e Magna Grecia vd. Cantilena 1995.

più paradossali sono perciò i sacrifici di animali, persone o suppellettili sulla pira o nella tomba, come se il morto avesse percezione e necessità di tutto ciò (*luct.* 14).<sup>11</sup>

Le incongruenze vengono smascherate una dopo l'altra, poiché in sostanza tutte le manifestazioni del *penthos* nascono dall'ignoranza delle cose dell'Aldilà – e forse ancor più dall'inconsapevolezza del limite della vita e della vita umana (*luct.* 15).

#### 4. *La parrhesia del morto che parla*

Nella rappresentazione dei riti funerari v'è un primo segnale che prepara la messa in scena luciana del morto che parla come voce satirica certo paradossale, ma che proprio per la sua alterità è voce della verità. Nella *prothesis*, la esposizione del cadavere che rappresenta il tempo per il lamento rituale, v'è la collocazione notevole del morto, che sta esposto in alto al di sopra di tutti quelli che nel compianto si abbandonano ai gesti del lutto: *luct.* 12 ὁ δ' εὐσχήμων καὶ καλὸς καὶ καθ' ὑπερβολὴν ἐστεφανωμένος ὑψηλὸς πρόκειται καὶ μετέωρος ὥσπερ εἰς πομπὴν κεκοσμημένος. Dall'alto, μετέωρος come tanti altri personaggi luciani, è pronto per l'osservazione satirica. Il rito garantisce una specola privilegiata. E l'effetto del rovesciamento è immediato, perché quelli che vede intorno a sé sono sicuramente da compiangere più del morto stesso (*luct.* 12 οἱ ζῶντες οἰκτρότεροι τοῦ νεκροῦ).<sup>12</sup>

Il lutto diviene, dalla prospettiva satirica, un'azione teatrale con le parti (*luct.* 13 δράμα, 15 τραγωδεῖν), insomma nient'altro che una finzione vuota, inutile, falsa. Ma nella recita diventa allora possibile tutto. Nella proiezione paradossale e razionalistica il morto si può mettere a parlare e può rispondere alle vane parole della madre o del padre: *luct.* 13 φωνὰς ἄλλο-

---

<sup>11</sup> Il primo paradigma sono le offerte e i sacrifici per i riti funebri in onore di Patroclo, Hom. *Il.* 23, 166-183.

<sup>12</sup> Sul motivo dell'osservazione dall'alto, prospettiva privilegiata per l'azione satirica, che garantisce una visione panoptica e al tempo stesso il distacco indispensabile dall'oggetto dell'osservazione (e dal bersaglio della satira), vd. Camerotto 2014a, 199-209.

κότους καὶ ματαίας ἀφίησι, πρὸς ᾧς ὁ νεκρὸς αὐτὸς ἀποκρί-  
ναιτ' ἄν, εἰ λάβοι φωνήν.

Luciano sceglie la situazione più problematica del lutto da Omero in poi.<sup>13</sup> Mette in scena un figlio morto prematuramente che viene pianto dai genitori disperati, un motivo per il quale possiamo utilizzare come definizione le parole virgiliane dalla catabasi di Orfeo: Verg. *georg.* 4, 476s. *pueri innuptaeque puellae, / impositique rogis iuvenes ante ora parentum*. La morte del figlio diviene un buon paradigma per l'azione satirica, è senz'altro la perdita più grave e più dura da sostenere.<sup>14</sup> Basta scorrere negli epigrammi funerari la frequenza del tema della morte prematura dei giovani<sup>15</sup> o della morte dei figli che precede quella del padre e della madre rovesciando l'ordine della natura.<sup>16</sup>

<sup>13</sup> Hom. *Od.* 4, 224-226 οὐδ' εἶ οἱ κατατεθναίη μήτηρ τε πατήρ τε, / οὐδ' εἶ οἱ προπάροιθεν ἀδελφεὸν ἢ φίλον υἱὸν / χαλκῷ δηϊόφωεν, ὁ δ' ὀφθαλμοῖσιν ὀρώτο, *Il.* 24, 741 ἄρητὸν δὲ τοκεῦσι γόον καὶ πένθος ἔθηκας. Vedere la morte del figlio è dolore insostenibile, come indicano le manifestazioni di dolore di Priamo e di Ecuba per Ettore, accompagnate dal lamento di tutta la città, in Hom. *Il.* 22, 405-436. Cfr. il lamento rituale di Ecuba (e delle donne) sul corpo di Ettore in Hom. *Il.* 24, 747-759. Ma già una premessa drammatica del *penthos* per Ettore è nelle suppliche del padre e della madre al figlio prima del duello con Achille, Hom. *Il.* 22, 37-91. Sulla semantica del *penthos* in Omero vd. Derderian 2001, 15-62.

<sup>14</sup> *AP* 7, 5193s. (Callimaco) οὐδὲν ἐκείνου / εἶδε πατὴρ Διοφῶν χρῆμ' ἀνιάρωτερον. A definire per antifrasi il motivo si può confrontare quello che è il paradigma di una vita felice in *AP* 7, 260 (Carfillide): morire in vecchiaia, senza aver visto la morte di nessuno dei figli (v. 6 οὐδενὸς οἰμῶξας οὐ νόσον, οὐ θάνατον).

<sup>15</sup> *AP* 7, 11 (Asclepiade) la giovane età di Erinna (παρθενικῶς ἐννεακαίδεκέτης), 7, 13, 3 (Leonida o Meleagro) le nozze di Ade per la giovane Erinna (Ἄιδας εἰς ὑμέναιον ἀνάρπασεν), 7, 167 (Dioscoride o Ecateo di Taso) la giovane diciottenne morta di parto (ὀκτωκαίδεκέτις δ' αὐτὴ θάνον, ἄρτι τεκοῦσα, / ἄρτι δὲ καὶ νύμφη, πάντ' ὀλιγοχρόνιος), 7, 466 (Leonida) il figlio unico di diciotto anni (ἦ τὸν ἐν ἡβῆς / ἀκμῇ καὶ μόνον παῖδα πυρῶσαμένη).

<sup>16</sup> Per il motivo della morte del figlio prima dei genitori nelle iscrizioni cfr. per es. *CEG* 25, 32, 35, 46, 137, 138. Tra gli epigrammi il motivo è frequente, cfr. *AP* 7, 181 (Andronico) la vecchia madre piange la figlia. È un vero e proprio rovesciamento logico: *AP* 7, 361 Ὑῖ πατὴρ τόδε σῆμα· τὸ δ' ἔμπαλιν ἦν τὸ δίκαιον· / ἦν δὲ δικαιοσύνης ὁ φθόνος ὀξύτερος. Cfr. 7, 638, 1 ἀλλαχθέντι μῶρφ. La morte deve cogliere prima i vecchi: *AP* 7, 228, 4 δεξαίμην ἐν ἐμοὶ τοὺς προτέρους προτέρους. Altrimenti è meglio non generare figli: 7, 261, 4 ἔπρεπε δ' ἐκ παιδὸς μητέρα τοῦδε τυχεῖν. La mor-

Non c'è dolore e lutto pari a questo.<sup>17</sup> Il dolore si trasforma in manifestazioni emotive e rituali, che divengono nel loro eccesso in qualche modo spettacolari.<sup>18</sup>

Il discorso del padre riprodotto da Luciano è allora un compendio di tutti i principali motivi del compianto (*luct.* 13):

- a) il figlio è stato strappato alla vita prima del tempo (*luct.* 13 *πρὸ ὄρας ἀνηπάσθης*),<sup>19</sup>  
 b) non si è sposato (*luct.* 13 *οὐ γαμήσας*),<sup>20</sup>

---

te di un padre o di una madre, al contrario di quella di un giovane figlio, è cosa dovuta: *AP* 7, 547, 2 *πότμον ὀφειλόμενον*.

<sup>17</sup> *AP* 7, 298, 5 *οὐκ ἄλλω τόδε κῆδος ἰσόροπον*. Una definizione luciana del motivo dell'insopportabilità dello spettacolo di veder morire il figlio è in *tyr.* 17 *καὶ ἐν ὀφθαλμοῖς δεῖξας τὰ φίλτατα οἰκτρῶς προκείμενα, υἱὸν ἐν ἡλικίᾳ*, dove diviene il migliore e più terribile strumento di punizione del tiranno, che – come vale per ogni padre – non può sostenere di sopravvivere alla morte del suo giovane figlio e per questo si suicida (*tyr.* 18 *ὡς οὐκ ἂν ἤξιωσεν ἐπιβῖῶναι οὐδ' ὀλίγον αὐτῷ χρόνον. πάντες μὲν γὰρ πατέρες ἴσως πρὸς τοὺς παῖδας τοιοῦτοι*).

<sup>18</sup> Cfr. per es. le manifestazioni del lutto del padre e della madre per la morte del giovane figlio Tolomeo in *AP* 7, 241. Partecipa a queste manifestazioni l'intera terra d'Egitto, e perfino la luna nel cielo.

<sup>19</sup> Una definizione del motivo è per es. in *AP* 7, 300, 2 (Simonide) *ἐρατῆς ἥβης πρὶν τέλος ἄκρον ἰδεῖν*.

<sup>20</sup> In *AP* 7, 334, 11s. (Anon.) è il figlio che parla e compiangere il dolore della madre perché non ha goduto della gioia di vedere il figlio giungere alla giovinezza e alle nozze: *ἀλλά μοι οὐ γενύων ὑπεδέξατο κούριμον ἄνθος / ἡλικίης ἐρατῆς, οὐ γάμον, οὐ δαΐδας*. Cfr. *AP* 7, 486, 3s. (Anite) *ἂ πρὸ γάμοιο / χλωρὸν ὑπὲρ ποταμοῦ χεῦμ' Ἀχέροντος ἔβα*, 7, 487, 1 (Perse Macedone) *ᾠλοιο δὴ πρὸ γάμοιο*, 7, 488, 2 (Mnasalce) *ὠραίου κεκλιμένα πρὸ γάμου*, 7, 489, 1 (Saffo) *πρὸ γάμοιο θανούσαν*, 7, 515, 1 (Simonide) *πρὶν ἰδεῖν κουριδίην ἄλοχον*, 7, 527, 3 *ἀντὶ γάμου τε καὶ ἥβης*. Analogo valore ha il compianto per la giovane vergine che muore nel giorno delle nozze e ha Ade come sposo: *AP* 7, 182, 1s. (Meleagro) *Οὐ γάμον, ἀλλ' Ἀΐδαν ἐπινομφίδιον Κλεαρίστα / δέξατο παρθενίας ἄμματα λυομένα*. Cfr. *AP* 7, 183, 2s. (Parmenione) *εἰς δὲ γόους ὑμέναιος ἐπαύσατο· τὰς δὲ γαμούντων / ἐλπίδας οὐ θάλαμος κοίμισεν, ἀλλὰ τάφος*, 7, 184 (Parmenione) la vergine, che non ha avuto le nozze, suscita il pianto della madre e gli *algea* per i pretendenti. L'iniquità paradossale della morte è sottolineata in *AP* 7, 187 (Filippo) dove la vecchia (γρῆυς) ha sepolto la giovane (παρθενικῆς) Melite. Cfr. anche *AP* 7, 188, 1s. (Antonio Tallo) *σὺ μὲν γάμῳ ἔπλεο, κούρη, / ὄριος, ἀκμαίης οἶά τ' ἐφ' ἡλικίης*.

c) non ha generato figli (οὐ παιδοποιησάμενος).<sup>21</sup>

Ma alla morte anzitempo si aggiungono altri elementi in cui si intravede l'ironia luciana e l'impulso di smascherare i paradossi, perché, anche se sono motivi che ritroviamo di consueto negli epittimbi, non sono di certo corrispondenti a ciò che più razionalmente si può desiderare e quindi rimpiangere nella morte, ma appaiono piuttosto il contrario di quello che può rappresentare l'idea di felicità della vita umana:

d) con la sua morte prematura il figlio non ha potuto combattere in guerra (οὐ στρατευσάμενος),<sup>22</sup>

e) non ha avuto il tempo di lavorare i campi (οὐ γεωργήσας),<sup>23</sup>

f) non è arrivato alla vecchiaia (οὐκ εἰς γῆρας ἐλθών).<sup>24</sup>

Naturalmente v'è anche il motivo del figlio che lascia nella solitudine e nella sofferenza i genitori (μόνον ἐμὲ τὸν ἄθλιον καταλιπών). Ma la prospettiva luciana è tutta sul figlio. Si ag-

<sup>21</sup> Cfr. *AP* 7, 334, 13-15 οὐ τέκος εἶδε / δυσπότημου, ἐκ γενεῆς λείψανον ἡμετέρης / τῆς πολυθρηνήτου.

<sup>22</sup> Spesso troviamo nelle iscrizioni e negli epigrammi il motivo della 'bella morte' in battaglia, talvolta con la giovinezza perduta ben in evidenza, come per es. in *CEG* 13, 3 ἐν πολέμοι φθίμενον | νεαρὰν ἠέβεν ὀλέσαν | τα (cfr. 136, 3), 27, 47, 2, 145; *AP* 7, 226 (Anacreonte di Teo), 7, 227 (Diotimo), 7, 304 (Pisandro di Rodi) ὄλετο δ' ἐν προμάχοις ὄξυν Ἄρη συνάγων, 7, 514 (Simonide). È sicuramente un valore riconosciuto e condiviso, cfr. per es. *Tyrt.* 10, 1, 15-32, 12, 23-24 West<sup>2</sup> (vd. Derderian 2001, 97-102). Ma ovviamente la guerra, e in particolare l'essere feriti e uccisi, non sta tra i 'beni' che ci si può augurare, almeno dalla prospettiva razionalistica della satira.

<sup>23</sup> Si possono confrontare negli epigrammi funebri i segni del lavoro, cfr. *AP* 7, 394, ecc. Cfr. i lamenti (consueti) dei morti che scendono all'Ade in *cat.* 20, con il rimpianto dei campi (Οἶμοι τῶν ἀγρῶν) e la preoccupazione per le coltivazioni abbandonate (Τίς ἄρα τὰς ἀμπέλους τρυγήσει, ἅς πέρυσιν ἐφύτευσάμην;). E corrispondentemente si manifesta in un *antithrenos* parodico la felicità di Micillo, che ha il ruolo di eroe e voce della satira, di lasciare con la morte le fatiche e le sofferenze del suo misero lavoro di ciabattino.

<sup>24</sup> La vecchiaia (raggiunta) può divenire una qualità e un vanto negli epittimbi: cfr. per es. *AP* 7, 20, 51, 55, 78, 91, 118, 470, ecc. La vecchiaia può essere un valore e può divenire un augurio: *AP* 7, 417, 10 εἰς γῆρας καὶ τὸς ἴκοιο λάλον. Ma rivela la sua natura di male in associazioni come quelle di *AP* 7, 336, 1 Γῆραϊ καὶ πενήνῃ τετρυμένος, 7, 470, 5 Γῆραϊ δ' ἢ νοῦσφ βίον ἔλλιπες;

giungono altri tre motivi che puntano l'attenzione del rimpianto dal punto di vista del morto sulle gioie e le passioni della giovinezza, sui piaceri e le soddisfazioni che potrebbero apparire come il segno di una genuina felicità perduta – ma vedremo che il richiamo a questi *topoi* serve proprio al loro rovesciamento:

- g) le feste: οὐ κωμάση πάλιν,
- h) gli amori: οὐδὲ ἐρασθήσῃ,<sup>25</sup>
- i) i simposi e l'ebbrezza: οὐδὲ ἐν συμποσίοις μετὰ τῶν ἡλιτωτῶν μεθυσθήσῃ.<sup>26</sup>

V'è la spiegazione razionalistica della vanità delle parole, stolte e perfino strane alla luce della ragione (φωνὰς ἀλλοκότους καὶ ματαιάς): ora che è morto, il figlio non ha più ovviamente desiderio di questi presunti beni perduti. Il desiderio sta nella prospettiva del padre tra i vivi ed è erratamente proiettato sul figlio tra i morti (*luct.* 14 ταῦτα δὲ καὶ τὰ τοιαῦτα φήσῃ οἰόμενος τὸν υἱὸν δεῖσθαι μὲν ἔτι τούτων καὶ ἐπιθυμεῖν καὶ μετὰ τὴν τελευτήν, οὐ δύνασθαι δὲ μετέχειν αὐτῶν).

Il padre grida le sue parole di dolore ma esse alla verifica della ragione non hanno nessun significato reale e nessun effetto concreto:

- non valgono per il figlio, che naturalmente non può sentire (*luct.* 15 οὔτε τοῦ παιδὸς ἔνεκα τραγωδεῖν ἔοικεν – οἶδε γὰρ οὐκ ἀκουσόμενον οὐδ' ἂν μείζον ἐμβοήσῃ τοῦ Στέντορος);

---

<sup>25</sup> Si può confrontare il rimpianto per i piaceri perduti (di Laide) in *AP* 7, 219, 5s. (Pompeo il Giovane) κῶμους καὶ τὰ νέων ζηλώματα καὶ τὰ ποθεινῶν / κνίσματα καὶ μύστιν λύχνον ἀπειπαμένη. E similmente vale per l'etera Patrofila in *AP* 7, 221, 3s. (Anon.) ἐσβέσθη δὲ τὰ φίλτρα τὰ κωτίλα χῶ μετ' ἀοιδῆς / ψαλμὸς καὶ κυλίκων αἱ λαμυραὶ προπόσεις, oppure per la danzatrice Aristion in *AP* 7, 223, 5-7 οὐκέτ' ἔρωτι, / οὐκέτι παννυχίδων τερπομένη καμάτοις. / κῶμοι καὶ μανίαι, μέγα χαίρετε.

<sup>26</sup> L'indicazione dei piaceri perduti ha un valore ambiguo. Se da un lato v'è la perdita di ciò che è un segno della vita e della giovinezza, dall'altro vi sono impliciti i pericoli della dissolutezza e della depravazione, come è detto manifestamente nella *consolatio* di Sen. *epist.* 99, 13: *Aspice illos iuvenes quos ex nobilissimis domibus in harenam luxuria proiecit; aspice illos qui suam alienamque libidinem exercent mutuo inpudici quorum nullus sine ebrietate, nullus sine aliquo insigni flagitio dies exit.*



- non valgono per lo stesso padre, perché se deve parlare a se stesso non ha di sicuro bisogno di gridare (*luct.* 15 οὔτε μὴν αὐτοῦ· φρονεῖν γὰρ οὔτω καὶ γινώσκειν ἱκανὸν ἦν καὶ ἄνευ τῆς βοῆς· οὐδεὶς γὰρ δὴ πρὸς ἑαυτὸν δεῖται βοᾶν).

Allora le parole del padre ad altro non servono che per l'ostentazione teatrale del lutto: *luct.* 15 λοιπὸν οὖν ἔστιν αὐτὸν τῶν παρόντων ἔνεκα ταῦτα ληρεῖν. L'unica funzione è una spettacolarizzazione che rappresenta in qualsiasi ambito della cultura e della società un bersaglio privilegiato per Luciano.<sup>27</sup> E tutto questo – come si è visto – senza nessuna conoscenza di che cos'è realmente morte (*luct.* 15 οὔθ' ὅ τι πέπονθεν αὐτῷ ὁ παῖς εἰδότα οὔθ' ὅποι κεχώρηκε) e anzi senza la necessaria consapevolezza dei limiti della vita (*luct.* 15 μᾶλλον δὲ οὐδὲ τὸν βίον αὐτὸν ἐξετάσαντα ὁποῖός ἐστιν).

## 5. Antipenthos

Luciano segue i suoi schemi satirici, che sono però al tempo stesso anche schemi tradizionali: contamina *spoudaion* e *ge-loion*, ossia utilizza e mescola con effetto stravolgente i motivi del compianto con quelli della commedia e della satira. Vediamo nel concreto che cosa succede.

---

<sup>27</sup> Notevole è l'analisi della dimensione sociale e della spettacolarizzazione del lutto di Sen. *epist.* 99, 15-21: nelle manifestazioni del lutto è evidente il condizionamento dell'usanza, dell'imitazione dei comportamenti comuni e della ostentazione pubblica. Le lacrime hanno significato se dettate dall'affetto, e quindi nella dimensione individuale, e non se imposte dall'usanza (99, 16 *permittamus illis cadere, non imperemus; fluat quantum adfectus eiecerit, non quantum poscet imitatio. Nihil vero maerori adiciamus nec illum ad alienum augeamus exemplum. Plus ostentatio doloris exigit quam dolor*). Non a caso quando si è da soli, senza spettatori, il lutto immediatamente si placa (99, 17 *sine spectatore cessat dolor*), mentre se qualcuno è presente, subito si leva nelle forme dell'eccesso e dell'ostentazione. E in questo seguiamo ciò che fanno tutti e ciò che è nelle abitudini, agiamo guardando ai giudizi degli altri, e non ciò che è giusto. È necessario ripristinare l'intervento della ragione (99, 18 *Omnia itaque ad rationem revocanda sunt*). Il *decor* del lutto ha come fondamento la rimozione di ogni manifestazione teatralizzata del dolore (99, 21 *remota omni lugentium scaena*).



- Quella del figlio è una parola che giunge dall'Aldilà, è il messaggio che proviene eccezionalmente dall'Ade per rivelare la verità, sulle tracce mitiche di Protesilao con il permesso speciale di Eaco e Aidoneo (*luct.* 16 ὁ παῖς παραιτησάμενος τὸν Αἰακὸν καὶ τὸν Ἀἰδωνέα πρὸς ὀλίγον τοῦ στομίου ὑπερκῶσαι). Ma i paradigmi che contano vengono da Aristofane, Platone, Menippo e li ritroviamo ovunque nelle *nekyiai* luciane.<sup>28</sup> A questi nel caso specifico se ne intreccia qualche altro, sempre tradizionale, perché conosciamo bene la voce che negli epitimi fa parlare la tomba, la stele, la statua, ma anche il morto in persona.
- Le paradossali parole del figlio hanno la funzione satirica di *porre fine* alla stoltezza delle parole del lutto: *luct.* 16 τὸν πατέρα παῦσαι ματαιάζοντα.<sup>29</sup>
- Sono le parole δικαιοτάτα,<sup>30</sup> così come l'Aldilà è il luogo δικαιοτάτων.

---

<sup>28</sup> Il motivo del messaggio riportato da un *altrove*, e in particolare dall'Aldilà, ha numerose e diverse applicazioni nelle opere di Luciano. In *nec.* 2, 20 Menippo di ritorno dal viaggio all'Ade riporta il decreto contro i ricchi dell'assemblea dei morti. Un messaggio dall'Ade per Menippo che sta ancora sulla terra e poi una serie di annunci contro i filosofi, i ricchi, i belli, e anche uno più propizio per i poveri sono affidati da Diogene a Polluce in *d. mort.* 1 (1) 2-4. Così in *Icar.* 34 un analogo messaggio arriva dalle sedi celesti, ossia direttamente dalla corrispondente assemblea degli dei, sempre grazie a Menippo e alla sua impresa celeste. In *vh* 2, 24 Omero nell'Isola dei Beati affida a Luciano un nuovo poema da riportare tra i vivi. In *cont.* 20 Caronte, che eccezionalmente ha lasciato l'Aldilà, vorrebbe gridare, dall'alto della pila di montagne che gli fa da specola satirica, un messaggio ai mortali sulla vanità dei loro beni e delle loro ambizioni. Cfr. anche *philops.* 25 (Cleodemo riporta dall'Ade la volontà di Plutone, ossia l'annuncio che Demilo deve morire), *Demon.* 24 (Demonatte porta dall'Aldilà un sarcastico messaggio di rimprovero), 43. Un po' diversa, come abbiamo visto sopra, è ovviamente la valutazione satirica in *luct.* 5 su Alcesti, Protesilao, Teseo, Odisseo, che sono tornati dall'Aldilà quali ἀξιόπιστοι μάρτυρες di ciò che avviene nel regno dei morti.

<sup>29</sup> Si insiste di seguito sulla stoltezza del padre (*luct.* 16 ὃ μάταιε), delle sue parole e della vuota teatralità del lutto (καὶ τὰ τελευταῖα δὴ ταῦτα παρπαίων ἐπὶ τοσοῦτων μαρτύρων).

<sup>30</sup> *Luct.* 20 οὐκ ἂν οἰόμεθα δικαιοτάτα ἂν αὐτὸν εἶπειν; E queste parole *giustissime* sono contrapposte a οἱ μάταιοι.

Sono principi che appartengono anche alle consuete forme della *consolatio*,<sup>31</sup> e che ritroviamo negli epigrammi dell'*Anthologia Palatina*, nelle parole che vogliono porre fine alle lacrime e al lamento inutile e per questo eccessivo della madre per il figlio. La ragione dice che tutti dobbiamo scendere all'Ade, questo è il destino comune nel riconoscimento dei limiti della vita umana.<sup>32</sup>

Τί περισσὰ θρηνεῖς; τί δὲ μάτην ὀδύρεαι;  
εἰς κοινὸν Ἄϊδην πάντες ἤξουσι βροτοί.

Perché superflui pianti, perché vani gemiti?  
All'Ade scenderanno tutti gli uomini.

E simili sono i motivi, e identico è lo schema con la figlia che dalla tomba si rivolge al padre in risposta alle parole di

<sup>31</sup> I motivi della vanità del lutto e dei suoi eccessi sono definiti nella *consolatio* riportata in Sen. *epist.* 99. Affliggersi eccessivamente per la perdita di un figlio o di una persona amata è inutile perché non giova a nulla (99, 6 *nam primum supervacuum est dolere si nihil dolendo proficias*). Nelle strategie della *consolatio* vale il principio per cui è stolto lamentarsi per un male che se tocca a uno, attende comunque tutti (*deinde iniquum est queri de eo quod uni accidit, omnibus restat*). Inoltre bisogna considerare che se perdiamo una persona, tra non molto la seguiremo (*desiderii stulta conquestio est*). Infine v'è la valutazione sulla natura mortale della vita umana: *epist.* 99, 8 *Flet aliquis factum quod aiebat non posse non fieri? quisquis aliquem queritur mortuum esse, queritur hominem fuisse. Omnis eadem condicio devinxit: cui nasci contigit mori restat*. Cfr. anche le osservazioni di Marc. Aurel. 8, 37: il *penthos* non giova a chi è morto, che non può trarne alcuna utilità, e pensare altrimenti sarebbe ridicolo (γελοῖον): di sicuro non può suscitare illusioni di immortalità, ciò che resta dopo la morte non è altro che fetore e putridume in un sudario (γράφος πᾶν τοῦτο καὶ λυθρον ἐν θυλάκῳ). Una valutazione dell'inutilità delle manifestazioni del lutto e della tomba, dalla diversa prospettiva dell'immortalità del poeta, è in Hor. *carm.* 2, 20, 21s. *Absint inani funere neniae / luctusque turpes et querimoniae*.

<sup>32</sup> AP 7, 335, 5s. (Anon.). Il controllo delle manifestazioni del lutto richiama il celebre frammento di Archil. 13 West<sup>2</sup>: il *pharmakon* che gli dei danno agli uomini è la κρατερὴν τλημοσύνην (6), alla quale si associa la valutazione che il male è comune a tutti gli uomini, ora tocca l'uno, ora tocca l'altro (7 ἄλλοτε ἄλλος ἔχει τόδε): perciò bisogna rimuovere le manifestazioni eccessive del *penthos* (10 γυναικεῖον πένθος ἀπωσάμενοι). Cfr. AP 7, 342, 2 πάντας ὁμῶς θνητοὺς εἰς Ἄϊδης δέχεται, 7.452.2 κοινὸς πᾶσι λιμὴν Ἄϊδης, e similmente 7, 477, 3s. ἔστι γὰρ ἴση / πάντοθεν εἰς Ἄϊδην ἐρχομένοισιν ὁδός. Analoga è la prospettiva di AP 7, 482 (Filita di Samo).

compianto che ha inciso sulla stele in *AP* 7.481 (Filita di Samo):<sup>33</sup>

Ἄ στάλα βαρύθουσα λέγει τάδε· «Τὸν μινύωρον,  
τὸν μικκὰν Ἄϊδας ἄρπασε Θειοδόταν».  
χὰ μικκὰ τάδε πατρὶ λέγει πάλιν· «Ἴσχεο λύπας,  
Θειόδοτε· θνατοὶ πολλάκι δυστυχέες».

Dice accorata la stele: «Coei così poco vissuta  
l'Adè rapì, la piccola Teòdota».  
Dice la piccola al padre: «Trattieni, Teòdoto, il pianto:  
spesso i mortali sono sventurati».

Questi schemi in Luciano li troviamo in azione anche altrove, come nell'intervento del filosofo ideale Demonatte, un maestro ma anche un eroe della satira, proprio di fronte al lutto di un padre che ha perduto il figlio:

*Demon.* 25 Ὁ δ' αὐτὸς υἱὸν πενθοῦντι καὶ ἐν σκότῳ ἑαυτὸν καθεῖρξαντι προσελθὼν ἔλεγεν μάγος τε εἶναι καὶ δύνασθαι αὐτῷ ἀναγαγεῖν τοῦ παιδὸς τὸ εἶδωλον, εἰ μόνον αὐτῷ τρεῖς τινας ἀνθρώπους ὀνομάσειε μηδένα πάποτε πεπενθηκότας· ἐπὶ πολὺ δὲ ἐκεῖνου ἐνδοιάσαντος καὶ ἀποροῦντος – οὐ γὰρ εἶχεν τινα, οἶμαι, εἰπεῖν τοιοῦτον – εἶτ', ἔφη, ὦ γελοῖε, μόνος ἀφόρητα πάσχειν νομίζεις μηδένα ὄρων πένθους ἄμοιρον;

Egli ancora, visitando uno che, in lutto per il figlio, si era chiuso in un luogo buio, disse di essere un mago e di poter evocare l'ombra del fanciullo, se solo gli avesse nominato tre uomini che non avessero mai pianto la morte di nessuno; e poiché quello restò a lungo in forse ed era nell'imbarazzo – infatti, io penso, non sapeva citarne nessuno –: «Allora, o ridicolo uomo, pur vedendo che nessuno è privo di lutti, credi di essere tu il solo a subire sventure insopportabili?».

Ma qui, nel suo *pamphlet* sul lutto, Luciano va un po' oltre. Con molta disinvoltura il morto si gira e si appoggia sul gomito per parlare secondo le regole della *parrhesia*. Le urla del compianto allora divengono quello che effettivamente sono, nient'altro che un fastidio per il morto (*luct.* 16 ὦ κακόδαιμον

<sup>33</sup> Cfr. anche la preghiera della figlia morta per la madre e il padre nel lutto e nel dolore: *AP* 7, 568, 7s. (Agazia) ἀλλά, θεοί, λίτομαι, μητρός γε γόους πατέρος τε / παύσατε τηκομένων εἵνεκ' ἐμεῦ φθιμένης. Così la sposa e la madre invita i vivi a non piangere per lei: *AP* 7, 667, 1-3 (Anon.) Τίπτε μάτην γοόωντες ἐμῷ παραμίνετε τύμβῳ; / οὐδὲν ἔχω θρήνων ἄξιον ἐν φθιμένοις. / λῆγε γόων καὶ παῦε.

ἄνθρωπε, τί κέκραγας; τί δέ μοι παρέχεις πράγματα;). I gesti del lutto sono una assurdità da far cessare (παῦσαι τιλλόμενος τὴν κόμην καὶ τὸ πρόσωπον ἐξ ἐπιπολῆς ἀμύσσων). I lamenti divengono addirittura ingiurie dal punto di vista del morto con un duplice rovesciamento:

- se le parole del *penthos*, almeno secondo le regole, implicano l'*epainos* del morto, le parole del padre divengono all'opposto un ignobile *loidorein* (τί μοι λοιδορῆ καὶ ἄθλιον ἀποκαλεῖς καὶ δύσμορον);
- dal punto di vista conoscitivo, il figlio morto – che dalla sua posizione 'privilegiata' ne sa molto di più – può affermare che la sua condizione è di gran lunga più felice di quella del padre che è ancora vivo (πολύ σου βελτίω καὶ μακαριώτερον γεγεννημένον).

I motivi della morte prematura (*a*) e della vecchiaia non raggiunta (*f*) sono rovesciati attraverso il ritratto molto realistico e impietoso della vecchiaia, tra l'aspetto fisico e i mali della vita, ai quali si aggiunge la palese stoltezza che si oppone all'idea della saggezza dei vecchi:

*luct.* 16 ἢ τί σοι δεινὸν πάσχειν δοκῶ; ἢ διότι μὴ τοιοῦτοσι γέρων ἐγε- νόμην οἷος εἶ σύ, φαλακρὸς μὲν τὴν κεφαλὴν, τὴν δὲ ὄψιν ἐρρυτιδωμένος, κυφὸς καὶ τὰ γόνατα νωθῆς, καὶ ὅλως ὑπὸ τοῦ χρόνου σαθρὸς πολλὰς τριακάδας καὶ ὀλυμπιάδας ἀναπλήσας, καὶ τὰ τελευταῖα δὴ ταῦτα παρα- παίων ἐπὶ τοσοῦτων μαρτύρων;

Quale male tremendo ti pare che io stia provando? Forse il fatto che non mi sono ridotto vecchio quanto te, con la testa pelata, la faccia piena di rughe, curvo e lento di ginocchia, e tutto imputridito dall'età, dato che ne hai visti di mesi e di lustri, per finire poi a vaneggiare in questo modo in presenza di tanti testimoni?

Se il padre nell'ignoranza di che cos'è realmente la morte teme forse che il figlio possa rimpiangere i piaceri perduti e soffrire per essi (*g, h, i*), entra allora in gioco nella voce satirica del morto che parla il pensiero razionalistico sulla morte, con la garanzia della paradossale conoscenza autoptica di chi parla dall'Aldilà, per cui l'assenza di desideri è meglio che il doverli soddisfare. Ma interviene anche il pensiero dell'Aldilà come

luogo utopico, dal quale tutti i bisogni e le sofferenze sono rimossi.<sup>34</sup>

*luct.* 16 οὐκ ἐννοεῖς δὲ ὅτι τὸ μὴ διψῆν τοῦ πιεῖν πολὺ κάλλιον καὶ τὸ μὴ πεινῆν τοῦ φαγεῖν καὶ τὸ μὴ ῥιγοῦν τοῦ ἀμπεχόνης εὐπορεῖν;

Non lo capisci che non aver sete è molto meglio di bere, non aver fame meglio di mangiare, non aver freddo è meglio di essere ben fornito di vestiaro?

Secondo il paradigma dell'*aletheia* il figlio morto confeziona lui stesso per il padre un compianto paradossale da recitare, un *antipenthos* o un *threnos* parodico, ma sicuramente *più vero* (*luct.* 17 διδάξομαί σε θρηνεῖν ἀληθέστερον), tutto costruito sul rovesciamento delle parole del *penthos* e sul principio dell'Ade come unico luogo felice:

<sup>34</sup> Se ovviamente diffuso è il *topos* con valore consolatorio dell'Ade come destino comune che attende tutti i mortali, in Luciano l'Ade rappresenta un paradossale luogo utopico (anche con tutti i suoi tratti distopici), dove anzitutto si realizza l'*isotimia* (democratica) impossibile sulla terra: cfr. per es. *d. mort.* 8 (26) 2 ἡ γὰρ ἰσοτιμία πάνυ δημοτική, 30 (25) 2 ἰσοτιμία γὰρ ἐν ἄδου καὶ ὅμοιοι ἅπαντες. L'Aldilà in *Demon.* 8 è il luogo della ἐλευθερία per tutti, dove cessano i mali e le sofferenze. L'Ade è inoltre il luogo del rovesciamento (proverbiale) rispetto agli assetti terreni: *d. mort.* 16 (6) 2 ἄνω γὰρ ποταμῶν τοῦτό γε, 18 (8) 1 τοῦτο ἐκεῖνο τὸ τῆς παρομιίας· ὁ νεβρὸς τὸν λέοντα. Se la terra è il luogo dell'iniquità, sancita perfino dagli dei (*I. conf.* 17, *I. trag.* 19), allora l'Ade per opposizione è il regno della giustizia. In *d. mort.* 15 (5) 1 ciò che è ἄτοπον diviene δικαιοτάτον, in 16 (6) 1s. lo è il rovesciamento delle attese (ἀναστρέφεσθαι). Come mondo alla rovescia, l'Ade è anche un luogo dove regna la pace, secondo la regola euforica che rimuove ogni male e genera ogni bene: *d. mort.* 20 (10) 7 ἐν ἄδου γὰρ εἰρήνη καὶ οὐδὲν ὄπλων δεήσει. La definizione più ampia e precisa dell'Ade come *mondo alla rovescia* (πράγματα ἐς τὸ ἔμπαλιν ἀνεστραμμένα), con la rimozione dei mali della vita terrena e la presenza di tutti i tratti euforici, è in *cat.* 15 καὶ νῆ Δί' ἤδη καλὰ τὰ παρ' ὑμῖν πάντα ὀρῶ· τό τε γὰρ ἰσοτιμίαν ἅπασιν εἶναι καὶ μηδένα τοῦ πλησίον διαφέρειν, ὑπερήδιστον ἐμοὶ γούν δοκεῖ. E oltre a questo non si pagano debiti e tasse, non si soffre il freddo, non ci si ammala, non si subiscono soprusi quotidiani dai più potenti, v'è pace per tutti, i poveri ridono e i ricchi piangono. Sull'Ade come luogo dell'uguaglianza nella filosofia cinica vd. Roca Ferrer 1974, 127-129. Sull'Aldilà come mondo alla rovescia e paese di Cuccagna nella commedia, in particolare nei *Minatori* di Ferecrate (fr. 113 Kassel-Austin), vd. Farioli 2001, 92-104. Per i tratti che caratterizzano l'utopia, come paradigma qui applicabile alla rappresentazione dell'Ade, vd. Zimmermann 1991, 57s.

*luct.* 17 Τέκνον ἄθλιον, οὐκέτι διψήσεις, οὐκέτι πεινήσεις οὐδὲ ῥιγώσεις. οἴχη μοι κακοδαίμων ἐκφυγὼν τὰς νόσους, οὐ πυρετὸν ἔτι δεδιώς, οὐ πολέμιον, οὐ τύραννον· οὐκ ἔρω σε ἀνιάσει οὐδὲ συνουσία διαστρέψει, οὐδὲ σπαθήσεις ἐπὶ τούτῳ δις ἢ τρίς τῆς ἡμέρας, ὧ τῆς συμφορᾶς. οὐ καταφρονήθησι γέρων γενόμενος οὐδὲ ὀχληρὸς ἔσῃ τοῖς νέοις βλεπόμενος.

Figlio infelice, non avrai più sete, non avrai più fame, non più soffrirai il freddo. Mi sei andato via, sventurato, sfuggendo così alle malattie, senza più timori di febbri, guerre e tiranni. L'amore non ti tormenterà più, né il sesso ti sfiancherà due o tre volte al giorno: oh, che disgrazia! E non sarai oggetto di disprezzo diventando vecchio né diventerai ripugnante agli occhi dei giovani!

La morte diviene allora un bene, e morire da giovani significa soffrire una minore quantità di mali.<sup>35</sup> Qualcosa di analogo lo troviamo in un epigramma attribuito a Luciano, dove, secondo gli schemi consueti delle iscrizioni funebri, è un bimbo di cinque anni, di nome Callimaco, che parla e chiede di non essere pianto, proprio perché se è morto da piccolo non ha sperimentato troppo a lungo i mali della vita.<sup>36</sup>

ἀλλά με μὴ κλαίοις· καὶ γὰρ βιότοιο μετέσχον  
παύρου καὶ παύρων τῶν βιότοιο κακῶν.

Ma non mi piangere! Ché della vita conobbi ben poco  
ma pochi mali, insieme, della vita.

*Aletheia* e *geloion* entrano insieme in azione in questo nuovo discorso del figlio nel Περὶ πένθους. Come nell'età dell'oro o nei paesi di Cuccagna la felicità è fatta della rimozione di ogni male, oltre che delle malattie, delle guerre e delle tirannidi, la morte è assenza di sete, di fame, di freddo, è assenza dell'eros come desiderio, tormento e fatica, e ancor meglio la morte da giovani è rimozione della vecchiaia, ossia del più grande dei

<sup>35</sup> È la valutazione che, di fronte alla morte di un bambino, troviamo argomentata in Sen. *epist.* 99, 10-14: il tempo della vita è fatto principalmente di lacrime e preoccupazioni (99, 11 *Ex hoc quantum lacrimae, quantum sollicitudines occupant? quantum mors antequam veniat optata, quantum valetudo, quantum timor?*). Perciò con la sua morte prematura il bambino ha evitato i mali sicuri che lo attendevano (99, 12 *Ita nihil ille perdidit nisi aleam in damnum certiolem*).

<sup>36</sup> Luc. *epigr.* 5, 3s. (*AP* 7, 308, 3s.).

mali.<sup>37</sup> Ancora, nella tomba non v'è più nessuna necessità, non v'è bisogno nemmeno di luce per vedere né d'aria per respirare (*luct.* 18).<sup>38</sup>

Così sono inutili per il morto tutte le manifestazioni del lutto, i gemiti dei parenti, i gesti e i lamenti delle piangitrici. A nulla vale la stele incoronata sulla sepoltura, le libazioni di vino, le offerte e i sacrifici di cui ai morti giunge solo la cenere. Se l'Ade è un luogo felice, ha già la sua speciale abbondanza di asfodelo, e dunque di ciò che viene dalle offerte dei vivi non v'è alcun bisogno (*luct.* 19 οὐχ οὕτως ἄσπορος οὐδὲ ἄκαρπος ἢ τοῦ Πλούτωνος ἀρχή, οὐδὲ ἐπιλέλοιπεν ἡμᾶς ὁ ἀσφόδελος, ἴνα παρ' ὑμῶν τὰ σιτία μεταστελλώμεθα).

Il sigillo di ogni rovesciamento è il riso finale del morto, un riso impossibile, ma straordinariamente potente e distruttivo di ogni azione e parola del *penthos*:

*luct.* 19 ὥστε μοι νῆ τὴν Τισιφόνην πάλαι δὴ ἐφ' οἷς ἐποιεῖτε καὶ ἐλέγετε παμμέγεθες ἐπήει ἀνακαγχάσαι, διεκώλυσε δὲ ἡ ὀθόνη καὶ τὰ ἔρια, οἷς μου τὰς σιαγόνας ἀπεσφίγξατε.

Cosicché, per Tisifone, da un pezzo per tutte le cose che facevate e dicevate mi veniva da sbellicarmi dalle risate, ma me lo ha impedito la fascia di lana con cui mi avete serrato le mascelle.

Dall'Aldilà il riso diviene infatti possibile, anzi, per il distacco dal mondo dei vivi, all'Ade il riso agisce sicuramente meglio che sulla terra,<sup>39</sup> e rappresenta il sigillo della ragione sulle follie degli uomini.

<sup>37</sup> Ritroviamo lo stesso tipo di ragionamento in *AP* 7.603 (Giuliano Egiziano) - Ἄγριός ἐστι Χάρων. - Πλέον ἤπιος. - Ἡρπασεν ἤδη / τὸν νέον. - Ἄλλὰ νόῳ τοῖς πολιοῖσιν ἴσον. / - Τερπωλῆς δ' ἀπέπασεν. - Ἀπεστυφέλιξε δὲ μόχθων. / - Οὐκ ἐνόησε γάμους. - Οὐδὲ γάμων ὀδύνας, 7, 604, 3s. (Paolo Silenziario) καὶ σὺ μὲν ἀμπλακίας βιότου καὶ μόχθον Ἐλευθοῦς / ἔκφυγες, οἱ δὲ γόων πικρὸν ἔχουσι νέφος.

<sup>38</sup> *Luct.* 18 senza gli occhi non c'è bisogno di vedere, quindi è vana ogni preoccupazione per la condizione dell'Aldilà. Per l'assenza di percezioni nella morte cfr. *Peregr.* 42 ἀναίσθητος, ecc. Una volta morti non c'è più nessuna percezione e quindi nessuna sofferenza: cfr. l'uso del motivo nella *consolatio* di Sen. *epist.* 99, 30 *nullum mali sensum ad eum qui perit pervenire*.

<sup>39</sup> In *d. mort.* 1 (1) 1 Diogene dall'Aldilà invita Menippo a scendere tra i morti, perché all'Ade riderà ancor di più e senza più incertezze: εἴ σοι ἰκανῶς τὰ ὑπὲρ γῆς καταγεγέλασται, ἤκειν ἐνθάδε πολλῶ πλείω ἐπιγελα-

Possiamo concludere con una immagine che forse sta all'origine della composizione del *pamphlet* luciano. Ancora vediamo in azione Demonatte, il quale, di fronte alle eccessive e spettacolari manifestazioni del lutto di Erode Attico per il giovane Polideuce,<sup>40</sup> interviene con una *pointe* sarcastica che rovescia le attese della *consolatio* sempre attraverso il paradosso del messaggio che viene dall'Aldilà:

*Demon. 24* Ἐπεὶ δὲ Ἡρώδης ὁ πάνυ ἐπένθει τὸν Πολυδεύκη πρὸ ὥρας ἀποθανόντα καὶ ἡξίου ὄχημα ζεύγνυσθαι αὐτῷ καὶ ἵππους παρίστασθαι ὡς ἀναβησομένῳ καὶ δεῖπνον παρασκευάζεσθαι, προσελθὼν, Παρὰ Πολυδεύκου, ἔφη, κομίζω σοὶ τινα ἐπιστολήν. ἡσθέντος δὲ ἐκείνου καὶ οἰηθέντος ὅτι κατὰ τὸ κοινὸν καὶ αὐτὸς τοῖς ἄλλοις συντρέχει τῷ πάθει αὐτοῦ, καὶ εἰπόντος, Τί οὖν, ὦ Δημόναξ, Πολυδεύκης ἀξιοῖ; Αἰτιᾶται σε, ἔφη, ὅτι μὴ ἤδη πρὸς αὐτὸν ἄπει.

Poiché il grande Erode piangeva Polideuce, morto prematuramente, e volle attaccare per lui un carro, mettergli accanto dei cavalli come se dovesse montarli, e preparargli un pranzo, andò da lui e disse: «Ti porto una lettera da parte di Polideuce». Compiaciutosi Erode, persuaso che si unisse a tutti gli altri per partecipare al suo dolore, e avendogli domandato «Ebbene, o Demonatte, che cosa desidera Polideuce?», «Ti rimprovera – egli disse – perché non te ne vai subito da lui».<sup>41</sup>

---

σόμενον· ἐκεῖ μὲν γὰρ ἐν ἀμφιβόλῳ σοὶ ἔτι ὁ γέλως ἦν καὶ πολὺ τὸ «τίς γὰρ ὄλωσ' οἶδε τὰ μετὰ τὸν βίον;», ἐνταῦθα δὲ οὐ παύση βεβαίως γελῶν καθάπερ ἐγὼ νῦν. Vd. più ampiamente sulle funzioni del riso nella satira luciana Camerotto 2014a, 285-324.

<sup>40</sup> Una particolare attenzione dedica Filostrato alle esibizioni del lutto di Erode Attico, per la moglie (Philostr. *VS* 555s. τὸ ὑπερπενθήσαι ἀποθανούσας), per le figlie (*VS* 558 ἐπένθει δὲ ταῖς ὑπερβολαῖς ταύταις τὰς θυγατέρας) e per i servi (o figli adottivi), tra i quali il Polideuce qui nominato da Luciano (*VS* 558-559). In particolare si può ricordare ciò che fece Erode per la morte della moglie Regilla (di cui fu molto probabilmente responsabile) con manifestazioni esagerate di lutto che vennero sospettate di essere una finzione (πλάσμα). Gli eccessi del lutto di Erode per la moglie (*VS* 556s. πονήρως διατιθεμένῳ τὸ πένθος) richiamano prima il tentativo consolatorio con l'appello alla misura e poi le critiche – attraverso lo *skomma* – del filosofo Lucio (*VS* 557 καὶ ὁ Λούκιος «ἀδικεῖ» ἔφη «Ρήγιλλαν Ἡρώδης λευκάς ῥαφανῖδας σιτούμενος ἐν μελαίνῃ οἰκίᾳ»). Ma l'ostentazione del lutto gli fu utile per essere scagionato dall'accusa di essere stato la causa della morte della moglie.

<sup>41</sup> Vd. Mestre, Gómez 2009, 98-100. Ancora sulle manifestazioni del lutto di Erode Attico ritorna Luciano in *Demon. 33* Περὶ μέντοι Ἡρώδου ἔλεγεν ἀληθεύειν τὸν Πλάτωνα φάμενον, οὐ μίαν ἡμᾶς ψυχὴν ἔχειν· οὐ γὰρ εἶναι τῆς αὐτῆς ψυχῆς Ῥήγιλλαν καὶ Πολυδεύκη ὡς ζῶντας ἐστιᾶν καὶ τὰ τοιαῦτα μελετᾶν (cfr. Philostr. *VS* 558-559 a proposito delle statue dei mor-



## Bibliografia

Andò 1984

V. Andò, *Luciano. Il lutto*, Palermo 1984.

Bompaire 1958

J. Bompaire, *Lucien écrivain. Imitation et création*, Paris 1958.

Camerotto 2013

A. Camerotto, *Il pithos di Diogene e la Paideia. Satira e tradizione in Luciano di Samosata*, «Quaderni Veneti», 2 (2013), pp. 21-30.

Camerotto 2014a

A. Camerotto, *Gli occhi e la lingua della satira. Studi sull'eroe satirico in Luciano di Samosata*, Milano-Udine 2014.

Camerotto 2014b

A. Camerotto, *Pastiches sovversivi. Strategie della parodia e della satira in Luciano di Samosata*, in M.T. Galli, G. Moretti (eds.), *Sparsa colligere et integrare lacerata. Centoni, pastiches e la tradizione greco-latina del reimpiego testuale*, Trento 2014, pp. 181-199.

Cantilena 1995

R. Cantilena, *Un obolo per Caronte?*, «PP», 50 (1995), pp. 165-177.

Caster 1937

M. Caster, *Lucien et la pensée religieuse de son temps*, Paris 1937.

Derderian 2001

K. Derderian, *Leaving Words to Remember. Greek Mourning (errata divisione in sillabe) and the advent of Literacy*, Leiden-Boston-Köln 2001.

---

ti). Nel lutto per la figlia Elpinice Erode grida τί σοι, θύγατερ, καθαγίω; τί σοι ξυθάψω; (Philostr. *VS* 558), che richiama la critica luciana che troviamo in *luct.* 14 πόσοι γὰρ καὶ ἵππους καὶ παλλακίδας, οἱ δὲ καὶ οἰνοχόους ἐπικατέσφαξαν καὶ ἐσθῆτα καὶ τὸν ἄλλον κόσμον συγκατέφλεξαν ἢ συγκατώρυξαν ὡς χρησομένοις ἐκεῖ καὶ ἀπολαύσουσιν αὐτῶν κάτω;

Evans 2009

S. Evans, *Ritual Lament in Lucian*, in A. Bartley (ed.), *A Lucian for our Times*, Cambridge 2009, pp. 65-78.

Farioli 2001

M. Farioli, *Mundus alter. Utopie e distopie nella commedia greca antica*, Milano 2001.

Garland 1985

R. Garland, *The Greek Way of Death*, London 1985.

Mestre, Gómez 2009

F. Mestre, P. Gómez, *Power and Abuse of Power in the Works of Lucian*, in A. Bartley (ed.), *A Lucian for our Times*, Cambridge 2009, pp. 93-107.

Morris 1992

I. Morris, *Death-ritual and Social Structure in Classical Antiquity*, Cambridge 1992.

Raina 2001

G. Raina, *Luciano un «laudator temporis acti»? Leggendo tra le righe del «Rhetorum Praeceptor»*, in G. Cajani, D. Lanza (eds.), *L'antico degli antichi*, Palermo 2001, pp. 101-109.

Roca Ferrer 1974

J. Roca Ferrer, *Kynikòs trópos. Cinismo y Subversión Literaria en la Antigüedad*, Barcelona 1974.

Toynbee 1993

J.M.C. Toynbee, *Morte e sepoltura nel mondo romano*, Roma 1993 (ed. or. *Death and burial in the Roman world*, London 1971).

Vermeule 1979

E. Vermeule, *Aspects of Death in Early Greek Art and Poetry*, Berkeley and Los Angeles 1979.

Zimmermann 1991

B. Zimmermann, *Nephelokokkygia. Riflessioni sull'utopia comica*, in W. Rösler, B. Zimmermann, *Carnevale e utopia nella Grecia Antica*, Bari 1991, pp. 53-101.

RENZO TOSI

*TOPOI FUNERARI E TRADIZIONE PROVERBIALE*

*Abstract*

Many proverbs that are still commonplace concern death. The following items are very important: 1. All the people are destined to die: birth implies death; nobody can avoid death; only the death makes us all equal. 2. People should not fear death or look forward to it: we do not know we do not know whether being dead is bad or good; death could be freeing. 3. Death is quite similar to sleep. 4. Dead people are always good people. Other proverbs, on the contrary, are simply expressions of greetings and good wishes.

1. Quando ci si occupa di motivi topici, tradizionali e proverbiali bisogna distinguere tra i *topoi* generali e i vari filoni che da essi si dipartono, nell'ambito dei quali sono particolarmente diffuse alcune immagini e formulazioni. In effetti, lo studio dei motivi proverbiali sembra talora un gioco di scatole cinesi: ci sono *topoi* ampi, al cui interno si possono individuare particolari motivi, in cui, a loro volta, vanno inquadrare singole formulazioni, che possono assumere la funzione di proverbi (espressioni accattivanti perché caratterizzate o da elementi formali e ritmici, o da immagini particolarmente vivaci, di solito sentite come 'popolari'), sentenze (breve insegnamenti moraleggianti, appartenenti a una cultura 'dotta'), aforismi (frasi d'autore, che innestano sul motivo tradizionale una riflessione o una variazione del tutto originali) o apoftegmi (detti celebri di personaggi famosi, che spesso concludono una narrazione aneddotica); è bene ricordare che lo stesso motivo può fornire lo spunto per ciascuna di queste forme, a seconda dei singoli contesti. Si tratta dunque di un meccanismo che va dal *topos* più generale alla più particolare formulazione, ed esso deve essere tenuto sempre presente, se si vuole comprendere ed apprezzare la fertilità del nostro materiale.

La tematica della morte è in questo senso esemplare: ci sono motivi generali (ad es. l'ineluttabilità, l'impossibilità di fare qualcosa contro la morte, il fatto che sia connaturata all'esistenza umana, che in sé è sogno o ombra, l'orrore legato alla morte e al corpo morto, la paura della morte, l'impossibilità di conoscerne l'ora, la morte come liberazione dai mali e come 'livella', la gloria che permane, il fatto che dei morti si deve parlare sempre bene, la morte come unico momento in cui si può dare un giudizio sulla vita), cui fanno riferimento filoni topici particolari, all'interno dei quali alcune formulazioni sono tanto diffuse da poter essere dette 'tradizionali'. Per esempio, all'interno del *topos* secondo cui nulla si può fare contro la morte (su cui tornerò spesso in questo mio contributo) ci sono il motivo dell'impossibilità di trovare un rimedio, dell'inutilità di lacrime o preghiere, dell'assurdità di pensare ai morti e alla morte; all'interno del motivo dell'impossibilità di trovare un rimedio vanno annoverate ad es. espressioni come *Contra vim mortis non est medicamen in hortis* o *Cineri nunc medicina datur*, all'interno di quello dell'inutilità di lacrime o preghiere la tradizione che parte da Eur. *Alc.* 985s. οὐ γὰρ ἀνάξεις ποτ' ἔνεοθεν / κλαίων τοὺς φθιμένους ἄνω, quella del *Si ad sepulcrum mortuo narret logos* (Plaut. *Bacch.* 519), quella del μόνος θεῶν γὰρ Θάνατος οὐ δώρων ἐρᾷ (Aeschl. *Niob.* fr. 161, 1 Radt),<sup>1</sup> per il terzo motivo si può ricordare l'invito *Vivorum meminimus!* (Petron. 43, 1; 75, 7), con tutti i suoi numerosi paralleli.

Va da sé che se si vuole fare un discorso di 'intertestualità' ci si deve fermare a quest'ultimo livello, e che si potranno individuare rapporti diretti fra passi solo in presenza di precisi indizi formali. Un'ulteriore cautela riguarda l'individuazione di filoni peculiari della nostra cultura occidentale: si deve infatti constatare che alcune di queste immagini nascono da una esperienza elementare, comune a tutti gli uomini di tutti i tempi e di tutte le culture, e che quindi si deve parlare di una vera e propria poligenesi. Esempio è il caso del *topos* secondo cui il sonno è simile alla morte (o suo fratello) che è già presente in Omero (cfr. *Il.* 14, 231 Ὑπνω ξύμβλητο κασιγνήτῳ Θανάτῳ, 16, 672 [= 682] ὕπνω καὶ θανάτῳ διδυμάοσιν, nonché *Od.* 13, 79s.

<sup>1</sup> Per il passo di Euripide cfr. *infra*, p. 338, per il frammento eschileo, *infra*, p. 341.

καὶ τῷ νήδυμος ὕπνος ἐπὶ βλεφάροισιν ἔπιπτε, / νήγρετος ἠδιστος, θανάτῳ ἄγχιιστα ἐοικώς), e in Esiodo (*Th.* 212; 756, dove Sonno e Morte sono entrambi figli della Notte); esso ritorna poi in numerosi autori greci, come ad es. Senofonte (*Cyr.* 8, 7, 21), il comico Mnesimaco (fr. 11 Kassel-Austin), Eveno (fr. 2, 6 Gow-Page), e soprattutto nella tradizione filosofica (era con ogni probabilità motivo frequente in ambiente orfico-pitagorico; è attestato inoltre, ad es., in Platone [*Ap.* 40cd, *Phaed.* 60-61b], Aristotele [*GA* 278b29s.], negli aneddoti del cinico Diogene di Sinope [88 Giannantoni], nella *Consolatio ad Apollonium* pseudo-plutarchea [107de]).<sup>2</sup> Nella letteratura latina è ripreso, ad es., in Cicerone (il passo più noto è *Tusc.* 1, 3 8, 99, dove *Habes somnum imaginem mortis* indica che non bisogna aver paura della morte né temere che in essa si mantenga una sensibilità, perché chi cade nel sonno, che è simile alla morte, non prova più sensazioni; si veda inoltre *div.* 1, 30, 63), in Virgilio (*Aen.* 6, 278; 6, 522), Ovidio (*am.* 2, 9, 41), Silio Italico (15, 180), e nello Pseudo-Seneca (*mor.* 113 Haase); una sentenza, infine, tramandata in un carme anonimo (*Anth.* I/2, 716, 19 Buecheler-Reise) suona: *Mortis imago iuvat somnus, mors ipsa timetur*. Il motivo trova inoltre varie attestazioni anche nell'Antico Testamento (cfr. *Ps.* 12, 4, *Iob* 14, 2), nel Nuovo (dove assume una particolare importanza in occasione delle resurrezioni operate da Gesù e soprattutto di quella di Lazzaro,

<sup>2</sup> Hom. *Il.* 14, 231 è ripreso da Paus. 3, 18, 1 e citato da Olymp<sup>2</sup>. In *Phaed.* 44, 1-4 Norvin; *Il.* 16, 672 da Clem. *Protr.* 10, 102, 3, Athenag. *Leg.* 12, 3, Epiph. *Haer.* 2, 469, la figliazione esiodea di Sonno e Morte dalla Notte si trova ancora in Paus. 5, 18, 1. Il motivo è attestato pure in autori cristiani (cfr. ad es. Bas. *Ieiun.* 31, 184), anche se spesso i Padri della Chiesa (Athenag. *Res.* 16, 5, Greg<sup>1</sup>. In *S. Pasch.* 9, 262; In *Cant.* 6, 311; *De iis qui bapt. diff.* 46, 420) precisano che i due fenomeni sono detti fratelli, non perché siano figli di uno stesso genitore, ma per la loro somiglianza esterna e perché in essi l'uomo prova un identico annullamento dei sensi. Sempre nella letteratura greca, il sonno è detto γείτων della morte (Euen. *AP* 11, 49, 6, IoDam. *Sacr. Par.* PG 96, 160), suo μίμημα (Eus<sup>1</sup>. *Ps.* 23, 1360, Bas. *HPs.* 29, 493), εισάμιλλος (Greg. *Eiς ὑπομονήν*, 40, Ps.-Mac. *Serm.* B 62, 1, 14) e, più genericamente, προσεικώς (Io. *HPs.* PG 55, 77; *HMt.* PG 58, 662; *HCor.* I PG 61, 232; *HHeb.* PG 63, 207), e Romano il Melode (2, 4, 2 Maas-Trypanis) chiama ἰσοθάνατος il sonno della colpa, di cui l'uomo è preda tra il peccato di Adamo e la venuta di Cristo.

cf. *Io*. 11, 4-13<sup>3</sup>) e nella letteratura giudaica (si veda ad es. *Ios. BI* 7, 349). Malgrado tutto ciò e le numerose riprese nelle letterature moderne europee,<sup>4</sup> in questo caso sarebbe sbagliato parlare di un'unica tradizione 'occidentale': a parte il fatto che il motivo scaturisce da una constatazione primordiale, in realtà le sue radici antropologiche sono profonde, legate all'idea della possibilità di una separazione – temporanea o definitiva – dell'anima

<sup>3</sup> Per collegamenti con la tradizione rabbinica, cfr. Strack, Billerbeck 1965, 544.

<sup>4</sup> Un pensiero – in realtà un po' arzigogolato – di Leonardo da Vinci (13 [I 188 Ruozzi]) recita *O dormiente, che cosa è il sonno? Il sonno ha similitudine con la morte. O perché non fai adunque tale opera che dopo la morte tu abbi similitudine di perfetto vivente, che vivendo farsi col sonno simile ai tristi morti?*, mentre sono espressivi un distico della *Gerusalemme liberata* di Tasso (9, 18, 7s. *Tosto s'opprime chi di sonno è carico, / ché dal sonno a la morte è un picciol varco*), e un passo del *Measure for Measure* di Shakespeare (3, 1, 17-19 *The best of rest is sleep / and that thou oft provok'st; yet grossly fear's / thy death, which is no more*); in un frammento delle *Pensées* di Pascal (2 Mesnard), il *topos* viene polemicamente ribaltato (*Le sommeil est l'image de la mort, dites-vous; et moi je dis qu'il est plutôt l'image de la vie*); nei due versi iniziali di *Queen Mab* di Percy Bysshe Shelley morte e sonno sono esaltati (*How wonderful is Death, / Death and his brother Sleep*); nel *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie* di G. Leopardi (*Operette morali*, 14), il morto riprende il tema per demolire con una raffinata argomentazione l'idea diffusa del dolore della morte (*Sappi che il morire, come l'addormentarsi, non si fa in un solo istante, ma per gradi. Vero è che questi gradi sono più o meno, e maggiori o minori, secondo la varietà delle cause e dei generi della morte. Nell'ultimo di tali istanti la morte non reca né dolore né piacere alcuno, come né anche il sonno [...] mi ricordo però che il senso che provai, non fu molto dissimile dal diletto che è cagionato agli uomini dal languore del sonno, nel tempo che si vengono addormentando*); in un luogo di N. Tommaseo (*Esempi di generosità. Generosità perseverante*, 1, 1044 Puppo), il fatto che David provi pietà di fronte a Saul addormentato fornisce lo spunto per una serie di riflessioni che trovano la loro naturale conclusione nel nostro motivo (*Com'è malinconica la vista dell'uomo nel sonno! Come vengono a galla in quella calma i dolori nascosti nel fondo dell'anima, quasi avanzi di cadavere ingoiati dall'acqua! Come la verità traspare da quella misteriosa immagine di un più grande mistero, la morte!*); in un bel passo dell'*Anno della morte di Ricardo Reis* di Saramago (4), il morto Pessoa dice al protagonista che gli invidia il fatto di avere sonno, e che solo gli imbecilli possono pensare che il sonno sia l'immagine della morte. Per quanto riguarda la moderna tradizione proverbiale, in italiano abbiamo *Il sonno è parente della morte* (in inglese e tedesco ne diventa fratello, talora cugino) e *La morte è un sonno senza sogni* (che ha un puntuale corrispettivo in francese); in veneto *El sono xe na morte picinina: se more de sera, se se sveia a la matina* (si vedano Arthaber 1927, 841, Schwamenthal, Straniero 1991, 5341).

dal corpo, e se ne trovano tracce nelle più diverse aree, dall'Egitto all'Africa Nera all'Estremo Oriente.<sup>5</sup>

2. Ciò che in realtà rende affascinante ricerche di questo tipo è l'infinita possibilità di variazione: di contro alla tendenza propria di alcuni antropologi che colgono – in particolare nelle tradizioni proverbiali – l'«invarianza» (essa sarà semmai utile a dimostrare – con un discorso caro al compianto Pier Cesare Bori – che la tradizione sapienziale unisce i popoli, mentre quella teologica li divide), mi sembra che, al di là della comunanza di temi e motivi, sia proprio la loro variabilità e flessibilità ad essere significativa. Individuare l'unitarietà delle tradizioni non significa negare l'importanza delle infinite variazioni che si trovano al loro interno, anzi, a mio avviso, è proprio questa duttilità che è il fondamento dell'unitarietà. In questa sede esemplificherò alcuni dei più comuni tipi di variazione.

2.1 I *topoi* possono subire modifiche nel tempo, a seconda della sensibilità delle diverse culture. È ad esempio quanto mai ampio il numero di motivi classici rivisti e ripresi in chiave cristiana: il loro studio risulta spesso estremamente istruttivo. Un lemma degli *Adagia* di Erasmo (3, 9, 49), ad es., è *Ne Dii quidem a morte liberant*, e il motivo della non possibilità che gli dèi salvino l'uomo dalla morte è antichissimo: Erasmo riprendeva e condensava Hom. *Od.* 3, 236-238 ἀλλ' ἢ τοι θάνατον μὲν ὁμοῖον οὐδὲ θεοὶ περ / καὶ φίλῳ ἀνδρὶ δύνανται ἀλαλκέμεν, ὅπποτε κεν δῆ / μοῖρ' ὀλοὴν κατέλῃσι τανηλεγέος θανάτοιο, e nella grecità era un concetto basilare quello secondo cui neppure gli dèi potevano impedire che si verificasse ciò che rientrava nella μοῖρα del singolo uomo.<sup>6</sup> L'espressione *a morte liberare*, però, è erede di una tradizione

<sup>5</sup> Proprio per questo motivo Rapallo 1944, partendo da un'accurata analisi linguistica della «macroarea» indoeuropea e camito-semitica, dimostra come la presenza della nostra metafora nella *Bibbia* non possa essere spiegata con un «contatto tardo» tra cultura ebraica ed ellenistica. A questo lavoro rinvio anche per la specifica bibliografia di antropologia religiosa (cfr. in particolare p. 13 n. 1).

<sup>6</sup> Esemplare è il caso di Sarpedonte, figlio di Zeus, che il padre, pur essendo il più potente degli dèi, non può salvare dalla morte in battaglia in *Il.* 16, 433-457.

cristiana, che riprende certamente quella antica, ma in cui il *liberare a morte* significa «evitare la morte eterna, la morte dell'anima», cfr. ad es. Sant'Ambrogio, *Enarratio in Psalmos*, 1, 42 [PL 14, 944a], Honorius Augustodunensis, *Speculum ecclesiae*, PL 172, 888b, Gaufridus Grossus, *Vita B. Bernardi*, PL 172, 1444a.<sup>7</sup> Erasmo, dunque, nel tradurre in latino un'espressione greca, adotta uno stilema cristiano; esiste poi anche una versione cristiana del motivo, in particolare in un motto desunto da Tommaso da Kempis (*Vallis liliorum*, 4, 25, 107), che recita *Nemo a Papa impetrare potest bullam numquam moriendi*.

Così pure, l'impossibilità di conoscere l'ora della morte, presente già nella letteratura antica,<sup>8</sup> è rivista non in una chiave di tragico fatalismo, ma alla luce dell'*Estote parati*, un motto proverbiale di derivazione evangelica: in *Matteo*, 24, 44 e *Luca*, 12, 40, infatti, Cristo ammonisce ὑμεῖς γίνεσθε ἔτοιμοι, ὅτι ἢ οὐ

<sup>7</sup> Questa invocazione è completata in *Libera me, Domine, a morte aeterna* nelle prime parole del responsorio cantato dai cantori nel rito cattolico del funerale e dell'assoluzione *super tumulum*. Tale espressione si trova infatti, ad es., in Sant'Agostino, *Sermones de Scripturis*, PL 38, 252s., che riprende un salmo (131, 1), nella versione *Libera me, Domine, ab homine malo*, e in S. Tommaso d'Aquino, *In Psalmos Davidis expositio*, 30, 5 *De necessitatibus meis libera me Domine*, che rispecchia un altro Salmo (24, 17), dove si ha *De necessitatibus meis erue me*; particolarmente vicini al *Dies irae* sono il *Libera me, Domine, de morte del cistercense Stefano III* (PL 166, 1421a, 1473b) e il *Libera me, Domine, de viis Inferni* dell'anonimo *Obsequium circa morientibus* (PL 138, 1164a) e dei *Sermones* di Helinandus Frigidi montis (PL 212, 617a). Nel linguaggio comune, *Cantare il libera* indica il cantare il responsorio stesso, e *Libera me, Domine* è detto, soprattutto scherzosamente, a proposito di qualcosa o qualcuno che si vuole assolutamente evitare, come pure in Rabelais (1, 35) abbiamo *Ab hoste maligno libera nos Domine*, in Settembrini (*Ricordanze*, 6) *A tribunali libera me Domine*. Spesso è citato al plurale: *Libera nos Domine a morte aeterna*.

<sup>8</sup> Molte le varianti sul tema: dal *Nascimur uno modo, multis morimur* (Sen. Rh. *contr.* 7, 1, 9, cfr. anche Sen. *epist.* 70, 14, nonché LXX *Sap.* 7, 6), all'*Omnem crede diem tibi diluxisse supremum* (Hor. *epist.* 1, 4, 13) al *Nescis quid vesper serus vehat* (Varro p. 218 Bährens, cfr. anche Liv. 45, 8, 6, Tib. 3, 4, 45s., Cic. *fin.* 2, 28, 92, Amm. 26, 8, 13, e già Demosth. 18, 252 e [Phoc.] 116). Particolarmente famosa fu l'espressione oraziana, che, come mostrano le numerose riprese, fu proverbiale già nel Medioevo e rimase famosa anche in seguito (sue citazioni si trovano in Montaigne, *Essais*, 1, 19; 3, 17, nelle *Vitae Germanorum iureconsultorum et politicorum* di Melchior Adam [Frankfurt 1620, 322], in *The Life of John Ruskin* di William Gershon Collingwood [5], ed è anche recepita nella tradizione degli *Emblemata* cfr. O. Vaenius, *Q. Horati Flacci Emblemata*, Anversa 1612, 79, s.v. *Vera philosophia mortis est meditatio*).



δοκεῖτε ὥρα ὁ υἱὸς τοῦ ἀνθρώπου ἔρχεται (*et vos estote parati: quia qua nescitis hora Filius hominis venturus est*), prendendo spunto dall'immagine delle vergini sagge che tengono accesa la lampada aspettando lo sposo ed attendendolo a tutte le ore.<sup>9</sup> In questo senso il *Cotidie morimur* senecano (*epist.* 24, 20, cfr. anche 1, 2) diventa espressione tradizionale, più volte ripresa (cfr. ad es. San Girolamo, *epist.* 60, 19, Petrus Cantor, *Verbum abbreviatum*, 2, 56, Salimbene de Adam, *Cronica*, 553, 17, Stefano di Borbone, *Tractatus de diversis materiis praedicabilibus*, 1, 7, 2, Thomas de Chobham, *Sermones*, 21, 29): la morte, come per il saggio stoico, è una realtà quotidiana, ma la vera vita è quella che viene dopo di essa (cfr. ad es. Alcuino, *epist.* 106 [PL 100, 321c] *Nascimur ut moriamur, morimur ut vivamus*).

2.2. Va segnalato il caso di formulazioni parallele: se si consulta il repertorio delle sentenze medievali e della prima età moderna di Hans Walther ci si rende conto della vastità di questo fenomeno. Ad es. del famoso precetto della «Scuola salernitana» (60, 180, cfr. anche Walther 3346) *Contra vim mortis non est medicamen in hortis*, che appartiene alla sezione dedicata alle meravigliose qualità della salvia,<sup>10</sup> in cui con la nostra frase si risponde alla domanda *Cur moriatur homo cui salvia crescit in horto* tra le sentenze medievali si registrano *Contra vim mortis non est exceptio sortis* (Walther 3347), il *Medicina vinci fata non possunt*, derivato da una *Declamazione* pseudo-quintiliana (268, 23), *Herba nec antidotum poterit depellere letum; / quod te liberet a fato non nascitur horto* (Walther 10687), l'allitterante *Mortis vicinae vis vincet vim medicinae* (Walther 15270), *Tristia iura necis nulla medela fugat* (Walther 31584), nonché il volgare *Nulla herba aut vis frangit mortis tela*.<sup>11</sup>

2.3. Talora un motivo si presta ad essere utilizzato con valenze affatto diverse da quelle originarie. Così l'inutilità della

<sup>9</sup> L'espressione ritorna ovviamente innumerevoli volte nella letteratura medievale, ed è tuttora viva a livello proverbiale come avvertimento ad essere sempre attenti e pronti, e in questo senso è diventato un motto dei boy scout.

<sup>10</sup> Conosciute peraltro ancora a livello popolare: si veda ad es. il proverbio bolognese *Chi ha la sèlvia in ca, è mèdic e an al sa*.

<sup>11</sup> Cfr. Bayer 1994<sup>2</sup>, 1504.

medicina contro la morte dà vita a uno dei cosiddetti ἀδύνατα: *Cineri nunc medicina datur* si trova in un luogo di Properzio (2, 14, 16), νεκρὸν ἰατρεύειν in greco indicava inoltre un'azione del tutto sciocca e inutile (si vedano Pseudo-Democrito, 68 B 302, 168, dove la nostra azione è accostata a quella di prendersi cura di un vecchio,<sup>12</sup> e un frammento del cinico Diogene, 393 Giannantoni; si veda anche Gerlach 2008, 444).<sup>13</sup> Parallelamente, il diffusissimo motivo per cui lacrime e suppliche non possono far tornare un morto in vita<sup>14</sup> ha un paradossale contraltare

<sup>12</sup> Anche questa espressione è tradizionale: μήποτ' εὔξομαι γέροντα è un precetto, riportato da Aristotele nella *Retorica* (1376a3-5), come esempio di proverbio citato a sostegno di una decisione, e nello Pseudo-Democrito (68 B 302, 168). Nella tradizione paremiografica è attestato γέροντα μηδέποτε μηδὲν χρηστόν (Diog. 3, 89, Arsen. 5, 35a), spiegato come un invito a non beneficiare ἀκαίρως, tradotto *In senem ne quod collocaris beneficium* da Erasmo (*Adagia*, 1, 10, 52).

<sup>13</sup> Dove si indica così un rimedio giunto palesemente troppo tardi: si vedano anche un passo tratto dalle *Declamazioni* dello Pseudo-Quintiliano (12, 23), in cui si manda la nave di soccorso non al naufrago, ma a chi è già morto, e un altro motto derivato da Marziale (1, 25, 8: *Cineri gloria sera venit* [ripreso poi da Leon Battista Alberti, *Intercenales. Anuli*, 113]). Il senso è quello dell'italiano *Chiudere la stalla quando i buoi sono scappati*, e nelle varie lingue europee sono attestati i corrispettivi dell'italiano *Dopo la morte non val medicina* (cfr. Arthaber 1927, 840, Mota 1987, 206, Schwamenthal, Straniero 1991, 2376, tra le varianti vanno segnalati lo spagnolo *Cuando vino el orinal muerto era Juan Pascal* ed il corso *Li jova quanto l'incensu a li morti*). Per un'attestazione letteraria, si veda il *Dictionnaire Philosophique* di Voltaire (uscito a Parigi nel 1764), s.v. *Messia*.

<sup>14</sup> Ho già citato Eur. *Alc.* 985s., ma quello dell'inutilità delle lacrime è un motivo frequente non solo in ambito letterario, ma anche negli epitafi epigrafici (si veda Lattimore 1935, 217-220), che tipicamente costituisce la motivazione dell'invito a non piangere i morti, come ad es. nell'*Elettra* di Sofocle (vv. 137ss.), nel *Menesseno* di Platone (248b) e in un anonimo epigramma dell'*Antologia Palatina* (7, 667, 1). In latino, si vedano, ad esempio, un paio di passi oraziani (*carm.* 1, 24, 17; 2, 9, 9s.), uno di Marziale (10, 14, 8), in cui quella dell'Ade è la *lacrimis ianua surda tuis*, vari desunti dalle *Consolazioni* di Seneca (*Ad Marciam*, 6, 2, *Ad Polybium*, 2, 1; 4, 1), in cui il filosofo si dichiara disposto a piangere disperatamente il morto, solo se ciò può servire a qualcosa, uno della *Consolatio ad Liviam* (vv. 427s.), e soprattutto un luogo di Properzio (4, 11, 1-14), in cui si ha tutta una serie di variazioni sul tema. Il latino medievale registra *Nullus homo lacrimis numquam revocatur ab umbris*, che ha un perfetto corrispondente in francese e tedesco, ma in tutte le lingue europee esistono massime di questo tipo: in italiano, ad es., si hanno *Chi piange il morto indarno si affatica*, e *Morte non cessa per versar di pianto*, in spagnolo *Camisa y toca negra no sacan al ánima de pena* (cfr. Arthaber 1927, 1076, Schwamenthal, Straniero 1991, 1509).

negli ἀδύνατα, dove il parlare con un morto è chiaro esempio di azione stolta (ad es. in Plaut. *Bacch.* 519 *Si ad sepulcrum mortuo narret logos*,<sup>15</sup> e nel greco νεκρῶ λέγειν μύθους εἰς οὐρανόν, attestato nello Pseudo-Libanio 7, 732, 1s. Forster [*Declamazioni*, 5, 1, 8]), e riferito dai paremiografi (Diog. 6, 82, Diog. Vind. 3, 34, Greg. Cypr. 3, 12, Greg. Cypr. M. 4, 47, Macar. 8, 10, Apost. 12, 100, *Suid.* v 148) a coloro che non danno retta e agli insensibili, mentre Zenobio Ato (376 Miller) inserisce fra le espressioni che indicano un vano ciarlare anche εἰς νεκρὸν ὠτίον ἤχεῖς). Così, un motivo che ha primariamente una valenza tragicamente esistenziale può assumere nella tradizione topico-proverbiale un risvolto comico e grottesco.

2.4. Talora è il diverso genere che comporta la variazione: si confronti ad es. un passo dell'*Epitafio di Pericle* tucidideo (2, 43, 3), che recita ἀνδρῶν γὰρ ἐπιφανῶν πᾶσα γῆ τάφος, καὶ οὐ στηλῶν μόνον ἐν τῇ οἰκείᾳ σημαίνει ἐπιγραφή, ἀλλὰ καὶ ἐν τῇ μὴ προσηκούσῃ ἀγραφοῦς μνήμη παρ' ἐκάστῳ τῆς γνώμης μᾶλλον ἢ τοῦ ἔργου ἐνδιαίτῃται, con le riprese nel settimo libro dell'*Antologia Palatina*, ad es. nell'*epitafio di Saffo* ad opera di Pinito (16), e in quello di Euripide attribuito a Tucidide (45), che inizia con un icastico Μνήμη μὲν Ἑλλάς ἅπασ' Εὐριπίδου, ὅστέα δ' ἴσχει / γῆ Μακεδῶν, ἤπερ δέξατο τέρμα βίου e con i lapidari epitafi per Federico il Grande (morto nel 1786), *Hic cineres, nomen ubique* e Napoleone Buonaparte, *Hic cinera, ubique nomen*. Le riprese in ambito epigrammatico di motivi tradizionali e proverbiali si segnalano per la felice ed espressiva sinteticità: spesso è così che nascono i motti. Il caso è emblematico: in Tucidide il motivo è diffusamente spiegato, nell'*epitafio* è sintetizzato nei due versi iniziali, ma la sinteticità dell'*incipit* è attenuata dal finale ἤπερ δέξατο τέρμα βίου, i due epitafi riescono a dire il concetto in quattro parole, che mettono a frutto una frase bipartita, con stretta corrispondenza fra le parti.<sup>16</sup>

<sup>15</sup> È del resto frequente in questo comico il richiamo al morto per rappresentare una persona cui manca ogni possibilità di farsi valere (cfr. *Bacch.* 630a, *Cist.* 647, *Truc.* 164, *Persa* 20, *Pseud.* 248; 310).

<sup>16</sup> Secondo un'osservazione di Labarbe 1968, 355 è proprio l'ideale della βραχυλογία a costituire un elemento di «rencontre» tra genere epigrammatico e tradizione gnomica.

Un altro esempio. La tradizionale contrapposizione fra la certezza della morte e l'incertezza della sua ora, ad es., dà luogo in autori a sentenze, come il *Moriendum enim certe, et incertum an hoc ipso die* di Cic. *Cato* 20, 74, o *Mors est res certa, nihil est incertius hora*, registrata da Walther 15138 ed attestata, con variazioni minimali, in molti autori (cfr. ad es. lo Pseudo-Agostino, *De spiritu et anima*, 31 [PL 40, 800], *De contritione cordis*, 1 [PL 40, 943], Bernardo da Chiaravalle, *Ep.* 105 [PL 182, 240c], *Sententiae*, 3, 107, Rudolfus de Liebegg, *Pastorale Novellum*, 3, 2, 127, Stephanus de Borbone, *Tractatus de diversis materiis praedicabilibus*, 1, 7, 4),<sup>17</sup> ma si trova altresì a volte scritta su orologi in formule come *Mors certa hora incerta*.<sup>18</sup> La funzione, in questo caso, pretende una formulazione di una sinteticità epigrammatica, basata sul parallelismo e sulla contrapposizione polare fra *certa* e *incerta*; così pure negli *Epigrammata* di John Owen si legge (83) *Mors incertarum rerum certissima*, un'altra formulazione felicemente efficace nella sua sinteticità, con una strutturazione a-b-b-a e ancora la contrapposizione

<sup>17</sup> Spesso c'è un richiamo al passo dell'*Estote parati* (cfr. *supra*). Vanno inoltre segnalate varianti come *Mors cuius certa, nihil est incertius hora, / ibimus absque mora, sed qua nescimus in hora* (Walther 15123), *Incertum est quando, certum est aliquando mori* (Walther 12179), *Omnis homo moritur sed mortis non ora scitur* (Walther 20218a), e *Vermis adhuc spiro, moriturus forte sub horam; / mors etenim certa est, funeris hora latet* (Walther 33164; attestato anche tra le *Regulae* di Aulicus Politicus [pseudonimo di Eberhard von Weyhe], stampate a Francoforte nel 1615 [671]). In francese e tedesco esiste il parallelo dell'italiano *Non vi è termine più certo e meno inteso della morte*, e in varie lingue esiste il corrispettivo di *La mort vient, mais on ne sait l'heure* in portoghese si dice che *A certeza da vida è a morte*; divertente è l'inglese *Nothing is certain, but death and the taxes*, un'affermazione, tra l'altro, ripresa in una lettera del 13.11.1789 di Benjamin Franklin a Jean Baptiste Leroy (dove si legge *Our new Constitution is now established, and has an appearance that promises permanency; but in the world nothing can be said to be certain except death and taxes*), e che trova un parallelo anche in francese (cfr. Cortes de Lacerda, de Rosa Cortes de Lacerda, dos Santos Abreu 2000, 228). Ulteriori varianti proverbiali sono registrate in Arthaber 1927, 848, Mota 1987, 41, Cortes de Lacerda, de Rosa Cortes de Lacerda, dos Santos Abreu 2000, 231.

<sup>18</sup> Helfer 1995, 104 asserisce che la sua fonte è un esametro mediolatino che recita *Mors certa est, incerta dies, hora agnita nulli* «la morte è certa, il suo giorno incerto, la sua ora sconosciuta a tutti» (Walther 15117, 1), uno – come si è visto – fra i tanti che presentano questo motivo. Segnalerei piuttosto Tommaso da Kempis, *Dialogi noviciorum*, 7, 2, 4 *Nam mors imminet, incerta dies mortis et hora*.

polare fra *incertarum* e *certissima*, qui accentuata dal superlativo.

2.5. Esiste infine la variazione dovuta al singolo autore: come per la metafora, anche le espressioni tradizionali, gnomiche e proverbiali, corrono il rischio dell'assopimento, di perdere cioè, divenendo comuni, il loro originario mordente: per questo motivo, gli autori intendono ridestarle, ridare loro vigore, con variazioni funzionali ai diversi contesti. Ad es., se *Parlare ai morti* compare in numerosi autori italiani (cfr. Battaglia 10, 973), tra i quali vanno ricordati Poliziano, che così fa sottolineare ad Aristeo l'inutilità dei tentativi di Mopso di convincerlo a non cedere alle pene d'amore (*Orfeo*, 44: *Tu parli queste cose a' morti*) e Gaspare Gozzi (*Del villeggiare. A Pietro Fabri*, 76); una bella variazione si trova nell'ultimo capitolo di *Amore ai tempi del colera* di Gabriel García Márquez, in cui una vedova non va più al cimitero perché «la faceva andare fuori dai gangheri che lui non potesse sentire dentro la bara gli impropri che voleva rivolgergli: aveva litigato con un morto». Queste variazioni possono anche essere minimali: nei confronti del *topos* per cui la morte è la sola fra gli dèi che non si fa corrompere da doni (che, come si è visto, risale alla *Niobe* di Eschilo),<sup>19</sup> D'Annunzio nella *Fedra* (427s.) opera un semplice ampliamento (*Tanato è l'unico dio che non ami i doni / né l'ara né il libame né il peàne*). Talora la variazione si basa su un fatto formale, e si avvale di un gioco fonico, come nel caso del citato epigramma di John Owen. Una particolare originalità è costitutiva nelle riprese in ambito aforistico: secondo un pensiero di Giuseppe Prezzolini (*Filosofia del nulla*, 4 [II 29 R.]): *Una creatura che nasce è impossibile che non muoia. Soltanto le creature che non sono mai nate possono evitare la morte. Ogni principio ha una fine.*

<sup>19</sup> Il verso, a proposito del quale cfr. Pennesi 2008, 100, fu, nell'antichità, particolarmente famoso, dati i suoi molti testimoni (tra cui Porfirio, *Quaestiones Homericae*, 9, 158 e Stobeo, 4, 51, 1: per un quadro completo rimando all'esaustivo apparato di Radt 1985, 276s.), e soprattutto visto che Aristofane nelle *Rane* (v. 1392) lo fa recitare da Eschilo nel corso dell'agone con Euripide. Esso è tra l'altro rispecchiato come *gnome* a sé stante – oltre che da numerosi scoli e lessici – anche in un ambito specificamente paremiografico (cfr. Apost. 11, 76). Tra i proverbi medievali esiste *Mors non curat munera* «la morte non si cura di doni» (Walther 15185a).

*Qualche volta ha un fine, ma anche chi ha un fine finisce.* Si tratta di una riflessione ampliata che prende le mosse da un proverbio antico, testimoniato dall'annalista Cassio Hemina (fr. 24 Peter), *Quae nata sunt, ea omnia denasci aiunt*, che altro non è se non una formulazione particolare – incentrata su *denasci*, con ogni probabilità verbo costruito *ad hoc* (cfr. Traina 2005, 359) – del *topos* secondo cui *Lex universa est, quae iubet nasci et mori*, come afferma una sentenza di Publilio Siro (L 5 Mayer);<sup>20</sup> ulteriori variazioni sul tema sono rappresentate dal *Quod natum est poterit mori* dell'*Hercules Oetaeus* attribuito a Seneca (v. 1099)<sup>21</sup>, e da una sentenza riportata da San Girolamo (*in Hezech. 3 praef. 5 [CCL 75, 91]*), che recita: *Omnia quae nata occidunt et aucta senescunt* (da cui forse deriva l'*Omnia orta cadunt* tuttora diffuso, e citato da Rabelais [1, 20]).<sup>22</sup> Prezzolini eredita dunque formulazioni lapidarie, parte da una di esse per dare vita ad una serie di volute di pensiero, di riflessioni tra loro legate, con una conclusione (*Qualche volta ha un fine, ma anche chi ha un fine finisce*) inaspettata, che inserisce la nota estranea dell'eventuale finalit  della vita, avvalendosi paronomasticamente del bisenso di *fine*. Qui il motto classico   un pretesto, un punto di partenza da cui quello d'arrivo si discosta in modo del tutto originale.

2.6. Un solo accenno, infine, al riadattamento di frasi note con finalit  nuove. Famoso   il riuso di *Contra vim mortis non est medicamen in hortis* in chiave filologica nella *Textkritik* di

<sup>20</sup> Un significativo precedente si ha in una iscrizione ateniese del quarto secolo a.C. (*IG 2, 3385, 1* π ντων  νθρώπων νόμος  στι τ   ποθανεῖν, per altri paralleli epigrafici si veda Lattimore 1935, 250-256), mentre il concetto che tutto ci  che nasce   destinato a morire torna spesso nella tradizione gnomica greca (vanno ad esempio ricordati il π ντα γ ρ θ λλει καὶ π ντα μαρ ίνεται, tratto dalla *Vita di Esopo* [W 105, cfr. *Men. Mon. App.* 13, 29 J kel], che Nauck registra come un frammento adespoto tragico [574 Nauck<sup>2</sup>], e un frammento euripideo [733 Kannicht]).

<sup>21</sup> Famoso anche nell'Et  Moderna:   citato, ad es., da C. Besold, *Operis politici editio nova*, Argentorati 1626, 90.

<sup>22</sup> Per *Nascentes morimur*, cfr. Tosi 2010<sup>2</sup>, n  1025. Tra i proverbi moderni, vanno soprattutto segnalati il nostro *Tutti siam nati per morire*, il toscano *Tutti torniamo alla gran madre antica* (altre varianti dialettali in Schwamenthal, Straniero 1991, 5635) e il tedesco *Was geboren ist, ist dem Tod geboren*; a livello letterario, famoso   l'*All that lives must die* dell'*Amleto* di Shakespeare (1, 2).



Paul Maas (1927): *Gegen die Kontamination ist kein Kraut gewachsen*, in cui la morte è sostituita dalla «contaminazione», cioè dal procedimento di un copista che non riprende un solo modello (il che rende impossibile una sicura ricostruzione stemmatica della tradizione). Famose sono pure le riprese, con modifiche formalmente lievi ma semanticamente significative, dell'adagio latino *Si vis pacem para bellum*, tuttora portato a sostegno della teoria che il modo migliore di procurarsi la pace non è il disarmo, ma l'essere pronti alla guerra, incutendo così timore negli eventuali aggressori.<sup>23</sup> Nel *Lamento della pace* (86) Erasmo da Rotterdam lo stravolge in chiave antimilitarista, scrivendo *Pacem vult ille et tu bellum paras*: qui il soggetto del verbo *vult* è Cristo e la volontà di pace si contrappone decisamente ai preparativi di guerra. Il paradossale ribaltamento *Si vis bellum para pacem* fu usato dal diplomatico tedesco Ulrich Graf von Brockdorff-Rantzau parlando con Trotsky, ma è già presente nei *Mémoires sur Napoléon Bonaparte* di L.A.F. de Bourrienne (New York 1895, 418), e – con valenza sarcastica – in *Militarismus and Antimilitarismus* di Karl Liebknecht (1, 4, 2, 8) del 1907; *Si vis pacem para pactum* fu un invito a trovare compromessi per la soluzione delle tensioni internazionali, proclamato dal Congresso per la Pace, presieduto da Andrew Carnegie, nel 1907; un *Si vis pacem fac bellum*, che ricorda la menzionata frase ciceroniana, appartiene al discorso con cui Woodrow Wilson sottolineò la decisione d'entrata in guerra al Congresso americano il 2.4.1917; particolarmente diffuso come slogan dei movimenti pacifisti è *Si vis pacem para pacem*, chiaramente polemico nei confronti dell'espressione tradizionale e appartenente alla tradizione socialista (compare in una lettera di Barthélemy Prosper Enfantin al generale Saint-Cyr Nugues del

<sup>23</sup> Invero, non esistono sue puntuali attestazioni nei classici, ma il concetto si trova già in Tucidide (1, 124, 2), dove i Corinzi affermano che ἐκ πολέμου μὲν γὰρ εἰρήνη μᾶλλον βεβαιοῦται, e una simile espressione, si ha ancora in Dione Crisostomo (1, 27); nella letteratura latina, sulla stessa linea sono, ad es., un luogo di Orazio (*sat.* 2, 2, 110s.), l'*Ostendite modo bellum, pacem habebitis* di Livio (6, 18, 7), il *Qui desiderat pacem praeparet bellum* di Vegezio (3, *prol.*), che costituisce la frase – ripresa da Giovanni di Salisbury (*Polycr.* 2, 6, 19) e Sedulio Scoto (*Coll. misc.* 20, 9) – più simile al nostro proverbio, e un motto di Cicerone (*Phil.* 7, 6, 19: *Si pace frui volumus bellum gerendum est*, recepito da Sedulio Scoto, *Coll. misc.* 56, 167), in cui l'invito a preparare la guerra è sostituito da quello a farla.

2.4.1841 e in un discorso di Filippo Turati al Parlamento Italiano del 12.6.1909), ma riusato anche in una lettera aperta del Cardinale Agostino Casaroli – che lo citava come frase detta a un non meglio precisato capo di stato da Paolo VI – alla Conferenza di Ginevra del 21.2.1989.

### Bibliografia

Arthaber 1927

A. Arthaber, *Dizionario comparato di proverbi e modi proverbiali*, Milano 1927.

Battaglia

S. Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, I-XXI, Torino, 1961-2002.

Bayer 1994<sup>2</sup>

K. Bayer, *Nota bene! Das lateinische Zitatlexikon*, München-Zürich 1994<sup>2</sup>.

Gerlach 2008

J. Gerlach, *Gnomica Democritea. Studien zur gnomologischen Überlieferung der Ethik Demokrits und zum Corpus Parisinum*, Wiesbaden 2008.

Helfer 1995

C. Helfer, *Crater Dictorum. Lateinische Sprich- und Schlagwörter, Wahlsprüche und Inschriften des 15.-20. Jahrhunderts*, Saarbrücken 1995.

Labarbe 1968

J. Labarbe, *Aspects gnomiques de l'épigramme grecque*, Vandoeuvres-Genève 1968.

Cortes de Lacerda, de Rosa Cortes de Lacerda, dos Santos Abreu 2000

R. Cortes de Lacerda, H. de Rosa Cortes de Lacerda, E. dos Santos Abreu, *Dicionário de Provérbios*, Lisboa 2000.

Lattimore 1935

R. Lattimore, *Themes in Greek and Latin Epitaphs*, Urbana Illinois 1935.

Mota 1987

L. Mota, *Adagiário Brasileiro*, pref. P. Rónai, São Paulo 1987.



Pennesi 2008

A. Pennesi, *I frammenti della Niobe di Eschilo*, Amsterdam 2008.

Radt 1985

S. Radt, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, III, Göttingen 1985.

Rapallo 1994

U. Rapallo, *Il sonno della morte: un problema interlinguistico*, «AIWN», 16 (1994), pp. 11-30.

Schwamenthal, Straniero 1991

R. Schwamenthal, M.L. Straniero, *Dizionario dei proverbi italiani*, Milano 1991.

Strack, Billerbeck 1965

H.L. Strack, P. Billerbeck, *Kommentar zum Neuen Testament aus Talmud und Midrash*, II, München 1965.

Tosi 2010<sup>2</sup>

R. Tosi, *Dictionnaire des sentences latines et grecques*, Grenoble 2010<sup>2</sup>.

Traina 2005

A. Traina, *Ancora su forma e suono*, «Paideia», 60 (2005), pp. 357-362.

Walther 1963-1967

H. Walther, *Lateinische Sprichwörter und Sentenzen des Mittelalters in alphabetischer Anordnung*, I-V, Göttingen 1963-1967.

Walther 1982-1986

H. Walther, *Lateinische Sprichwörter und Sentenzen des Mittelalters und der frühen Neuzeit*, I-III, Göttingen 1982-1986.



RAFFAELLA CALANDRA

DALLA MAFIA AI NAUFRAGI: QUANDO LA MORTE FA NOTIZIA.

INFLUENZE TRAGICHE E RETORICHE NEI DISCORSI FUNEBRI  
PER «CADAVERI ECCELLENTI»

*Abstract*

This essay focuses on two genres of contemporary funeral orations: on the one hand those commemorating the victims of public massacres (*e.g.*, the migrant boat tragedy of Lampedusa in 2013) or natural disasters (*e.g.*, the 2009 earthquake in L'Aquila); on the other hand, those, given at the funerals of public servants murdered for their involvement in the fight against the Mafia, such as, the leading judges Giovanni Falcone and Antonio Borsellino. The inquiry shows that in all these speeches, the homage to the deceased is combined with either a commitment to prevent similar disasters from repeating themselves, or with an accusation directed at those held responsible for the deaths.

Da una parte il coccodrillo, dall'altra la cronaca dei funerali. Da una parte, l'influenza della retorica; dall'altra, le suggestioni della tragedia. Se dovessi cercare tracce della cultura classica in servizi giornalistici recenti, dedicati alle 'parole dopo la morte', partirei innanzitutto da questa prima macrosuddivisione. Parlerò qui solo in breve dei primi, per soffermarmi invece di più sui secondi. L'epiteto 'coccodrillo' dovrebbe derivare dal detto popolare «piangere lacrime di coccodrillo», per la freddezza con cui articoli in memoria di morti eccellenti vengono preparati prima del decesso e quindi tenuti 'in congelatore', per dirla col gergo delle redazioni, cioè in archivio. Abitudine non di rado causa di imbarazzanti situazioni: dai coccodrilli pubblicati per errore, quando il protagonista respira ancora, anche se forse non gode più di perfetta salute; a quelli firmati da autori, a loro volta passati nel frattempo a miglior vita. Perché poi i 'pezzi tenuti in

congelatore' non hanno una vera scadenza e non sai mai quando verranno portati fuori. E intanto il tempo passa per tutti. Così, ad esempio, il «New York Times», alla morte di Liz Taylor, uscì con un coccodrillo, a firma di un autore che aveva preceduto la diva dagli occhi viola nel lasciare questo mondo. La testata giustificò la scelta con la qualità del testo: perché rinunciare a quell'articolo, 'solo' perché chi l'aveva scritto non era più in vita?

Più che 'in onore' di qualcuno, il coccodrillo è un servizio giornalistico 'in ricordo' di quel defunto, celebre in vita. Distinzione necessaria, perché si può essere molto conosciuti, con un curriculum criminale adeguato, ma nient'affatto degni di celebrazioni o encomi. E di questo tipo di personaggi sono piene le cronache di ogni tempo. Preparato a volte anche molto prima del trapasso, per lo più per persone anziane o comunque in pericolo di vita, il coccodrillo viene poi aggiornato, una volta scongelato. In Italia, al contrario della tradizione anglosassone, non abbiamo le pagine e quindi le redazioni dedicate alle *obituary news*, con giornalisti specializzati in necrologi. Succede così che a ogni cronista, di ogni settore, capiterà di scrivere in morte di quanti si sia già occupato in vita.

Sul fronte stilistico, la struttura di un coccodrillo riflette le regole canoniche del discorso retorico: dalla memoria degli antenati, al ricordo di *πράξεις* e *ἀρεταί*, cuore dell'elogio funebre fin dall'Antichità, anche quando si tratti di un susseguirsi di scandali. Il servizio ha il più delle volte una struttura ciclica e un ordine che potremmo definire nestoriano, con gli argomenti più forti – quelli per cui era noto ai più – a ricongiungere 'attacco e chiusa', prologo ed esodo, in un certo senso. Un esempio: nel coccodrillo che ho preparato per «Radio24-IlSole24ore» per Licio Gelli, ultranovantenne, le parole «P2», «Venerabile Maestro» e «loggia» evocano subito, fin dall'inizio, il contesto specifico della sua vita e conducono il lettore/ascoltatore ai tempi, agli scandali e alle polemiche che hanno scandito l'intera esistenza del protagonista; sintetizzano insomma tutto quello che sarà poi sviluppato nel corpo del servizio, per poi tornare alla fine. Ecco l'*incipit*:

È stato il venerabile maestro della loggia più controversa e potente del Paese. Il burattinaio di fitte trame e oscure manovre, dirette al cuore della Re-

pubblica, capace di arruolare nella sua P2 i vertici delle forze armate, come delle Istituzioni, nomi di spicco della politica, come dei media. E quando l'elenco degli iscritti divenne pubblico, ad andare in frantumi non fu solo un'associazione massonica segreta, ma pezzi importanti dell'Italia intera. Dopo aver attraversato quasi un secolo, Licio Gelli...

E questo anche perché in radio le parole chiave vengono ripetute. Lo stesso, ancora, è successo con i cocodrilli dedicati a Giulio Andreotti: le sue qualifiche, «sette volte presidente del Consiglio» «senatore a vita» e poi «Belzebù» sono state talvolta scritte anche prima del nome. Estrema sintesi di *πράξεις* e in un certo senso di *ἀρεταί*, se può essere incluso il riferimento a caratteristiche non sempre giudicate virtuose. Ma Andreotti, dopo la morte, come già in vita, è stato raccontato molto anche dalla satira e dagli imitatori, proprio come in epoca romana avveniva alle esequie di insigni patrizi, aspetto studiato nel contributo di Maurizio Bettini. Oggi, come allora, l'imitazione è un onore tributato solo a chi si è distinto dalla massa.

Come dicevo, è però soprattutto dei discorsi funebri che vorrei parlare. Ho personalmente partecipato – ahimè – per lavoro a diverse esequie solenni, poi raccontate in prevalenza in radio, ma anche su quotidiani o *blog*. Riascoltando i discorsi molto tempo dopo, in un'ottica diversa dalla cronaca, si può notare una progressiva riduzione della parte consacrata all'elogio del defunto a favore di quella riservata all'accusa verso i responsabili di quella morte (che raramente in cerimonie importanti è naturale, almeno in quelle a cui è toccato a me partecipare). Con uno spostamento dal ricordo e dall'encomio di chi giace, freddo, in una bara, all'elenco delle colpe di chi gli è sopravvissuto. Che spesso è testimone del funerale, ma in qualche modo anche attore del dramma che l'ha provocato. Di quanto cioè è successo prima. Ecco che quelle esequie diventano conseguenza e proscenio, offerto alla vista collettiva, di quanto si è compiuto invece 'fuori scena'. Prima di quella morte, ma che di essa è stato causa. E allora quanto più risulti opaco quello che si è consumato prima, gli atti che hanno condotto a quel momento, a quel corpo esangue ora mostrato nell'estremo saluto, tanto più proprio quello diventerà il fulcro dei discorsi funebri pronunciati. E di conseguenza dei servizi giornalistici successivi. Questo succede sia in occasione di solenni funerali di Stato per centinaia di vittime, che davanti a pochi «cadaveri eccellenti», direbbe Leo-

nardo Sciascia. Nel primo caso, il discorso ricalca di più le caratteristiche dell'ἐπιτάφιος λόγος dell'Atene del V-IV secolo a.C., quando simili orazioni erano scritte per i soldati caduti per la patria; nel secondo, si ritrovano di più i richiami al genere della *laudatio funebris*, riservata nel mondo romano ai rappresentanti di illustri famiglie patrizie.

Farò degli esempi a partire da alcuni casi di cui io stessa mi sono occupata.

E comincio con quattro numeri, ritrovati su un *block notes* dell'ottobre 2013: 43 - 14 - 15 e 92. Mai aridi numeri divennero un pugno nello stomaco, anche per i cronisti più cinici e un più duro atto d'accusa per l'intera Europa. Scritti con un pennarello su un legno bianco, uno accanto all'altro. Piccoli, in un gelido hangar trasformato in enorme *morgue*. Dietro quei numeri, l'identità di quattro bimbi morti nel naufragio di Lampedusa del 3 ottobre 2013. Le loro bare, bianche, erano davanti a tutte le altre: una distesa infinita, alla fine saranno 368. 368 corpi senza vita e senza più storia. Alla fine, tutti uguali, indipendentemente da nazionalità, età, genere e professione; tutti accomunati solo dal comune destino di morte, come i caduti nel primo anno della guerra del Peloponneso, celebrati nel discorso di Pericle agli ateniesi (Thuc. 2, 34-47).

Alla fine, c'era solo un numero, al posto delle generalità. Nemmeno un'identità era più destinata a quei morti, venuti da lontano. Per i più piccoli, come per tutti gli altri. Davanti all'infinita distesa di bare, «le parole dopo la morte» – per dirla col titolo del Convegno – sono diventate allora per me e per gli altri giornalisti, d'un tratto ammutoliti, innanzitutto un impegno. Un impegno a cercare di sostituire quei numeri con dei nomi, almeno. I nomi sono infatti parole. Le prime parole – necessarie – per onorare tutti i morti, dovere primario per chiunque, legge imprescindibile, come Antigone, più di tutti, ricorda. Quei morti erano i più poveri tra i poveri: nessuna immagine delle loro vite, nessuna autentica *laudatio funebris* e nemmeno un nome da pronunciare. Eppure scandire le generalità del defunto è un momento essenziale di qualsiasi cerimonia funebre.

In quel caso, invece, anche questo veniva negato a quei morti, annegati in acque lontane dalle proprie, che avevano cancellato le loro storie, le loro vite, le loro ἀρεταί come le loro πρᾶξεις. In questo, come in altri casi, i servizi giornalisti pos-

sono diventare un lavoro d'inchiesta, per cercare di ricostruire vite e storie. Che solo a volte riemergono. Come quella di Samia Youssuf, atleta somala, che sognava le Olimpiadi di Londra, morta invece nelle acque davanti a Lampedusa due anni fa.<sup>1</sup> Storie che diventano parole. Dopo la morte.

In questa occasione così tragica, non ci sono stati autentici discorsi funebri, se consideriamo che il luogo, il momento e l'attore sono fondamentali e si riflettono sulle parole pronunciate, come nel discorso tucidideo di Pericle agli ateniesi. Non lo sono certo stati quelli proferiti sul molo di Agrigento, settimane dopo, in quelle che sarebbero dovute essere le esequie ufficiali, davanti ad autorità in giacca e cravatta, che soffrivano più per il sole che per la circostanza, non evocata lì in alcun modo. Non c'erano infatti i protagonisti dell'evento tragico: erano esequie senza le bare dei defunti, senza i sopravvissuti a piangere i propri morti, senza più i luoghi del naufragio. E senza neanche la solennità di funerali di Stato, che pur sull'onda dell'emozione collettiva e in mondovisione erano stato promessi.

Per il naufragio del 3 ottobre, più che nel giorno della cerimonia solenne, le parole dopo la morte erano state in realtà già pronunciate, giorni prima, in una affollata sala comunale di Lampedusa dalle autorità sbarcate sull'isola, l'allora premier, Enrico Letta e il presidente della Commissione Ue, José Barroso.

Il primo, il presidente del Consiglio italiano, chiede «scusa per le inadempienze del nostro Paese, rispetto a tragedie come queste». Parole pesanti. Non ci può essere d'altra parte consolazione alcuna per i sopravvissuti: non può Letta, come fece Pericle, scaldare gli animi dei parenti dei caduti in guerra ricordando – come riporta Tucidide – che «beati sono coloro che videro la gioia della vita coincidere con una morte felice» (Thuc. 2, 44). E allora, l'unico segnale positivo che si può cercare di dare è assumere un impegno, per gli altri, per i vivi; un impegno solenne perché preso davanti a così tanti morti: lutto nazionale, funerali di Stato – che poi non ci sono stati – e sforzo politico per evitare altre simili sciagure. Altre azioni, eventi, dopo il primo, tragico, della morte violenta. Come l'Antonio shakespeareano che davanti al corpo martoriato di Cesare promette vendet-

---

<sup>1</sup> Catozzella 2013.

ta, dopo aver letto gli *honores* del Senato e ricordato il giuramento del popolo romano di proteggere Cesare.

Gesti concreti annuncia anche José Barroso: e le parole assumono un peso specifico maggiore, perché era lui, allora presidente della Commissione europea, a pronunciarle (anche se poi i fatti successivi solo di poche settimane, i successivi naufragi tra 2013 e 2014, mostrarono come quelle parole e quei gesti fossero in realtà ancora insufficienti). Nasceva allora quella che sarebbe poi diventata l'operazione *Mare Nostrum*, di pattugliamento nel Mediterraneo (poi sostituita da diverso impegno dell'Ue). Barroso passa a questo aspetto pratico, solo dopo aver calcato di più sulla componente emotiva. Nonostante abbia di fronte quasi esclusivamente una platea di giornalisti e non ci sia alcuna cerimonia solenne, sente la necessità di trasmettere *pathos* col suo discorso. E cita l'episodio più drammatico, la storia di una donna morta annegata mentre partoriva: una storia che in realtà giorni prima alcuni cronisti conoscevano, ma avevano deciso di non divulgare, per rispetto di quel corpo. A quel punto, però, diventava di dominio pubblico. Come il pianto dei sopravvissuti, che avevano incontrato. «Immagini che non potrò mai dimenticare per tutta la vita», scandisce con voce tremante il rappresentante della Commissione Ue. E mostra così anche il volto più caldo di Istituzioni spesso sentite troppo distanti dalla collettività.

Con quel racconto dettagliato del neonato trovato ancora attaccato al cordone ombelicale della madre è come se Barroso avesse mostrato il corpo di questi morti. Come la toga insanguinata di Cesare, sventolata da Antonio. Se anche questo episodio, con questi dettagli, fu all'epoca da alcuni considerato 'sconveniente', non opportuno, proprio come l'atto teatrale di Antonio (οὐ [...] συμφέροντα, scrive Cassio Dione a proposito dell'ἐγκώμιον di Antonio,<sup>2</sup> definito anche ἔπαινος da Plutarco<sup>3</sup>) condensa l'orrore massimo provato da tutti. E forse, se invece dei giornalisti ci fossero stati ad ascoltare i superstiti di quel naufragio, anche in questo caso, come in quello antico, sarebbe potuta esplodere la rabbia degli ascoltatori, come riporta Cassio Dione. Reazione avvenuta anni prima a Castelvoturno, nel ca-

---

<sup>2</sup> DCass. 44, 35, 4.

<sup>3</sup> Plut. *Brut.* 20, 2-4.



sertano, dopo l'esecuzione di sei nigeriani voluta dal clan camorristico dei Casalesi.

A Lampedusa, però, non c'era un diretto responsabile di quelle morti, se non astratte politiche inadeguate per far fronte ai fenomeni migratori; se non generici colpevoli, da cercare nelle guerre, nelle carestie e nelle miserie che spingono popoli interi a mettersi in viaggio. E questo fa cambiare la percezione complessiva e i toni anche delle reazioni a certe parole.

Altre volte, quando il θεῖνος sconfina nell'ἐπιτάφιος, chi è riuscito a smuovere i sentimenti è riuscito anche a smuovere la rabbia. Ascoltare e reagire, esprimere il proprio consenso, obiettivo dell'*ars rhetorica* sin da Aristotele. I morti diventano così icone, suscitano emozioni e al loro cospetto si assumo impegni, per un cambiamento.

Così, si fa davanti alla distesa di 309 bare dell'Aquila, tutte le vittime del terremoto del 6 aprile 2009: le autorità si assumono l'impegno di proteggere i sopravvissuti, in futuro. All'epoca, al momento delle esequie, non c'era ancora un 'nemico', un 'colpevole' da individuare, per un evento considerato invece fatalità. Ma subito dopo, con l'inizio delle inchieste, la rabbia esplose fuori dalle aule del Tribunale, verso i membri della Commissione Grandi Rischi, sott'accusa per aver dato rassicurazioni rispetto alle scosse che da settimane si ripetevano; o nei confronti di quanti, volta per volta, venivano indagati per i crolli più gravi, come quello della Casa dello Studente, crolli non di palazzi centenari, ma di edifici che, sebbene avessero visto solo pochi lustri, non erano stati costruiti in modo tale da poter reggere alla forza della terra. In questi funerali collettivi, non ci sono virtù specifiche da ricordare. Si saltano quindi gli schemi della *laudatio*, salvo quando dalla distesa indistinta di bare emergono vicende singole, simboliche di specifiche virtù. Come quella di Marco Cavagna, «pompiere, papà di Trebiolo venuto da Bergamo e qui colpito da infarto mentre cercava di salvare tante vite», si ricorda nell'omelia. Πράξεις e ἀρεταί.

Non il numero impressionante di vittime, ma le circostanze di una singola morte sono invece il punto centrale di altri discorsi funebri. In questi casi è la circostanza della morte a diventare la prima notizia. E il defunto ad essere destinatario di un epitaffio singolo, come quelli che soprattutto nella Seconda Sofistica erano riservati a pugili o maestri. Oggi vengono composti

per persone uccise in modo drammatico: il poliziotto massacrato, il magistrato fatto saltare in aria dalle bombe di mafia, l'imprenditore ammazzato, perché non ha pagato il pizzo. Il professore ucciso dai terroristi, quando rimane senza scorta. Carlo Alberto dalla Chiesa, Giovanni Falcone, Libero Grassi, Marco Biagi. La solitudine di questi uomini è la solitudine dell'eroe tragico, la solitudine di chi ha agito, nella consapevolezza delle conseguenze pericolose dei propri gesti, e non è stato protetto. In modo più o meno colpevole o doloso.

Dopo l'attentato al generale dalla Chiesa, alla moglie Emanuela Setti Carraro e all'agente Domenico Russo il 3 settembre 1982 in via Carini a Palermo, ai funerali il cardinale Salvatore Pappalardo tuona contro i vertici dello Stato, li schierati nella cattedrale, Pertini, Lama, Berlinguer, e lo fa con parole che riecheggiano quelle di Tito Livio: *dum Romae consulitur, Saguntum expugnatur*,<sup>4</sup> Palermo come Sagunto.

Davanti a lui, il capo dello Stato, i vertici del Governo e dei principali partiti, i ministri. Quelli a cui faceva riferimento indirettamente lo stesso dalla Chiesa, quando nella famosa intervista a Giorgio Bocca (*Repubblica* 10 agosto 1982), denunciò di essere stato lasciato lì senza poteri, nella Palermo dilaniata dalla guerra di mafia, nel momento in cui i corleonesi di Totò Riina stavano scalando le gerarchie criminali. Un uomo solo, mandato allo sbaraglio. Non bisogna allora, in questo elogio funebre, ricordare le gesta del generale dei carabinieri, le sue *πράξεις*, dalla lotta al terrorismo all'impegno contro la mafia; come non lo fa Pericle, per celebrare i soldati caduti: «Tralascero di ricordare le loro imprese belliche, (ciò che con ciascuna di esse fu conquistato o se con slancio abbiamo, noi o i padri nostri, respinto l'invasore, fosse barbaro o greco a noi ostile) non voglio dilungarmi con coloro che sanno ogni cosa...» (Thuc. 2, 36). Proprio come i ministri arrivati solo allora in Sicilia; sapevano tutto dei meriti del prefetto di Palermo e non era necessario elencarli. Ecco che la *laudatio* diventa tutt'uno con l'*accusatio*, in un crescendo di *pathos*.

Taciute allora le virtù, ci si sofferma piuttosto sulle lentezze, le indecisioni, i compromessi politici cercati a Roma, mentre

---

<sup>4</sup> Cfr. Liv. 21, 7, 1: *dum ea Romani parant consultantque, iam Saguntum summa vi oppugnabant*.

‘Sagunto’ cadeva. Un’accusa esplicita di aver di fatto voluto il sacco di Palermo, la morte del generale e la fine pure «della speranza di tutta la Sicilia onesta», come scrisse qualcuno su un manifesto appeso il giorno dopo l’agguato, in via Carini.

La ricerca dei responsabili – e con essi di una metaforica vendetta – diventerà negli anni a venire, in quello stesso contesto, sempre più la parte principale dei discorsi funebri. Quando Palermo diventerà come Beirut e i morti più numerosi di una guerra dichiarata. Così dieci anni dopo, nel maggio 1992, abbandonate citazioni e metafore, lo stesso cardinale Pappalardo darà voce allo sgomento, alla rabbia e all’accusa di tutta la Sicilia sempre verso Roma, dopo la strage di Capaci, con la morte del giudice Giovanni Falcone, della moglie Francesca Morvillo e dei cinque agenti della scorta. L’*Attentatuni* lo chiamarono gli stessi boss, marcando per primi la spettacolarità che quella strage doveva avere, con l’esplosione di un intero tratto dell’autostrada, perché fosse messaggio. E minaccia, insieme. E alla solenne cerimonia funebre, come nella scena di una tragedia sofoclea, dove gli antagonisti sono uno contro l’altro, si vedono parti dello stesso Stato plasticamente schierate l’una di fronte all’altra, quasi una contro l’altra. Quelle esequie diventano allora anche una sorta di primo processo pubblico: i magistrati, membri del *pool* antimafia, con la toga addosso sono sotto l’altare, accanto alle bare avvolte dal tricolore. Dalla loro parte, anche il cardinale.

Di fronte, invece, sulla sponda opposta, di nuovo tutti i vertici delle Istituzioni della Repubblica e della politica. All’ingresso nella cattedrale, la sfilata dei magistrati, avvolti nell’abito simbolo della loro funzione, rievoca quelle che si svolgevano in occasione dei funerali gentilizi romani e quella toga, la stessa indossata in vita dal defunto e così fortemente rappresentativa – considerando che in nome di essa il defunto ha perso la vita –, sostituisce l’immagine di quest’ultimo, mostrata invece nell’antica Roma. Ma è lì a richiamarla, moltiplicata nel numero delle toghe.

Tutti siamo addolorati e preoccupati. È motivo di particolare sgomento l’aver appreso che il giudice Falcone si muoveva in via e con mezzi che dovevano rimanere coperti dal più sicuro riserbo. Chi li conosceva? Chi li ha rivelati ai nemici? Mandante ed esecutori che hanno potuto agire con così tanta precisione e decisione: la pubblica opinione ne è sconvolta ed additando le

vittime chiede che si scoprano – dovunque e chiunque siano – i responsabili della feroce strage. Lo Stato non può mancare a questo dovere.

Una requisitoria contro lo Stato nel suo insieme e contro alcune persone in particolare pronuncia il cardinale Pappalardo dall'altare. Quell'inciso, dopo l'invito alla scoperta dei responsabili, «dovunque e chiunque siano», dice l'indicibile, perché indirizza la ricerca non solo là dove ci si aspetta che vada, verso i clan, ma adombra complicità esterne e più ampie. Come anni dopo sarebbe in parte emerso e poi sottoposto a giudizio nel processo a Palermo sulla cosiddetta trattativa Stato-mafia.

Venti anni dopo, dunque, quell'accusa generica, ma densa di dolore, è diventata un dibattito in cui lo Stato processa se stesso. Quello che è successo fuori dalla scena diventa allora il vero evento tragico, da scandagliare in profondità e davanti alle luci di un'aula di Tribunale e delle televisioni di tutt'Italia. L'attenzione si è spostata dal corpo del morto a quelli dei vivi, di quelli presenti e non ai funerali. Come avviene nelle strazianti parole di perdono e richiesta di pentimento sussurrate dall'altare da Rosaria Schifani, vedova di uno dei cinque agenti della scorta di Falcone. Il suo *θηῆνος*, insieme alla tragicità del suo volto e della voce rotta dal pianto, la inseriscono in quel momento nella teoria di protagoniste femminili delle tragedie greche.

La principale orazione funebre per Falcone la pronunciò però l'amico Paolo Borsellino, nel suo ultimo discorso pubblico il 25 giugno '92, nella biblioteca comunale di Palermo, durante il convegno organizzato da Micromega e dal Movimento La Rete.

«Oggi tutti ci rendiamo conto della sua statura: il Paese, lo Stato, la magistratura, che forse ha più colpe di ogni altro», marca il collega e amico di sempre. E ritorna indietro ad un passaggio fondamentale della carriera di Falcone, al gennaio '88, quando, «solo per continuare il suo lavoro, propose la sua aspirazione di succedere a Caponnetto alla guida del *pool* antimafia [...], ma il Csm con motivazioni risibili – e la valenza tragica sta tutta in quest'aggettivo sprezzante usato e scandito da Borsellino – gli preferì il consigliere Antonino Mele. E qualche giuda si impegnò subito a prenderlo in giro [...]».

Ad ascoltare Borsellino quel giorno sono soprattutto colleghi suoi, come di Falcone. Altri magistrati. E questo è il punto più crudo del suo discorso, perché il nemico in questo caso è

all'interno, non appartiene ad un altro mondo. Come un figlio che uccide un padre. Il conflitto è dentro la famiglia. Come in una tragedia greca.

Borsellino, richiamando alla memoria le polemiche degli anni precedenti e la solitudine di Falcone rende chiaro allora il sospetto dell'esistenza di trame più o meno nascoste: fare fuori il *pool* antimafia e fare fuori Falcone, a molti invisibile. Al di là dei mafiosi. Come un nunzio, l'altro magistrato palermitano porta allo scoperto quello che è già conosciuto a molti, ma è rimasto fino ad allora sempre solo confinato alle confessioni impronunciabili. Ora l'inconfessabile è invece palese. Quello che succedeva fuori dalla scena, anche molto tempo prima, ora viene riportato dentro. Sotto i riflettori, davanti al pubblico, che giudicherà. In modo tale da poter suscitare anche il rimpianto di quella morte, da parte di chi, contribuendo all'isolamento, in qualche modo ha concorso a provocarla. Il rimpianto di cui Emily Allen-Hornblower ha parlato in questo Convegno, a proposito di Euripide. Succede anche che si lamenta di una morte che per primo l'ha causata. Lo stesso Falcone amava ripetere: «il primo che ti chiama dopo un attentato, è anche colui che l'ha fatto». E lo ricordò pure dopo il fallito agguato dell'Addaura, rimasto avvolto da troppe ombre.

Il 19 luglio del '92 a cadere sotto il tritolo della mafia, ma forse non solo, secondo alcune ipotesi investigative, furono proprio Paolo Borsellino e i suoi cinque agenti della scorta. A Palermo, la rabbia allora esplose nelle grida della gente contro i politici. «Fuori la mafia dallo Stato», gridano le centinaia di persone che si accalcano davanti alla chiesa, dove si celebrano i funerali per i militari caduti. E in queste parole c'è il punto più tragico del dramma che da anni andava in scena in Sicilia. Le parole dei discorsi funebri non possono che dare voce e forma a quei sentimenti e per la prima volta li tramutano pure in reazione positiva. Gli abitanti di Palermo, come mai avevano fatto prima, dicono no alla mafia, e lo fanno platealmente, in prima persona, con una distesa di lenzuoli bianchi, appesi alle finestre. È la reazione di Palermo alle stragi. È la reazione di una comunità, fragile più che mai, ma che in questa vulnerabilità si riscopre accomunata nell'elogio verso i suoi eroi morti e nell'*accusatio* verso i responsabili di quella carneficina. E in questo binario ricostruisce un suo equilibrio.

Al contrario, in quel momento le fratture interne allo stesso Stato diventano così profonde da non poter essere nemmeno brevemente ricomposte, per il tempo di una cerimonia funebre. La distanza tra quei magistrati schierati con la toga addosso durante i solenni funerali di Giovanni Falcone e i vertici della Repubblica seduti sulle prime panche della cattedrale si era trasformata due mesi dopo in un fossato, senza ponte levatoio. E così non si celebrò un altro solenne funerale di Stato, ma il massimo momento tragico fu allora al contrario la sottrazione del corpo. Le esequie di Paolo Borsellino si svolsero in forma privata, mentre i politici furono contestati pesantemente ai funerali della scorta. La contrapposizione plastica di 57 giorni prima, il conflitto interno alla stessa famiglia, e tanto più tragico perché appunto consumato tra quanti dovrebbero stare dalla stessa parte, è esploso in tumulto. Tuttavia, l'eroe tragico, Paolo Borsellino, l'uomo che consapevolmente va incontro al suo destino di morte, viene sottratto alla retorica degli elogi funebri. E il suo corpo negato per la commozione collettiva. Quel vuoto, l'assenza di quella bara accanto a quelle degli agenti di scorta, di coloro cioè che erano morti perché difendevano lui, il protagonista di quel dramma, diventa così la concretizzazione di uno scontro cresciuto, negli anni, lungo l'asse Palermo-Roma. Si è passati dall'esposizione della toga insanguinata di Cesare, qui sostituita dalle immagini dello scempio di via D'Amelio – le auto ancora fumanti per l'esplosione, il cratere aperto sull'asfalto, i corpi dilaniati, il nero delle bruciature a mangiare facciate di interi palazzi – allo sdegnoso rifiuto del corpo. Ancora una volta, non vengono ricordate *πράξις* né *ἀρεταί* nei discorsi funebri, ma la principale parola dopo la morte – che per definizione è il testamento del defunto – è stata in quel caso la risposta di Palermo e della Sicilia. Prima con i lenzuoli, poi con una ribellione concreta alla mafia. Per la prima volta, l'opinione pubblica si schiera in gran parte e pubblicamente al fianco di chi combatte il crimine organizzato e non di quanti l'hanno nutrito per anni. Anche col silenzio complice. Non c'è alcun *deus ex machina* per la conclusione – almeno temporanea – di questa tragedia tutta italiana, nessuno che dall'esterno arrivi a comporre il conflitto, risolvere l'azione tragica, ma c'è un esodo che matura dall'interno, tra gli stessi protagonisti dell'azione tragica. Non

*Handlungsschluss*, ma *Ecce schluss*, secondo la suddivisione di Gerd Kremer.<sup>5</sup>

C'è la dimensione del futuro, più volte presente nei finali tragici, giustificata all'interno della composizione della trilogia. È quel «feeling of finality», di cui scriveva H.D.F. Kitto,<sup>6</sup> che lascia lo spettatore solo quando ha formulato una propria valutazione su quanto è stato rappresentato. Così il pubblico si incammina verso casa, mentre sul palco ancora risuonano le note che seguono l'uscita degli ultimi coreuti, dopo aver *condiviso* il dramma messo in scena e averlo fatto proprio. È la συμπαθεια, che molte «parole dopo la morte» hanno contribuito a creare pure in tempi recenti, migliorando gli spettatori anche di questi eventi tragici contemporanei, dove – purtroppo – nessun protagonista indossava una maschera teatrale.

#### Bibliografia

Catozzella 2013

G. Catozzella, *Non dirmi che hai paura*, Milano 2013.

Kitto 1939

H.D.F. Kitto, *Greek tragedy*, London 1939.

Kremer 1971

G. Kremer, *Die Struktur des Tragoedienschlusses*, in W. Jens, *Die Bauformen der griechischen Tragödie*, München 1971, pp. 117-141.

---

<sup>5</sup> Kremer 1971.

<sup>6</sup> Kitto 1939, 280.





NICOLETTA POLLA-MATTIOT

LE PAROLE DEL CONGEDO E L'ESTETICA DEL COCCODRILLO:  
SILENZIO, ALTERITÀ, RESISTENZA

*Abstract*

Death enters journalistic discourse as “news” since it is a disaster, an interruption of normality, a sensational event or the significant loss of a person important to the community. And yet commemoration is about life. Funeral oration is the work of the living (or survivors) for the living. Only for the latter does the act of passing on memories make sense, either by building recollections through narration, or by denouncing mistakes and atrocities, and making a commitment to ensure that such horrors never happen again. The writing of obituaries is developed around the moments “before” and “after” death, and not its “occurrence”. It is the “during” that remains conspicuously unspoken. This silence, this non-disclosure, exposes the frontier at which funeral speeches necessarily stop.

Nel 2006 mia madre stava molto male. Avevo paura che morisse in mia assenza, perdendo qualche parola importante. Ho deciso di mettere una telecamera accanto al suo capezzale. Poi, quando è morta, ero insieme a lei. Tutte quelle riprese non avevano più senso, mi suscitavano emozioni violente. Con il tempo, riguardando le immagini, mi sono accorta che la cosa più incredibile è non aver visto la morte arrivare. Ci sono undici minuti in cui mia madre non c'è già più e io non me ne accorgo. Sono partita da questo video per costruire una mostra più ampia, in cui ho aggiunto testi, fotografie, estratti dal suo diario e il viaggio che ho fatto al Polo Nord per seppellirla simbolicamente. Mia madre mi ha trasmesso la curiosità, la voglia di mettersi in scena, di raccontare storie. Ha scritto da sola il suo epitaffio: *Je m'ennuie déjà*, sono già annoiata.<sup>1</sup>

Sophie Calle, l'autrice di queste parole, è un'artista francese contemporanea molto nota. La sua opera *Rachel, Monique* è stata esposta, per la prima volta, alla Biennale di Venezia del 2007. Da allora, l'artista è tornata ripetutamente sull'opera, trasfor-

---

<sup>1</sup> Calle 2013.

mando il video della morte in un palinsesto di ricordi a ritroso, oggetti cari alla defunta e ultimi (o penultimi, come sostiene Gigi Spina) desideri: vedere il mare, fare pedicure, ascoltare la musica... presentati insieme ai minuti finali della sua esistenza.

L'unico modo per vedere la morte non vista, per ritrovare la fine perduta è rinarrarla e rappresentarla in infinite variazioni/interpretazioni soggettive ed artistiche.

L'osservazione del lavoro di Sophie Calle mi porta a una riflessione paradossa. Parafrasando la *Lettera a Meneceo* di Epicuro (125, 5-7) – quando ci siamo noi non c'è la morte, quando c'è la morte noi non siamo più –, si potrebbe sostenere che quando ci sono i discorsi sulla morte (e intorno ad essa), non c'è la morte. Vale a dire che la parola si dipana lungo il 'prima' e il 'dopo' la morte, non nel 'mentre', non nel suo 'accadere'. L'encomio riguarda dunque la vita e la sua continuazione. L'oratoria funebre è ovviamente opera dei vivi (o dei sopravvissuti) e per i vivi, gli unici per cui ha un senso l'azione di tramandare e preservare la memoria, di costruire il ricordo attraverso il racconto o anche di denunciare la calamità, l'errore o l'orrore, per proclamare il bisogno e l'impegno che non risuceda mai più.

Scelgo questa prospettiva per affrontare il mio intervento sull'estetica del coccodrillo perché mi consente di tenere insieme silenzio e comunicazione, lavoro giornalistico e Accademia del Silenzio, due attività che si integrano proprio nel principio quintiliano del parlare bene tacendo bene. Se dunque conta non solo quello che i moderni encomi – siano discorsi o coccodrilli – dicono, ma anche quello che non dicono, inizio dall'esempio più facile ed emblematico.

Il 5 gennaio 2005, di fronte alla più ampia e capillare copertura mediatica mai vista per una tragedia naturale, l'inglese *The Independent* esce con la Prima Pagina totalmente bianca. Al centro, in un corpo piccolissimo, una sola riga: «To remember the tsunamis victims... silence». Silenzio e vuoto, silenzio e nulla attonito di fronte al numero delle vittime, all'enormità dell'accaduto. Davanti alla morte, alla tragedia, la scelta è di rinunciare alle parole. Perché non ve ne sono di adeguate. O forse perché ce ne sono state già troppe.

Per questo il silenzio – anche rispettare un singolo minuto di silenzio, come la ritualità del lutto pubblico ripetutamente chiede – acquista una forza comunicativa e simbolica in quanto in-

terruzione, sospensione, pausa (ed eccezione) nella normalità, del dire e del fare. Silenzio tra i vivi, per chi tra i vivi non è più. Della visita a Cirene, l'Atene d'Africa celebrata da Pindaro, il ricordo personale più vivido è lo sguardo negato delle guardiane della necropoli. Ritrovate grazie alla campagna italiana di scavi, sono tante Persefone senza volto: il corpo è panneggiato e scolpito minuziosamente, ma la faccia è vuota, intatta. Un volto lapide, dove non compare né una scritta né un nome, solo il silenzio della pietra nuda.

Faccio un passo indietro. L'encomio pubblicato in un giornale o inserito in un notiziario radiotelevisivo ha una sua tipicità che si aggiunge ai *topoi* della tradizione classica: rientra nella categoria della notizia. È noto che non tutti i fatti diventano notizie, pur nella pervasività e continuità, 24 ore su 24, dei mezzi di informazione. Leggere un quotidiano, ascoltare un Tg, non significa sapere tutto quel che avviene nel mondo. Le *news* non sono ciò che accade, ma ciò che qualcuno decide di dire che è accaduto. Questo fa parte del normale patto di lettura che si istituisce fra il pubblico, una testata e i professionisti dell'informazione che vi lavorano (altrimenti detti *gatekeeper*, coloro che aprono e chiudono il gate dell'informazione, «scegliendo quotidianamente, da un numero imprevedibile e indefinito di accadimenti, una quantità finita e tendenzialmente stabile di notizie», per citare il sociologo Mauro Wolf<sup>2</sup>). Si scrive per divulgare informazioni di pubblico interesse. «Ogni avvenimento destinato a diventare notizia presuppone un pubblico interessato a conoscerlo» (qui cito un giornalista, Alberto Papuzzi).<sup>3</sup> Poiché, in assenza di un interlocutore, non esiste comunicazione, il pubblico influenza l'attività giornalistica (tanto più oggi, con l'interattività, i *social*, il proliferare di notizie 2.0, ma anche con i sistemi di misurazione dell'efficacia di un programma. In base ai rilievi di *audipress* e *auditel*, se un genere di notizia 'non va', non viene più data. Per questo Michael Schudson sostiene che i media sono «squeaky wheels of social life», cioè seguono e rinforzano le convinzioni generali, l'opinione corrente.<sup>4</sup> Sono espressione della cultura in cui sono immersi.

---

<sup>2</sup> Wolf 1985, 181-182.

<sup>3</sup> Papuzzi 2003, 11-12.

<sup>4</sup> Schudson 2011, 38-40.

Sottolineo questo aspetto proprio perché i giornali non si occupano di morte *tout court*. La ‘notiziabilità’ della morte è necessariamente un’interruzione della normalità: un imprevisto fatale legato ad aggressività e violenza, un incidente di cronaca, una calamità naturale o una tragedia collettiva, una guerra. Viceversa è vincolata alla scomparsa di un personaggio eccellente, la cui fine avrà un’influenza, positiva o negativa, sugli altri. Nel primo caso, la descrizione degli accadimenti si coniuga alla denuncia e alla ricerca delle cause o dei colpevoli; nel secondo caso, l’elogio è un pezzo (o più pezzi) autoriale che ricostruisce i fatti salienti di una vita significativa per la storia, la società, la comunità. Spesso queste prove di scrittura sono preparate con largo anticipo e cura. Margalit Fox, uno dei redattori degli *obituaries* del «New York Times», ha recentemente svelato (NYT, 29 agosto 2014) che, insieme ad altri cinque colleghi, lavora ogni giorno a preparare nuove storie su quelli che, in gergo brutale, vengono definiti i ‘pre-morti’, persone note e di una certa età che potrebbero da un momento all’altro ‘lasciare questo mondo’. L’attuale archivio del quotidiano conta 1700 necrologi pronti all’uso.

La morte entra nel discorso giornalistico come cesura, e la scrittura si sviluppa, lo si diceva, attorno al prima e al dopo. La morte ‘notiziabile’ è quella del ‘parlandone da vivo’ – in senso anche letterale, stando alla testimonianza di Fox! – (origini, virtù, riconoscimenti, *res gestae*); è quella della foto per sempre sorridente e felice (del matrimonio o di un viaggio) oppure è quella del corpo morto, ricomposto ed esposto, della bara simbolo, avvolta nella bandiera per il singolo eroico caduto o mostrata nella sua ripetitiva nudità nelle stragi che accomunano anonime vittime.

A tutto ciò resta sotteso il grande non detto, il ‘mentre’, magari sfiorato per cenni in quesiti senza risposta. Dove eravamo mentre morivano? Che cosa guardavamo mentre stava succedendo? Non lo si poteva prevenire/evitare? Che si parli del raptus di un assassino perbene o di un devastante terremoto, non fa differenza. La retorica delle domande evidenzia una delle tante contraddizioni di un mestiere che fa di simultaneità e tempestività, della notizia ‘in tempo reale’, uno dei principali vanti e la sua specificità informativa.

Nel 1980, una meravigliosa Romy Schneider, diretta da Bertrand Tavernier, interpreta Katherine, una scrittrice di *best seller* a cui viene diagnosticata una malattia gravissima che la porterà alla morte entro due mesi. L'emittente televisiva CNA le offre 600.000 dollari per riprendere la sua fine minuto per minuto, in un *reality show*. Eppure, nella realtà, *La morte in diretta* (questo il titolo del film) è solo l'esercizio del boia, l'esecuzione pubblica, la deformazione della propaganda. Lo spettacolo raccapricciante della decapitazione di James Foley, Steven Sotloff, David Haines e Alan Henning nella cronaca recente, fatto circolare su Youtube, da una parte, rievoca una storia millenaria di decollazioni, dall'altra, rappresenta il confine fra dire e non dire. Tutti i mezzi di informazione giornalistica (e non spontanea o propagandistica) lo censurano, lo evocano e commentano, ma fermano l'immagine un attimo prima che tutto avvenga oppure ne mostrano le tragiche conseguenze. Soprattutto lo stigmatizzano come pornografia del terrore, non notizia.

Ripensando alle tragedie degli ultimi anni, viene in mente una sola morte in diretta trasmessa in mondo visione. Nonostante la grande distanza delle immagini, nonostante l'anonimato di piccole sagome nere, la caduta libera dei corpi dalle Torri Gemelle è forse una delle visioni indelebili, nella memoria di questa generazione. Richard Drew, l'autore del più famoso e discusso scatto, *Falling man*, che ha ispirato un romanzo di Don DeLillo (*L'uomo che cade*, 2007) e uno di Jonathan Safran Foer (*Molto forte incredibilmente vicino*, 2005), è stato al centro di polemiche spaventose per aver catturato quel durante, gli ultimi istanti scomposti in cui la morte accade.

Il cronista, che non si ferma davanti a delitti efferati, che attraversa e indaga devastazione e corruzione, che con lo stragemma retorico della titolazione «le foto che non avremmo mai voluto vedere» o «la storia che non avremmo mai voluto scrivere», pubblica le peggiori espressioni delle umane pulsioni pubbliche e private, sospende la visione della morte.

Occorre a questo punto fare un'altra digressione.

C'è una domanda insieme etica e ontologica, cioè fondativa della professione: che spazio ha la realtà nel racconto giornalistico?

Nel 2011, in occasione della festa di Francesco da Sales, patrono dei giornalisti, il cardinale Tettamanzi ha organizzato un

incontro sulla “Scelta della responsabilità”, da parte di chi scrive per raccontare agli altri quello che ha visto.

Ogni racconto – dice nel suo intervento dal titolo «Che cosa siete andati a vedere?» – presuppone una ricerca di senso. Testimoniare la realtà non può limitarsi solo al nudo fatto. Una valanga di fatti bruti – dove ogni pioggia è un diluvio, ogni immigrato è un delinquente, ogni politico è un corrotto, ogni influenza è una pandemia – esibiti in nome del diritto all’informazione, senza consapevolezza degli effetti che produrranno, non è la base di una comunicazione autentica... La verità non si esaurisce nei fatti puntuali, non è ‘sequestrata’ da una serie frammentata di episodi. Occorre innestare il racconto fedele della realtà dentro un orizzonte autentico di senso complessivo.

Sfida complessa, che spazza via uno dei tanti miti del giornalismo: il mito della cronaca fedele, blindata nella pretesa di oggettività, di completa aderenza alla realtà, secondo cui il giornalista onesto fotografa gli accadimenti e li racconta senza aggiungere nulla di personale. Invece l’obiettività assoluta non esiste. La soggettività è nello sguardo. Il punto di vista è imprescindibile. Ogni racconto è, di per sé, progetto e visione, e pertanto riproduzione parziale del reale. Fare giornalismo, raccontare la realtà significa sempre farne una fiction, ma nel senso leopardiano del termine, quando il poeta dice «io nel pensier mi fingo».

Nessun ricordo, come nessuna registrazione cronachistica, è un’esatta copia dell’accaduto. Riferire implica un’operazione della memoria che, come dice Duccio Demetrio, nonostante ogni sforzo di coerenza e adesione al vero, non sarà mai un’operazione di rispecchiamento della realtà dei fatti, piuttosto invece una traduzione e rappresentazione.<sup>5</sup>

Borges lo spiega in modo poetico e bellissimo ne *L’artefice*:

Un uomo si propone il compito di disegnare il mondo. Trascorrendo gli anni, popola uno spazio con immagini di province, di regni, di montagne, di baie, di navi, di isole, di pesci, di dimore, di strumenti, di astri, di cavalli e di persone. Poco prima di morire, scopre che quel paziente labirinto di linee traccia l’immagine del suo volto.<sup>6</sup>

Tutto quello che raccolgo, scrivo, de-scrivo, anche con il massimo sforzo di oggettività e con il più devoto rigore docu-

---

<sup>5</sup> Demetrio 1995, 51-55.

<sup>6</sup> Borges 1985, 1267.

mentarista, sono io. Perché è da me che passa (dal mio sguardo, dal mio pensiero, dalle mie idee. Dalle mie scelte di 'attaccare' il pezzo in un modo piuttosto che in un altro, descrivere alcuni particolari e ometterne altri, scegliere fra le migliaia di parole, epiteti e aggettivi possibili proprio quello). «È il racconto del testimone a creare l'evento di cui parla», spiega Beppe Sebaste.<sup>7</sup>

Se dunque – tornando al tema di questo convegno – quell'evento è la morte di una persona, vale la pena di chiedersi quanto il cocodrillo encomiastico tracci le gesta e le virtù del defunto e quanto invece rispecchi e proietti il punto di vista del giornalista che, sul quel racconto, ci mette, letteralmente, la faccia oltre che la firma. Anche qui i classici precorrono ogni perplessità di etica giornalistica e contemporanea, quando pongono l'accento sulla soggettività e sull'*ethos* dell'oratore. Si pensi al proemio delle *laudationes* costruito intorno al *topos* della modestia. Quando Antonio pronuncia l'elogio funebre di Cesare, Appiano riporta che, nell'esordio, la riflessione è sul ruolo di chi parla. «Il discorso funebre di un uomo della grandezza di Cesare non può essere affidato ad un solo uomo, dev'essere pronunciato dalla patria intera».<sup>8</sup>

Che cosa ha visto (e scelto di raccontare) Antonio della vita di Cesare? Che cosa vi vede ogni singolo cittadino?

Che cosa siete andati a vedere? La domanda è alla base di ogni narrazione della realtà, ma diventa ancor più stringente quando il narratore si misura con la vita di un uomo. Per quanto la conoscenza sia approfondita e prolungata nel tempo, rimane di necessità parziale e soggettiva.

D'altronde, ogni narrazione, per essere efficace, dev'essere per forza incompleta, scendere a patti con omissioni e gerarchie di significato. Per non perdersi nel delirio del dettaglio, nel profluvio incontenente dei particolari che impedisce la visione d'insieme. È sempre Borges a metterci in guardia con la storia dei cartografi imperiali, che raggiunsero una tale precisione nel registrare ogni minimo dettaglio del mondo conosciuto, da realizzare una carta in dimensioni 1:1, fedelissima, in tutto uguale e

---

<sup>7</sup> Sebaste 2007, 122.

<sup>8</sup> Pepe 2011, 143.

sovrapponibile al reale e proprio per questo inutilizzabile (*Del rigore della scienza*).<sup>9</sup>

Che cosa c'entra tutto questo con i discorsi funebri? C'entra nella misura in cui si guarda a quello che dicono, ma soprattutto a quello che non dicono. Se dovessimo raccontare tutta la vita e le gesta del morto, ci servirebbe il tempo di rivivere insieme a lui ogni accadimento. È questo il paradosso di Borges. Ma c'è di più. Esiste un limite, insieme soggettivo e oggettivo, alla trasparenza della comunicazione, una sorta di macchia di opacità (per dirla con lo storico Andrea Tagliapietra<sup>10</sup>), un fondo di resistenza che resta intraducibile in ogni rapporto interpersonale. Questa densità non permeabile è l'essenza inesprimibile dell'individuo e proprio sulla sua ineffabilità si fonda la libertà, l'autonomia di ogni persona in quanto singolo, essere separato e distinto, con la sua storia, la sua esperienza, la sua vita. «Ho il gusto del segreto – scriveva Derrida – il che ha certo a che fare con la non appartenenza...».<sup>11</sup>

Finché una persona è in vita, resiste essa stessa, per il solo fatto di esserci ed evolvere, ai tentativi di una definizione finale, di una descrizione esaustiva e onnicomprensiva. Il genere giornalistico del ritratto e dell'intervista contengono in nuce la dimensione temporale del divenire, sono l'incarnazione delle 'ultime parole famose', attuali solo per essere superate, vere oggi, ma domani già potenzialmente smentite. Perché si cambia idea, lavoro, amore, credo politico. Il ritratto *post mortem*, invece, è una maschera che si sovrappone al defunto, tacendolo proprio nell'atto di dirlo.

È molto più quello che viene passato sotto silenzio di quanto viene messo in luce e valorizzato. La complessità di una personalità in evoluzione viene per sempre esaltata e cristallizzata attraverso una selezione arbitraria di caratteristiche e azioni, che vale la pena – personalmente o socialmente – di ricordare e tramandare. Un soggetto piegato a luogo comune.

C.S. Lewis, nel *Diario di un dolore*, ne dà una spiegazione tanto lampante quanto lancinante:

---

<sup>9</sup> Borges 1985, 1253.

<sup>10</sup> Tagliapietra 2003, 10.

<sup>11</sup> Derrida 1997, 52-53.



Oggi ho dovuto incontrare un uomo che non vedevo da dieci anni. In tutto questo tempo avevo sempre creduto di ricordarmelo bene: il suo aspetto, il suo modo di parlare, le cose che diceva. Ma i primi cinque minuti dell'uomo reale hanno polverizzato l'uomo del ricordo. Non che fosse cambiato. Tutt'altro. Continuavo a dirmi: Ma certo, avevo dimenticato che la pensava così, che questo non gli piaceva, che conosca il tale, che gettava indietro la testa a quel modo... Tutte queste cose un tempo le sapevo e nel rivederle le ho subito riconosciute. Ma erano svanite dal ritratto mentale che avevo di lui, e la sua presenza le ha rimesse al loro posto [...]. Come posso sperare che la stessa cosa non accadrà al mio ricordo di H.? (la moglie morta, *ndr.*). Che non stia già accadendo? Lentamente, silenziosamente, come fiocchi di neve, sulla sua immagine si stanno depositando piccole scaglie di me, mie impressioni, mie scelte. E alla fine la forma reale ne sarà completamente nascosta. Dieci minuti, dieci secondi, della vera H. basterebbero a correggere tutto ciò [...]. Il sapore aspro, mordente, purificatore, della sua alterità è scomparso.<sup>12</sup>

Conservare viva nel ricordo la persona morta è in realtà, avverte Lewis, compiacersi della propria immagine di lei, che ha molto più a che vedere con noi che con la persona reale. «L'immagine è pronta a fare tutto ciò che vogliamo. Sorriderà o si rabbruierà, sarà tenera, gaia, sboccata o polemica, secondo ciò che chiede il nostro umore. È una marionetta di cui reggiamo i fili». <sup>13</sup> L'Altro resterà per sempre altrove, taciuto.

Ecco allora che, sotto questa luce, l'abitudine a scrivere il proprio epitaffio può rappresentare l'estrema forma di 'resistenza', che costringe a confrontarsi un'ultima volta con l'alterità della persona viva.

«Qui giace come virgola antiquata / l'autrice di qualche poesia», lascia scritto Wislawa Szymborska. «La terra l'ha degnata / dell'eterno riposo, sebbene la defunta / dai gruppi letterari stesse ben distante. /

E anche sulla tomba di meglio non c'è niente / di queste poche rime, d'un gufo e la bardana. /

Estrai dalla borsa il tuo personal, passante, / e sulla sorte di Szymborska medita un istante». <sup>14</sup>

Ciascuno, con il suo personal, si farà un'idea, personale e autonoma, della defunta, ma il guizzo della sua inesprimibilità resta una virgola postuma.

---

<sup>12</sup> Lewis 1990, 25-26.

<sup>13</sup> Lewis 1990, 27-28.

<sup>14</sup> Szymborska 2005, 76.

Chissà se era al corrente Szymborska che già due anni prima della sua morte, il *New York Times* aveva aggiornato la tradizione degli encomi in chiave 2.0, lanciando gli *obituaries* su Twitter.

Prontamente i giornali titolarono «Morti che cinguettano», proprio come «cinguettano i primi bagliori» del giorno e «albeggiano le distanze tra gli oggetti», in un'altra poesia di Szymborska (*Ora mattutina*)<sup>15</sup> quando al risveglio si aprono gli occhi e ogni cosa riprende la sua forma nella luce.

Per chi quegli occhi non li riapre, e non si risveglia «nel ruolo di testimone del giorno già costituito», restano solo le parole (e i silenzi) degli altri a «separare le forme le une dalle altre».

Laddove la tradizione degli *obituaries* è più forte, nel mondo anglosassone, è scontato che l'encomio non sia un pezzo di cronaca, ma di letteratura e vi si misurano le penne più eccellenti, veri maestri del genere.

Questo è il ricordo, commovente, che Eduardo De Filippo fece dalle pagine di *Paese Sera* (16 aprile 1967):

Erano più colorate le strade di Napoli, più ricche di bancarelle improvvisate di chioschi di acquaioli, più affollate di gente aperta al sorriso allora, quando alle dieci di mattina, le attraversavo a passo lesto per trovarmi puntuale al teatro Orfeo, un piccolo, tetro, e lurido locale periferico, dove, in un bugigattolo di camerino dalle pareti gonfie di umidità, per fare quattro chiacchiere tra uno spettacolo e l'altro, mi aspettava un mio compagno sedicenne che lavorava là.

Oggi è morto Totò. E io, quattordicenne di nuovo, a passo lento risalgo la via Chiaia...».

È quasi un film, un pezzo di teatro questo *flash back* rumoroso e assolato che fa risuonare la giovinezza. Come una madeleine che riporta in vita il passato, la perdita è solo tramite, è occasione per parole il cui compito è costruire e tendere un ponte fra quel prima e quel dopo, che stringe, nel mezzo, l'indicibile della morte. Come nel racconto di Sophie Calle, il 'mentre' resta ineffabile proprio come l'essenza inconoscibile dell'individuo, perduta per sempre. E il silenzio resta l'unico elemento insopprimibile della *laudatio*, che abita le parole del congedo.

---

<sup>15</sup> Szymborska 2002.

## Bibliografia

Borges 1985

J. Luis Borges, *L'artefice*, Milano 1985.

Calle 2013

S. Calle, *Raquel, Monique*, Paris 2013.

Demetrio 1995

D. Demetrio, *Raccontarsi: l'autobiografia come cura di sé*, Milano 1995.

Derrida 1997

J. Derrida, *Il gusto del segreto*, Roma 1997.

Lewis 1990

C.S. Lewis, *Diario di un dolore*, Milano 1990.

Papuzzi 2003

A. Papuzzi, *Professione giornalista: le tecniche, i media, le regole*, Roma 2003.

Pepe 2011

C. Pepe, *Tra laudatio funebris romana ed ἐπιτάφιος greco: l'esempio degli elogi in morte di Cesare*, «I Quaderni del Ramo d'Oro», 4 (2011), pp. 137-151.

Schudson 2011

M. Schudson, *The sociology of news*, New York 2011.

Sebaste 2007

B. Sebaste, *H. P. L'ultimo autista di Lady Diana*, Torino 2007.

Szyborska 2002

W. Szyborska, *Attimo*, Milano 2002.

Szyborska 2005

W. Szyborska, *Sale*, Milano 2005.

Tagliapietra 2003

A. Tagliapietra, *La virtù crudele. Filosofia e storia della sincerità*, Torino 2003.

Wolf 1985

M. Wolf, *Teorie delle comunicazioni di massa*, Milano 1985.



## NOTE BIO-BIBLIOGRAFICHE

### MARIA LUISA CHIRICO

Maria Luisa Chirico insegna Filologia Classica presso il Dipartimento di Lettere e Beni culturali della Seconda Università degli Studi di Napoli. Ha coltivato, nel suo percorso scientifico, tre filoni particolari di ricerca: la storia della tradizione dei testi classici, l'esegesi dei testi teatrali antichi e la storia degli studi classici. Nell'ambito della storia della tradizione dei testi, ha pubblicato l'edizione del Vind philos. et philol. gr. 204 (Napoli 1991), contenente il testo del *Pluto* e delle *Nuvole* di Aristofane con glosse e scoli in latino. Per quanto concerne l'esegesi dei testi teatrali antichi, si è occupata in particolare della Commedia greca, antica e di mezzo. Nel settore della storia degli studi classici, si è interessata della storia della filologia classica in Italia fra Otto e Novecento e ha curato la pubblicazione dei carteggi Vitelli-Covone (1998), Comparetti-Martini-Sogliano (2003) e Comparetti-Nerucci (2007).

### EMILY ALLEN-HORNBLOWER

Emily Allen-Hornblower is Assistant professor of Classics at Rutgers, The State University of New Jersey (New Brunswick). Her research interests include the poetics and reception of ancient Greek epic and tragedy, and ancient social and cultural history, with a particular emphasis on poetic, mental, and verbal representations of self and other. In addition to her monograph, *From Agent to Spectator: Witnessing the Aftermath in Ancient Greek Epic and Tragedy* (Berlin, De Gruyter 2015), some recent publications include articles concerning André Gide's reception of Sophocles' *Philoctetes* («Studi Italiani di Filologia Classica»

11/1 [2013]); the German barbarian in Caesar («Classical Quarterly» 64/2 [2014]) and gods in pain in the *Iliad* («Lexis», 32 [2014]).

#### VALENTINA GARULLI

Valentina Garulli lavora come RTD (Ricercatrice a Tempo Determinato) nel settore di Lingua e Letteratura Greca presso il Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica dell'Università di Bologna. Membro della redazione scientifica della rivista «Eikasmós. Quaderni bolognesi di filologia classica», dell'Unità operativa bolognese del Centro Italiano per l'Année Philologique (CIAPh) e del comitato direttivo dell'Associazione Italiana di Cultura Classica (AICC) di Bologna, i suoi interessi riguardano principalmente la poesia epigrafica ed epigrammatica greca, la poesia ellenistica, la biografia antica, e la storia della filologia classica. Oltre a saggi e recensioni sui temi citati (*L'epigramma longum nella tradizione epigrafica sepolcrale greca*, 2008; *Inni epigrafici greci di provenienza microasiatica*, 2010; *Greek acrostic verse inscriptions*, 2013; *Stones as books: the layout of Hellenistic inscribed poems*, 2014), ha pubblicato uno studio con edizione critica dei frammenti del *Περὶ ποιητῶν* di Lobone Argivo (Bologna 2004) e la monografia *Byblos lainee. Epigrafia, letteratura, epitafio* (Bologna 2012).

#### LUIGI SPINA

Luigi Spina è stato Professore di Filologia Classica all'Università di Napoli Federico II e titolare della Chaire Gutenberg dell'Università di Strasburgo nel 2009. È membro del Centro di Antropologia e Mondo Antico dell'Università di Siena e Segretario dell'omonima Associazione. Oltre che membro della International Society for the History of Rhetoric e Associate Editor della rivista *Rhetorica*, è responsabile della sezione cinema della rivista *Dionysus ex Machina* ([www.dionysusexmachina.it](http://www.dionysusexmachina.it)). È autore e curatore di numerosi volumi e articoli, tra cui: *La forma breve del dolore. Ricerche sugli epigrammi*

*funerari greci*, Amsterdam 2000; con M. Bettini, *Il mito delle Sirene*, Torino 2007.

#### **GABRIELLA MORETTI**

Gabriella Moretti insegna Letteratura Latina e Filologia Latina presso l'Università degli Studi di Trento. Accanto a numerosi lavori critico-testuali ed esegetici sulle letterature classiche, si è occupata di storia della retorica antica (per le intersezioni fra retorica e filosofia si veda soprattutto il volume *Acutum dicendi genus. Brevità, oscurità, sottigliezze e paradossi nella tradizione retorica degli Stoici*, Bologna 1995), e in particolare dei rapporti fra retorica e visualità (si vedano in proposito i volumi a sua cura *Le Immagini nel Testo, il Testo nelle Immagini: rapporti fra parola e visualità nella tradizione greco-latina*, Trento 2011 e *Persona ficta: la personificazione allegorica nella cultura antica fra letteratura, retorica e iconografia*, Trento 2012); di letteratura allegorico-didascalica fra Antichità, Tardoantico, Medioevo e Rinascimento (fra i molti lavori in proposito si veda il volume *I primi volgarizzamenti italiani delle Nozze di Mercurio e Filologia*, Trento 1995) e di utopie geografiche fra mondo antico e letterature europee (*Gli Antipodi. Avventure letterarie di un mito scientifico*, Parma 1994).

#### **MAURIZIO BETTINI**

Maurizio Bettini insegna Filologia Classica all'Università di Siena, dove ha fondato, assieme ad altri studiosi, il Centro "Antropologia e Mondo antico", di cui è direttore. Presso il Centro M. B. coordina il curriculum "Antropologia del Mondo Antico" del Dottorato Regionale Toscano in "Antichità Classica"; dal 1992 tiene regolarmente seminari presso il "Department of Classics" della University of California a Berkeley. Con l'editore Einaudi cura la serie "Mythologica", presso l'editore Il Mulino è responsabile della collana "Antropologia del Mondo Antico". Collabora regolarmente con la pagina culturale de "La Repubblica". Tra i suoi lavori più recenti: *Voci. Antropologia sonora della cultura antica* (Torino 2008), *Affari di Famiglia*.

*La parentela nella cultura e nella letteratura antica* (Bologna 2009), *Contro le radici* (Bologna 2012), *Vertere. Antropologia della traduzione nella cultura antica* (Torino 2012), con W.M. Short, *Elogio del Politeismo* (Bologna 2014), *Con i Romani. Un'antropologia del mondo antico* (Bologna 2014).

#### **CRISTINA PEPE**

Cristina Pepe è Assegnista di Ricerca presso l'Università degli Studi di Trento e Docente a contratto di Letteratura Latina presso la Seconda Università degli Studi di Napoli. I suoi interessi riguardano principalmente la storia della retorica antica (su questo tema, oltre a numerosi articoli, ha pubblicato il volume *The Genres of Rhetorical Speeches in Greek and Roman Antiquity*, Boston-Leiden 2013), e la storia degli studi classici (collabora al progetto di edizione delle lettere di Theodor Mommsen agli Italiani, occupandosi dei carteggi con Agostino Gervasio e Gabriele Iannelli ed è tra i curatori del recente volume *La tradizione classica e l'Unità d'Italia*, Napoli 2014).

#### **MARIO LENTANO**

Mario Lentano è ricercatore di Lingua e Letteratura latina all'Università di Siena. Si è occupato in particolare di antropologia del mondo antico, di mito e di declamazione di scuola. Le sue pubblicazioni più recenti includono *La prova del sangue. Storie di identità e storie di legittimità nella cultura latina* (Bologna 2007); *“Signa culturae”. Studi di antropologia e cultura romana* (Bologna 2009); con M. Bettini, *Il mito di Enea. Immagini e racconti dalla Grecia a oggi* (Torino 2013).

#### **SERGIO AUDANO**

Sergio Audano, abilitato alla qualifica di professore associato per i settori di Letteratura Latina e di Filologia Classica, è il Coordinatore del Centro di Studi sulla Fortuna dell'Antico “Emanuele Narducci” di Sestri Levante. Si occupa di letteratura



consolatoria greco-latina (in particolare Cicerone e Plutarco) e della sua ricezione cristiana (Lattanzio, Agostino, Andrea di Creta); della persistenza e trasformazione di *exempla* greci nella tradizione culturale romana; di poesia centonaria latina e di fortuna dell'antico (a questo tema ha dedicato di recente il volume *Classici lettori di classici. Da Virgilio a Marguerite Yourcenar*, Foggia 2012).

#### TARA S. WELCH

Tara S. Welch is Associate Professor and Chair of Classics at the University of Kansas. She has published widely on Roman poetry, particularly Propertius Elegies IV and Horace Satires I. Her first book, *The Elegiac Cityscape: Propertius and the Meaning of Roman Monuments* (2005), analyzes Propertius' topographical poems, a theme she has developed and expanded in several articles. She has also edited, with Ellen Greene, *Oxford Readings in Propertius* (2012). Her work on Horace connects the satirical poetry to the political, social, topographical, poetic, and philosophical milieus of the 30s BCE. Her second book, a comprehensive study of the myth of Tarpeia, will appear in 2015 from Ohio State University Press.

#### ALBERTO CAMEROTTO

Alberto Camerotto insegna Lingua e Letteratura Greca presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università Ca' Foscari di Venezia. È presidente dell'Associazione Italiana di Cultura Classica Venezia. Si interessa principalmente di epica greca arcaica, di parodia e di satira antica. È l'ideatore, con Filippomaria Pontani, del progetto "Classici Contro" che porta la voce dei classici antichi nei teatri storici del Veneto e del Friuli Venezia Giulia, e in particolare al Teatro Olimpico di Vicenza (2014 Nuda Veritas, 2015 Teatri di guerra). È il responsabile del Gruppo di Ricerca Aletheia di Ca' Foscari. Tra le pubblicazioni: *Le metamorfosi della parola. Studi sulla parodia in Luciano di Samosata*, Roma-Pisa 1998; *Diafonie. Esercizi sul comico*, Padova 2007; *La nuova Musa degli eroi. Dal mythos alla fiction*,

Treviso 2008; *Luciano di Samosata. Icaromenippo*, Alessandria 2009; *Fare gli eroi. Le storie, le imprese, le virtù: composizione e racconto nell'epica greca arcaica*, Padova 2009; *Il nemico necessario. Duelli al sole e duelli in ombra tra le parole e il sangue*, Padova 2010; *Classici contro*, Milano-Udine 2012; *Gli occhi e la lingua della satira. Studi sull'eroe satirico in Luciano di Samosata*, Milano-Udine 2014; *Hybris. I limiti dell'uomo tra acque, cieli e terre*, Milano-Udine 2014; *L'esilio della bellezza*, Milano-Udine 2014.

### RENZO TOSI

Renzo Tosi insegna Letteratura Greca all'Università di Bologna. I suoi principali interessi riguardano Eschilo, Tucidide, i meccanismi della tradizione indiretta (da segnalare una monografia generale sull'argomento [1988]), la nascita e le strutture di scoli e lessici, gli gnomologi, i paremiografi e gli *Adagia* (del suo *Dizionario delle sentenze latine e greche* una seconda edizione è uscita nel 2010 in lingua francese; è del 2011, poi, *La donna è mobile e altri studi di intertestualità proverbiale*), e infine il classicismo della fine del Settecento (la monografia su Clotilde Tambroni è del 2011). È condirettore della rivista «Eikasmós. Quaderni bolognesi di filologia classica» e membro del Comitato ministeriale dei garanti per l'insegnamento della cultura classica.

### RAFFAELLA CALANDRA

Raffaella Calandra è inviata di «Radio24-IlSole24ore»; dal febbraio 2012 è anche vicedirettore del Master in Giornalismo «W. Tobagi» dell'Università Statale di Milano e dell'Ordine dei giornalisti della Lombardia. Di origini sannite e formazione classica, conduce dal 2005 la rubrica d'inchiesta «Storiacce»; ha seguito i principali casi di cronaca giudiziaria degli ultimi anni, anche per «IlSole24ore». Con un'inchiesta sui soldi della 'ndrangheta al Nord, nel 2009 è tra i vincitori del premio «G. Vergani» e poi «Cronista dell'anno». Nel 2014 vince il «premio europeo informazione giuridica» dell'Ordine degli avvocati di

Nola. Nel 2000, quello “E. Fromm” per un reportage sulle periferie di Napoli. Prima di arrivare a Radio24, ha scritto per «Repubblica», «Liberò», «Il Corriere del Mezzogiorno». Talvolta collabora con «Al Jazeera International».

#### NICOLETTA POLLA-MATTIOT

Nicoletta Polla Mattiot è giornalista e saggista. Si è laureata in retorica antica e l'amore per la Grecia e i miti classici è andato di pari passo con quello per la scrittura e la comunicazione. Lavora sul silenzio come strumento e tecnica di comunicazione dal 1988, con attività di ricerca e didattica. Sull'argomento ha scritto libri, articoli, saggi. Fra gli altri: *Pause. Sette oasi di sosta sull'orizzonte del silenzio*, Udine 2012, *Il paradosso del silenzio*, Padova 2009, *L'intercapedine silenziosa: tacere tra parentesi*, Bologna 2006, *Riscoprire il silenzio*, Milano 2004, *Pinter e il teatro del silenzio*, Torino 2001, *Il silenzio nella tecnica retorica*, Bologna 1990, *Le funzioni comunicative del silenzio*, Napoli 1989. Nel 2009 ha fondato con Duccio Demetrio l'Accademia del silenzio, scuola di pedagogia e comunicazione del silenzio. Ha collaborato con quotidiani e periodici («La Repubblica», «La Stampa», «Il Sole24Ore», «Donna Moderna», «PerMe», «Grazia»; attualmente dirige il mensile del «Il Sole24Ore», *How to Spend it*, edizione italiana dell'omonimo periodico del «Financial Times»). Ha fondato (con A. Folli) il Festival di letteratura e musica di Cremona “Le corde dell'anima”.



COLLANA «LABIRINTI»

I titoli e gli *abstract* dei volumi precedenti sono consultabili sul sito  
<http://www.unitn.it/lettere/14963/collana-labirinti>

- 100 Charles Bauter, *La Rodomontade*, texte établi, annoté et présenté par Laura Rescia, 2007.
- 101 Walter Nardon, *La parte e l'intero. L'eredità del romanzo in Gianni Celati e Milan Kundera*, 2007.
- 102 Carlo Brentari, *La nascita della coscienza simbolica. L'antropologia filosofica di Susanne Langer*, 2007.
- 103 Omar Brino, *L'architettonica della morale. Teoria e storia dell'etica nelle Grundlinien di Schleiermacher*, 2007.
- 104 *Amministrare un Impero: Roma e le sue province*, a cura di Anselmo Baroni, 2007.
- 105 *Narrazione e storia tra Italia e Spagna nel Seicento*, a cura di Clizia Carminati e Valentina Nider, 2007.
- 106 Italo Michele Battafarano, *Mit Luther oder Goethe in Italien. Irritation und Sehnsucht der Deutschen*, 2007.
- 107 *Epigrafia delle Alpi. Bilanci e prospettive*, a cura di Elvira Migliario e Anselmo Baroni, 2007.
- 108 *Sartre e la filosofia del suo tempo*, a cura di Nestore Pirillo, 2008.
- 109 *Finzione e documento nel romanzo*, a cura di Massimo Rizzante, Walter Nardon, Stefano Zangrando, 2008.
- 110 *Quando la vocazione si fa formazione. Atti del Convegno Nazionale in ricordo di Franco Bertoldi*, a cura di Olga Bombardelli e Gino Dalle Fratte, 2008.

- 111 Jan Władysław Woś, *Per la storia delle relazioni italo-polacche nel Novecento*, 2008.
- 112 Herwig Wolfram, Origo. *Ricerca dell'origine e dell'identità nell'Alto Medioevo*, a cura di Giuseppe Albertoni, 2008.
- 113 Italo Michele Battafarano, Hildegart Eilert, *Probleme der Grimmelshausen-Bibliographie*, 2008.
- 114 *Archivi e comunità tra Medioevo ed età moderna*, a cura di Attilio Bartoli Langeli, Andrea Giorgi, Stefano Moscadelli, 2009.
- 115 Adriana Anastasia, *Ritratto di Erasmo. Un'opera radiofonica di Bruno Maderna*, 2009.
- 116 *Il Bios dei filosofi. Dialogo a più voci sul tipo di vita preferibile*, a cura di Fulvia de Luise, 2009.
- 117 Francesco Petrarca, *De los sonetos, canciones, mandriales y sextinas del gran poeta y orador Francisco Petrarca*, traduzidos de toscano por Salomón Usque (Venecia: 1567), Estudio preliminar y edición crítica de Jordi Canals, 2009.
- 118 Paolo Tamassia, *Sartre e il Novecento*, 2009.
- 119 *On Editing Old Scandinavian Texts: Problems and Perspectives*, edited by Fulvio Ferrari and Massimiliano Bampi, 2009.
- 120 *Mémoire oblige. Riflessioni sull'opera di Primo Levi*, a cura di Ada Neiger, 2009.
- 121 Italo Michele Battafarano, *Von Andreas Gryphius zu Uwe Timm. Deutsche Parallelwege in der Aufnahme von Italiens Kunst, Poesie und Politik*, 2009.
- 122 *Storicità del testo, storicità dell'edizione*, a cura di Fulvio Ferrari e Massimiliano Bampi, 2009.
- 123 Cassiodoro Senatore, *Complexiones in epistulis Pauli apostoli*, a cura di Paolo Gatti, 2009.
- 124 *Al di là del genere*, a cura di Massimo Rizzante, Walter Nardon, Stefano Zangrando, 2010.
- 125 Mirko Casagrande, *Traduzione e codeswitching come strategie discorsive del plurilinguismo canadese*, 2010.

- 126 *Il mondo cavalleresco tra immagine e testo*, a cura di Claudia Demattè, 2010.
- 127 Andrea Rota, *Tra silenzio e parola. Riflessioni sul linguaggio nella letteratura tedesco-orientale dopo il 1989*. Christa Wolf e Kurt Drawert, 2010.
- 128 *Le Immagini nel Testo, il Testo nelle Immagini. Rapporti fra parola e visualità nella tradizione greco-latina*, a cura di Luigi Belloni, Alice Bonandini, Giorgio Ieranò, Gabriella Moretti, 2010.
- 129 Gerardo Acerenza, *Des voix superposées. Plurilinguisme, polyphonie et hybridation langagière dans l'œuvre romanesque de Jacques Ferron*, 2010.
- 130 Alice Bonandini, *Il contrasto menippeo: prosimetro, citazioni e commutazione di codice nell'Apocolocyntosis di Seneca*, 2010.
- 131 *L'allegoria: teorie e forme tra medioevo e modernità*, a cura di Fulvio Ferrari, 2010.
- 132 Adalgisa Mingati, *Vladimir Odoevskij e la svetskaja povest'. Dalle opere giovanili ai racconti della maturità*, 2010.
- 133 Ferruccio Bertini, *Inusitata verba. Studi di lessicografia latina raccolti in occasione del suo settantesimo compleanno* da Paolo Gatti e Caterina Mordegli, 2011.
- 134 *Deutschsprachige Literatur und Dramatik aus der Sicht der Bearbeitung: Ein hermeneutisch-ästhetischer Überblick*, a cura di Fabrizio Cambi e Fulvio Ferrari, 2011.
- 135 *La poesia della prosa*, a cura di Massimo Rizzante, Walter Nardon, Stefano Zangrando, 2011.
- 136 Sabrina Fusari, «*Flying into uncharted territory*»: *Alitalia's crisis and privatization in the Italian, British and American press*, 2011.
- 137 *Uomini, opere e idee tra Occidente europeo e mondo slavo*, a cura di Adalgisa Mingati, Danilo Cavaion, Claudia Criveller, 2011.
- 138 *Les visites guidées. Discours, interaction, multimodalité*, Jean-Paul Dufiet (éd.), 2012.

- 139 Nicola Ribatti, *Allegorie della memoria. Testo e immagine nella prosa di W.G. Sebald*, 2012.
- 140 *La comprensione. Studi linguistici*, a cura di Serenella Baggio e del gruppo di Italiano scritto del Giscel trentino, 2012.
- 141 *Il prisma di Proteo. Riscritture, ricodificazioni, traduzioni fra Italia e Spagna (sec. XVI-XVIII)*, a cura di Valentina Nider, 2012.
- 142 Serenella Baggio, «Niente retorica». *Liberalismo linguistico nei diari di una signora del Novecento*, 2012.
- 143 *L'acquisizione del tedesco per i bambini parlanti mòcheno. Apprendimento della terza lingua in un contesto bilingue di minoranza*, a cura di Federica Ricci Garotti, 2012.
- 144 *Gruppi, folle, popoli in scena. Persistenza del classico nella storia del teatro europeo*, a cura di Caterina Mordeglia, 2012.
- 145 *Democracy and Difference: The US in Multi-disciplinary and Comparative Perspectives. Papers from the 21st AISNA Conference*, edited by Giovanna Covi and Lisa Marchi, 2012.
- 146 Maria Micaela Coppola, *The im/possible burden of sisterhood. Donne, femminilità e femminismi in «Spare Rib. A Women's Liberation Magazine»*, 2012.
- 147 *Persona ficta. La personificazione allegorica nella cultura antica fra letteratura, retorica e iconografia*, a cura di Gabriella Moretti e Alice Bonandini, 2012.
- 148 *Pro e contro la trama*, a cura di Walter Nardon e Carlo Tirinanzi De Medici, 2012.
- 149 Sara Culeddu, *Uomo e animale: identità in divenire. Incontri metamorfici in Fuglane di Tarjei Vesaas e in Gepardene di Finn Carling*, 2013.
- 150 *Avventure da non credere. Romanzo e formazione*, a cura di Walter Nardon, 2013.
- 151 Francesca Di Blasio, Margherita Zanoletti, *Odgeroo Noonuccal. Con We Are Going*, 2013.



- 152 *Frontiere: soglie e interazioni. I linguaggi ispanici nella tradizione e nella contemporaneità*, vol. I, a cura di A. Cassol, D. Crivellari, F. Gherardi, P. Taravacci; vol. II, a cura di M.V. Calvi, A. Cancellier, E. Liverani, 2013. Pubblicazione on-line: <http://eprints.biblio.unit.it/4259/>
- 153 *Umorismo e satira nella letteratura russa. Testi, traduzioni, commenti. Omaggio a Sergio Pescatori*, a cura di Cinzia De Lotto e Adalgisa Mingati, 2013.
- 154 *L'objet d'art et de culture à la lumière de ses médiations*, Jean-Paul Dufiet (éd.), 2014.
- 155 *Sparsa colligere et integrare lacerata. Centoni, pastiches e la tradizione greco-latina del reimpiego testuale*, a cura di Maria Teresa Galli e Gabriella Moretti, 2014.
- 156 *Comporre. L'arte del romanzo e la musica*, a cura di Walter Nardon e Simona Carretta, 2014.
- 157 *Kurd Laßwitz, I sogni dell'avvenire. Fiabe fantastiche e fantasie scientifiche* a cura di Alessandro Fambrini, 2015.

