

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO
Dipartimento culture e società

Dottorato di ricerca di Scienze della Cultura
Coordinatore: Prof. Giulia De Spuches

***Theatra Tota Reclamant. Teatro, retorica e società
nell'opera di Cicerone***

Tesi di Dottorato del:
Dr. Mirasole Salvatore

Tutor:
Prof. Alfredo Casamento

Co-Tutor
*Prof. Maurizio Massimo
Bianco*

XXXVI• ciclo

Indice

Introduzione.....	4
Cap. I. Grammatica della citazione e rapporto con la poesia: alcune osservazioni.....	19
Cap. II. Pratica della citazioni: casi studio.....	41
Cap. III. Il sangue dei cittadini: la rielaborazione di un tema teatrale.....	124
Cap. IV. Spazio, forme e funzioni del teatro nella testimonianza di Cicerone.....	163
Cap. V. Aspetti della <i>performance</i> nell'esperienza del teatro: forme dell'assenso, del dissenso e dell'interazione.....	224
Conclusioni.....	273

Bibliografia.....282

Introduzione

1. Le ragioni del teatro

La riflessione critica intorno al rapporto tra Cicerone e la poesia costituisce da sempre argomento di discussione¹. Potremmo definire quest'ampia area di ricerca come un'enorme intersezione 'grigia' in cui confluiscono, attraverso il filtro della riflessione ciceroniana, l'oratoria e le diverse forme della poesia.

Il presente progetto di ricerca vuole così inserirsi in questo florido orizzonte, e in particolare sul rapporto tra Cicerone e il teatro sia come testo poetico sia come istituzione culturale, un rapporto i cui problemi e dibattiti possono ancora essere discussi e ridefiniti. Nel mondo antico stesso, inoltre, – si potrebbe obiettare – tale accesso dibattito inizia già nel grembo della riflessione ciceroniana, in quel suo *corpus* saturo di citazioni poetiche, perlopiù drammatiche, nonché di riferimenti al teatro sia come istituzione del tessuto urbano-sociale della Roma repubblicana, sia come metafora, come idea astratta e, in ultima analisi come grande riflesso della vita che fa da eco alla realtà, riproducendone, in una sorta di microcosmo enfatizzato dalla parola poetica, *exempla* da seguire, stili di vita turpi da evitare, consigli per una migliore condotta nella forma di *sententiae* gnomiche. Tutti questi aspetti verranno, nel corso di questo studio, estesamente trattati.

Cicerone è egli stesso, in fondo, poeta e traduttore di opere poetiche² (specie in gioventù), critico letterario, avido frequentatore di spettacoli teatrali. Che il teatro assuma una posizione privilegiata nella riflessione ciceroniana non deve sorprendere; in esso, infatti, converge un tipo di fruizione dell'opera letterario-artistica che coinvolge non solo

¹ L'uso ciceroniano del genere tragico, e più diffusamente della poesia drammatica, si avverte già nello studio sulla *Römische Tragödie* di Ribbeck 1875, per quanto il rapporto tra Cicerone e il teatro non rappresenti l'argomento principale. Nonostante il Ribbeck sia principalmente interessato allo studio della tragedia romana comparandola con quella greca, la presenza del 'filtro ciceroniano' – attraverso il quale sono giunti a noi molti frammenti – viene rilevata, specie in quelle tragedie ampiamente lette dal nostro autore, come la *Medea exul* di Ennio (discussa in Ribbeck 1875, 149-157).

² Su Cicerone poeta Malcovati 1943 dedicava l'ultimo capitolo del suo storico studio; vd. anche Ewbank 1997, 1-71 in cui vengono discusse le attività sia di poeta che di traduttore.

l'intelletto, ma pure i sensi principali con cui si percepisce la realtà esteriore: la vista con il gesto e le espressioni del viso degli attori, l'udito con il canto e la recitazione delle battute. Il tutto inserito in un evento comunitario di matrice religiosa quali erano i *ludi*. L'interesse per il teatro si spiega così nei termini di uno sguardo sulla società e su come essa interagiva con e nel mondo; in altre parole: se l'arte è mimesi della realtà, il teatro possiede, ad un grado elevatissimo, tale capacità di riprodurre mimeticamente il vissuto.

Tra i molti generi drammatici, di cui Cicerone dimostra di fare abbondante uso nelle proprie opere, una posizione di rilievo viene concessa in primo luogo alla tragedia³ che viene a costituirsi come il genere che meglio rappresenta lo spirito e la memoria mitico-storica dei Romani: la *cothurnata* permetteva, attraverso note mitografie greche, di dare un volto autorevole a simboli e valori cari alla Roma repubblicana, la *praetexta* invece glorificava il passato delle origini (o di eventi più vicini nel tempo ma particolarmente significativi) secondo le formule e i codici appresi dalla tragedia greca⁴.

La tematica è ricca e ampia, così come il *corpus* che la contiene: orazioni, lettere, trattati. Un unico autore, diversi generi letterari e, di conseguenza, diverse modalità di espressione e finalità. Si tratta di un dato da tenere a mente, poiché a seconda dello scritto in cui la citazione o una generica allusione al teatro si trovano la prospettiva e lo scopo cambiano. Si passa così, ad esempio, dalle molte citazioni dell'*Orator* e dei trattati di retorica ove il verso dei poeti può assurgere a paradigma linguistico, al *lusus* letterario delle lettere in cui amici e intellettuali si scambiano, tra il serio e il faceto, frustuli di poesia a loro cari, per il tramite dei quali vengono dati consigli o vengono descritte situazioni reali in cui costoro si erano ritrovati o in cui si ritrovavano al momento della stesura della lettera. Ad ogni modo, in entrambi i casi, emerge la funzione paradigmatica del teatro.

Pertanto, indagare sull'esperienza teatrale a Roma, e più nello specifico, scrivere dell'intensa 'esperienza di teatro'⁵ di cui Cicerone è protagonista significa intraprendere una sfida gravosa, la quale presenta innumerevoli rischi. Tra questi si può rilevare:

³ Su Cicerone e la poesia mi limito a citare qui due importanti studi, lontani l'uno dall'altro nel tempo, a testimonianza di quanto vivo sia il dibattito ancor'oggi: mi riferisco al già ricordato Malcovati 1943 e al più recente Čulík-Baird 2022. Circa il rapporto Cicerone-teatro si possono al momento citare i vecchi, ma ancora validi, studi di Zillinger 1911 e Wright 1934. Il lettore interessato potrà trovare una più ampia bibliografia su tali tematiche nel primo e secondo capitolo del presente saggio.

⁴ Sulla riflessione ciceroniana intorno ai generi drammatici si rimanda al capitolo quarto e la bibliografia ivi citata.

⁵ Mi riferisco con tale espressione sia agli aspetti legati alla teorizzazione/riflessione sul teatro da parte di Cicerone, messa in pratica nei grandi trattati retorico-filosofici, sia alla concreta esperienza di teatro da parte dell'Arpinate in quanto spettatore ove matura in primo luogo la riflessione di cui si diceva poc'anzi.

- 1) L'ampiezza dell'argomento: senza contare frammenti e opere spurie, il *corpus* ciceroniano consta di circa 57 orazioni, decine di trattati e centinaia di lettere con svariate citazioni e riferimenti ad autori teatrali⁶.
- 2) La molteplicità delle prospettive: come si deve guardare al fenomeno del teatro latino? Dal punto di vista strettamente filologico, critico-letterario, antropologico o dal punto di vista della performatività e delle tecniche di recitazione? O alla luce della ricezione del testo? Se alcune scelte sono d'obbligo per ragioni di fruibilità del testo, alcune prospettive sono intimamente interrelate al punto tale da risultare assai complesso rinunciare ad esse totalmente, o quantomeno a parte di esse.
- 3) La storia e la tradizione critica: l'argomento, o gli argomenti, sono stati ampiamente ed efficacemente frequentati da molti studiosi⁷ sia da un punto di vista generale⁸ sia in certe tematiche specifiche (studi negli ambiti del rapporto tra Cicerone e il teatro o Cicerone e la poesia, come ad esempio studi su passi specifici in cui l'autore cita versi⁹).

La monumentalità della materia e l'ineluttabilità del rischio sono tuttavia motivati dall'importanza e dall'impatto che tali tematiche hanno sulla storia del pensiero ciceroniano e, in generale, sulla storia della cultura romana repubblicana.

È stato già ampiamente notato e argomentato dalla critica che il teatro latino è il risultato della storia, della cultura e delle idee dei Romani¹⁰. Gli antichi, e Cicerone tra questi – io credo è il più consapevole –, sapevano di riporre sul palco la loro identità, con una prospettiva verso il passato, e le loro aspettative, con una prospettiva verso il futuro. Ne consegue che le ragioni del teatro e le ragioni di Cicerone, che sono in parte le ragioni dell'oligarchia in declino del I sec. a. C., sembrano sovrapporsi. Tale sovrapposizione è naturalmente il frutto di una ideologicamente motivata strumentalizzazione del testo

⁶ Per un elenco completo delle citazioni si vedano le tre appendici dello studio di Čulík-Baird 2022, 231 ss. che riprende e aggiorna la lista già elaborata da Zillinger 1911.

⁷ Tale bibliografia è impossibile da riassumere in fase di introduzione, ma tenteremo nel corso di questo studio di dare pieno e adeguato riconoscimento a questa florida e vivace tradizione di studi.

⁸ Vd. nota 3.

⁹ Un esempio di tale tipo di bibliografia è il recente Degl'Innocenti Pierini 2016, contributo dedicato all'interpretazione e collocazione del frammento incerto 205-208 R³ ospitato in *Tusc.* 2 36.

¹⁰ Petrone 1992, per esempio. Utili, specie per la tragedia, Erasmo 2004 e Boyle 2005.

poetico. Ciò avviene con particolare frequenza – non è il solo caso, ma semplicemente quello più evidente – quando alla citazione si attribuisce un valore etico-morale come accade nei trattati filosofici del periodo cesariano¹¹.

Una caratteristica peculiare della riflessione ciceroniana sul teatro, oltre ad un elevato grado di autocoscienza letteraria, è soprattutto la realizzazione che il teatro altro non è che un riflesso della società che lo produce, un riflesso peculiare ad ogni civiltà, antica e moderna, che va quindi osservato nella specificità del suo contesto. Per Cicerone, in altre parole, il teatro è un fenomeno che riguarda gli uomini. Questo è un punto che distingue l'Arpinate da uno dei suoi molti maestri, Elio Stilone, e dai grammatici romani che, circa tale riflessione, precedono Cicerone. È stato recentemente osservato infatti che gli studiosi della stagione 'scipionica', cioè quella generazione che precede immediatamente l'inizio delle attività forensi di Cicerone, rappresentano per costui (e per Varrone) le fondamenta da cui si erige la riflessione sul teatro nel I secolo a.C.¹². Nonostante la scarsità di testimonianze circa l'attività di tali studiosi e il naufragio pressoché totale delle loro opere, si può comunque affermare, con relativa plausibilità, che su un punto costoro e Cicerone divergono. Si pensi, infatti, alle motivazioni che animano le due parti: figure come Elio Stilone erano soprattutto intenzionate a riportare ordine nel caos in cui era piombato il *corpus* plautino, entro il quale erano confluite centinaia di commedie¹³. La filologia di costoro nasce quindi da ragioni concrete legate alla ricerca della 'verità' del testo, una ricerca portata avanti con i metodi desunti dalla riflessione filologica alessandrina¹⁴. Cicerone, dal canto suo, non eredita questo genere di interessi dal maestro e, al contrario, li lascia ben volentieri all'amico Varrone di cui pure elogia l'operato¹⁵. L'Arpinate, infatti, sia perché aveva intrapreso una carriera ben diversa, simbolicamente divisa tra il foro e il senato al servizio della repubblica, sia per semplice e autentico disinteresse per le questioni più intellettuali, abbandona gli interessi filologici del maestro. La filosofia e la riflessione di Cicerone si concentrano dunque non nei confronti

¹¹ Un ruolo in un certo senso privilegiato occupano le *Tusculanae Disputationes* per l'abbondanza di citazioni che esse ospitano. Si vedano in particolare Michel 1984 per i libri 2-4 e Pierini 2008 per le citazioni nel primo libro delle *Tusculanae*. Sulla pratica di citare versi mi limito per il momento a citare il fondamentale Aricò 2004.

¹² Čulík-Baird 2022, 155 ss.

¹³ Si veda la testimonianza celebre di Gellio 3, 3, 1; nello specifico del passo cfr. Nadjó 2002.

¹⁴ Sulla filologia alessandrina e sulla sua ricezione a Roma vd. Reynolds-Wilson 1987, 15 ss e la raccolta di saggi in Graf 2003, in particolare quello di Kaster (18-35) dedicato alla storia della filologia a Roma.

¹⁵ Su Varrone e Stilone cfr. D'Anna 1956; Lehmann 1985 e 1997, 96-106; Piras 2015, 66; Melo 2019; Spencer 2019, 21.

del testo dal punto di vista critico – di cui è pur avido lettore – ma negli strumenti che il testo mette a disposizione per la comprensione della realtà e dei caratteri che la popolano. L’influenza esercitata da Elio Stilone sui suoi seguaci e sulla cultura romana è comunque palpabile, oltre ad essere esplicitamente dichiarata in *Academica* 1, 8 (a parlare è Varrone):

Quae autem nemo adhuc docuerat nec erat unde studiosi scire possent ea quantum potui (nihil enim magnopere meorum miror) feci ut essent nota nostris. A Graecis enim peti non poterant ac post L. Aelii nostri occasum ne a Latinis quidem.

Gli argomenti poi su cui nessuno aveva ancora speso il suo magistero e che mancavano di materiale a cui potesse attingere chi bramava di conoscerli, ebbene questi, per quanto nelle mie possibilità, giacché non tengo in gran conto alcuna mia opera, ho fatto in modo che fossero noti ai nostri. Erano argomenti che non potevano essere richiesti ai Greci, infatti, e dopo la morte del nostro Lucio Lelio nemmeno ai Latini¹⁶.

Segue a queste parole l’elogio di Cicerone a Varrone (1, 9-12) il quale con i suoi scritti (in primo luogo le *Antiquitates*) ha fatto sì che i romani ‘ritornassero a casa’ da pellegrini quali erano, e che imparassero a conoscere se stessi, scopo ultimo – quest’ultimo - delle arti liberali, teatro compreso. Infatti nella risposta di Cicerone non mancano il riferimento all’arte poetica di Varrone, il quale anche in questo campo eccelle (1, 9) e, al successivo paragrafo, un richiamo esplicito alla triade dei poeti tragici romani, Ennio Pacuvio ed Accio, benché inserita nella polemica che vede contrapposte le lettere greche e le lettere latine¹⁷. A ogni modo, i tragici romani rispetto ai filosofi sono ampiamente riconosciuti nella cultura romana. A tal proposito si afferma (*Acad.* 1, 10¹⁸):

Quid enim causae est cur poetas Latinos Graeci litteris eruditi legant, philosophos non legant? An quia delectat Ennius Pacuvius Attius, multi alii, qui non verba, sed vim Graecorum expresserunt poetarum? Quanto magis philosophi delectabunt, si, ut

¹⁶ Trad. Di Rienzo 2022. Per il commento al brano si veda il recente e monumentale commento di Reinhardt 2023.

¹⁷ Volendo riassumere l’accesa discussione, Varrone aveva giustificato il rifiuto di scrivere opere filosofiche affermando che è meglio andare alla sorgente (le opere originali in greco) piuttosto che abbeverarsi nei rigagnoli ‘latini’. Al più occorre scrivere di tematiche ove i greci non hanno lasciato argomenti, come si affermava poc’anzi in *Acad.* 1, 8.

¹⁸ A parlare qui non è più Varrone ma lo stesso Cicerone.

illi Aeschylum Sophoclen Euripiden, sic hi Platonem imitentur, Aristotelen Theophrastum?

Per quale motivo, infatti, chi è istruito nelle lettere greche legge i poeti latini, e dovrebbe non leggere i filosofi? O forse il motivo è che Ennio, Pacuvio e Accio, e i molti altri che riprodussero non le parole, ma la forza espressiva dei poeti greci, sono fonte di piacere? E quanto maggior diletto offriranno i filosofi se, come i poeti hanno fatto con Eschilo, Sofocle ed Euripide, allo stesso modo imiteranno Platone, Aristotele e Teofrasto¹⁹?

Particolarmente interessante e significativa è l'affermazione per cui i drammaturghi latini non avrebbero ripetuto le parole dei greci, ne hanno piuttosto incanalato la *vis*, la forza espressiva, confermando quanto dicevamo poc'anzi a proposito della tragedia: il teatro latino, per il tramite di una bella apparenza greca, veicola elementi di cultura romana. In questo il teatro è superiore alla filosofia, quantomeno a Roma. Ciò non deve certo sorprendere: la filosofia è materia aspra e ostica che va filtrata con il miele delle Muse; il teatro è invece espressione stessa delle Muse e, di conseguenza, produce diletto anche nelle masse che non si curano di intricati problemi filosofici: il teatro, in fondo, si esprime anche ad un livello più istintuale della parola filosofica, andando cioè a toccare la sfera della sensibilità visivo-percettiva²⁰. Si aggiunga poi la cultura notoriamente pragmatica dei Romani che guardavano al sottile filosofare greco con 'rustico' disgusto.

Un punto fondamentale va sottolineato e che contribuisce a delineare un'ulteriore linea di demarcazione tra la ricezione del teatro e quella della filosofia: se la filosofia faceva fatica a trovare il suo pubblico, il teatro romano, d'altra parte, era un fenomeno di massa a cui prendevano parte con entusiasmo tutte le fasce della società senza distinzione di genere e classe²¹. Anche alla luce di ciò il teatro assume un ruolo ben distinto rispetto alle altre forme poetiche, poiché prima esso è rappresentazione scenica in un contesto comunitario (*i ludi scaenici*), e solo secondariamente diviene prodotto artistico-letterario per la lettura. La poesia, tutta, è sacra e immortale²², ma nessun genere come il teatro mette a nudo la sua società riproducendone mimeticamente gli usi, i costumi, lo spirito.

¹⁹ Vd. nota 16.

²⁰ Su questi temi vd. Berardi 2012, 5-9.

²¹ Dedicheremo a questa tematica parte del quarto capitolo.

²² Si pensi per esempio al valore della poesia così come codificato nella *Pro Archia*. Sull'orazione, specie per le tematiche legate all'idea di poesia in essa ospitata, si vedano almeno Porter 1990; Narducci 1997, 3-18; Berry 2004; Nesholm 2010; Casamento 2013.

In conclusione, il brano degli *Academica* lascia trapelare (parzialmente) alcune idee di Cicerone circa la poesia drammatica e il teatro. Egli pare innanzitutto tralasciare l'aspetto filologico legato al testo drammatico, anche quando tra gli interlocutori figura Varrone la cui attività critica era ben nota; in secondo luogo, accosta, confrontandone il diverso destino, tragedia e filosofia, lamentandosi da un lato del grado di trascuratezza in cui i filosofi sono stati lasciati, dall'altro auspicando che come i poeti hanno fatti con la triade greca Eschilo-Sofocle-Euripide, gli intellettuali romani attingano da Platone, Aristotele e Teofrasto. Tale accostamento non è forse del tutto casuale: in fondo la buona poesia drammatica, come la filosofia, dev'essere al servizio delle idee e degli uomini.

2. *Il teatro nel background culturale del tempo*

Sarà a questo punto utile ricordare lo statuto socio-culturale, pur succintamente quantomeno in tale sede²³, di cui godeva il teatro nel periodo repubblicano.

I romani amavano andare a teatro e ciò che vedevano a teatro era un '*vertere*', com'è stato efficacemente scritto²⁴, di originali greci. Il teatro svolgeva un ruolo da protagonista nella vita culturale e religiosa romana, dacché aveva avuto il suo canonico inizio intorno al 240 a.C. con la messa in scena di un dramma di Livio Andronico²⁵ e fino agli ultimi giorni della repubblica. I *ludi scaenici* offrivano numerose occasioni, nonché il contesto adatto e un pubblico vasto, a drammaturghi del calibro di Plauto ed Ennio per brillare e godere di fama imperitura.

Se la commedia e la tragedia furono introdotte più o meno nello stesso periodo²⁶, è pur vero che esse godettero di una sorta di vita separata in termini di successo. I generi più improntati ad uno spirito di *divertissement* erano certamente destinati ad un successo più grande, come pure dimostra, nel I a.C., l'enorme popolarità di cui godette il mimo, in un periodo in cui la commedia andava perdendo il suo primato²⁷.

²³ Avremo modo di esplorare questa tematica per tutto l'arco del presente lavoro. Per il momento mi limito a rinviare ai recenti studi di Isler 2020 e Matelli 2020.

²⁴ Traina 1970.

²⁵ Cfr. Monda 2020, 21 ss.

²⁶ Fondamentale lo storico studio di La Penna 1978, 49-104; cfr. inoltre Goldberg 2000, 49. Vanno ricordati anche gli studi di Wiseman (2004 e 2015) a proposito della diffusione del teatro a Roma, il quale ha tentato di dimostrare come le rappresentazioni sceniche andassero al di là dei confini 'ludici', nelle forme, ad esempio, di teatro da strada e rappresentazioni private. Sullo stato del teatro tra il III e II secolo a.C. cfr. Moore 2020.

²⁷ Cfr. McKeown 1979; Fantham 1989; Zimmermann 2020.

Dal punto di vista più intellettuale, nella nascente filologia latina, lo sforzo dei *grammatici* si andava concentrando soprattutto intorno al genere comico, che richiedeva certamente più cura, come si notava poc'anzi. Si pensi infatti alla già ricordata natura 'aperta' del *corpus* plautino, intendendo con ciò quel fenomeno per cui sotto il nome di Plauto erano confluite centinaia di commedie per la banale ragione per cui molte di esse avessero semplicemente un vago retrogusto conciliabile con la *vis* del poeta di Sarsina²⁸. L'interesse filologico – ci piace dunque sottolineare – dimostra la vitalità del genere. Dall'altro 'lato' del teatro, ai tempi in cui Cicerone scrive, la tragedia aveva costruito alle sue spalle una notevole tradizione, nonostante i suoi deboli inizi²⁹, senza incontrare gli stessi problemi che il *corpus* plautino poneva. Come emerge dalla testimonianza di Cicerone, peraltro, nel I secolo a.C., la tragedia godeva di un successo e di una forte presa emotiva presso il pubblico tale che poteva con più o meno facilità portare alle lacrime come si legge nel celebre brano delle *Tusculanae* (1, 106):

*Mater te appello, tu, quae curam somno suspensam levas,
neque te mei miseret, surge et sepeli natum*³⁰

*Haec cum pressis flebilibus modis, qui totis theatris maestitiam inferant,
concinuntur, difficile est non eos qui inhumati sint, miseros iudicare.*

Madre, ti invoco, tu che nel sonno dai tregua all'angoscioso affanno,
né di me hai pietà, alzati e seppellisci tuo figlio.

Al canto di questi versi accompagnati da melodie gravi e lamentose, tali da suscitare il pianto di interi teatri, è difficile non considerare infelice chi non ha ricevuto sepoltura.

È il fantasma di Deifilo a generare un evento emotivo il cui ampio raggio non risparmia donne e bambini. Quella di Cicerone è una rilettura del testo tragico che mette insieme sia studio privato, sia esperienza reale di teatro perché il commento, posto immediatamente

²⁸ Un recente punto sull'antica questione è offerto in Panayotakis 2020, 93 ss.

²⁹ Goldberg 2000, 50, il quale sostiene che gli iniziali esperimenti di Andronico e Nevio non accolsero lo stesso favore che invece investì la *comoedia palliata*.

³⁰ Per il commento al brano vd. D'Anna 1967 e Schierl 2006 *ad loc.* Il frammento è il 197-198 R³. Sulle citazioni 'infere' nel primo libro delle *Tusculanae* vd. Degl'Innocenti Pierini 2008.

dopo il frammento, inquadra un tipo di risposta del pubblico della cui autenticità, al netto delle parole di Cicerone che tendono di norma ad amplificare, non c'è motivo di dubitare. La moltitudine radunatasi a teatro – Cicerone non ha dubbi – era particolarmente sensibile alle meste arie della tragedia, per quanto la testimonianza di Cicerone ne enfatizzi gli effetti (criticandone la portata). Ne deriva che la tragedia, e per estensione il resto delle forme teatrali, partecipano di diritto alla vita culturale della città con un certo impatto emotivo. Cicerone, così, conscio di tale ruolo della tragedia nonché della sua potenza espressiva, integra l'esperienza del teatro e i testi dei drammaturghi nel suo progetto di formazione socio-culturale del cittadino romano, come le centinaia di citazioni poetiche desunte dal teatro (e non solo) testimoniano in maniera più vistosa.

Il fascino del teatro e della tragedia, tuttavia, non colpisce il solo Cicerone. Pure i poeti coevi, e delle successive generazioni, non resistono a tale forza, sebbene la presenza dei grandi drammaturghi di età repubblicana si manifesti nelle forme dell'allusione e dell'intertestualità³¹. Si prenda tale esempio dal terzo libro del *De Rerum Natura* (3, 72-73): *crudeles gaudent in tristi funere fratris/ et consaguineum mensas odere timentque*. La clausola finale ci riporta inequivocabilmente ad Accio, il verso dell'*Atrous*, incredibilmente noto, ha infatti saputo, meglio di altri, dare alla figura del tiranno la sua perversa morale: mi odino purché mi temano³².

Il teatro, pertanto, sia nel pubblico di massa sia nei poeti e negli intellettuali, per vie certamente diverse, era riuscito a ritagliarsi un ruolo ben specifico nella temperie culturale dell'antica Roma, a partire dal periodo repubblicano in cui tale fenomeno ebbe origine, divenendo parte integrante dell'identità culturale di quel tempo. Le ragioni di tale successo, qui soltanto appena accennate, saranno argomento di discussione, per il tramite del 'filtro' ciceroniano, nei vari capitoli che compongono il presente studio.

3. Obiettivi e metodologie

³¹ Si potrebbe citare numerosi esempi, ma in questa sede valga il solo Lucrezio, coevo di Cicerone, pur ammirato nonostante l'avversione di quest'ultimo per la filosofia epicurea. Pertanto rinvio per la ricezione e il successo di Accio all'importante contributo di Degl'Innocenti Pierini 1980. Per Pacuvio si rimanda invece alla monografia di Manuwald 2003. La presenza del *pater Ennius* in Lucrezio è stata invece recentemente indagata in Nethercut 2021.

³² *Oderint/ dum metuant* (203-204 R³). Tra i versi prediletti da Cicerone che lo cita in numerose occasioni: *Sest.* 102; *Phil.* 1, 34; *off.* 1, 97. La frase piacque pure a Seneca che la ricorda nel *De ira* 1, 20, 4 e *De clementia* 1, 12, 4 e 2, 2, 2.

Si può dunque evincere che lo scopo di questa tesi dottorale è quello di analizzare nei suoi molteplici aspetti le complesse dinamiche del rapporto tra Cicerone e il teatro. L'obiettivo che si spera di raggiungere è quello di ricostruire gli aspetti più importanti della ricezione e dell'esperienza di teatro a Roma, nonché della riflessione ciceroniana su questi argomenti, diffusamente e non sistematicamente trattati nel suo variopinto *corpus*, argomenti per gran parte già brillantemente affrontati dagli studiosi soprattutto attraverso singoli contributi su passi e tematiche specifiche³³.

Tali aspetti della riflessione ciceroniana sono intimamente legati anche alla sua esperienza di teatro 'vivo', ovvero di frequentatore di spettacoli teatrali, e soprattutto ancorate nella maniera in cui Cicerone, oratore e intellettuale, fruisce in un secondo momento del teatro in quanto testo che viene letto e studiato o in quanto memoria di testo e/o di rappresentazione scenica³⁴. Questo aspetto – che è quello più manifesto – contribuisce ad una significativa frammentazione del testo teatrale nella forma di una frequente pratica di citazione³⁵.

Pratica citazionistica e 'poetica del frammento' per loro stessa natura isolano e enfatizzano i versi designati. Si aggiungano a ciò lo stile e la 'naturale' tendenza della prosa ciceroniana – forgiata in anni e anni di frequentazioni tribunalizie – ad esaltare e 'deformare' gli argomenti attraverso i ben noti orpelli che l'*ars rhetorica* metteva a disposizione.

L'operazione di Cicerone assume quindi le forme di una sorta di taglia e cuci del verso e della formazione, *de facto*, di ciò che noi conosciamo sotto l'etichetta di frammento: si tenga a mente che Cicerone leggeva opere intere e il frammento nasce soltanto con l'azione del tempo e il conseguente naufragio delle opere drammaturgiche di età repubblicana³⁶. Nell'analisi delle citazioni, di conseguenza, è stato necessario inquadrare il contesto in cui essa si trova inserita. La cornice delle opere ciceroniane risulta di predominante importanza perché avendo 'trasferito' i frammenti in un luogo diverso dal

³³ Vd. nota 3. Importanti eccezioni, unicamente dedicate al teatro sono Zillinger 1911 e Wright 1934. Malcovati 1943 risulta ancora utile e fondamentale, ma è dedicato al rapporto tra Cicerone e la poesia, con focus specifico anche a Cicerone poeta. Fondamentale è anche Aricò 2004, tra i primi a tentare una classificazione tematica delle citazioni in Cicerone. Il recente e ricordato Čulík-Baird 2022 condivide lo stesso orizzonte, esteso tuttavia a tutte le forme della poesia: principalmente epica, comica, tragica, satira. Nel recente studio si offre anche un'analisi dell'uso degli *excerpta* poetici a seconda del genere (orazioni, trattatistica, lettere) che in parte anche noi terremo in considerazione.

³⁴ Cfr. Goldberg 2000, in particolare 51-52.

³⁵ Čulík-Baird 2022, 8-29 offre un recente sunto generale sulla tematica.

³⁶ In riferimento, in primo luogo, al genere tragico di cui Cicerone mostra maggiore predilezione rispetto ad altri generi; cfr. Aricò 2020.

loro contesto di emissione, essi assumono una sorta di nuova veste data, appunto, dal nuovo contesto in cui si trovano. In tale nuovo ambiente la citazione si trasforma, in un certo senso, e assume un significato diverso rispetto all'originale poiché si ritrova totalmente integrata nelle argomentazioni e nelle tematiche di volta in volta affrontate dall'Arpinate. Di tali argomentazioni, spesso e volentieri, il frammento diventa vero e proprio asse portante in virtù della sua natura solennemente esemplare e ideologicamente posizionata (e riposizionata). Ciò non significa, a ogni modo, un totale stravolgimento del senso del brano, ma piuttosto una rifunzionalizzazione del brandello di testo drammatico che nasce da una sovrapposizione di idee e temi discussi nel luogo testuale in cui si ritrova³⁷. Di conseguenza gran parte dei nostri sforzi si sono concentrati dapprima nell'individuazione dei frammenti significativi che tenessero conto al più alto grado delle forme e delle modalità con cui Cicerone attua tale pratica, al fine di tracciarne, ove possibile, non dico una teoria sistematica della citazione, ma quantomeno alcuni principi utili alla ricostruzione del suo complesso rapporto con la poesia.

Impossibile, per vastità della materia prima, offrire un'analisi di tutte le citazioni contenute nel *corpus* in un unico studio. A tal proposito è stata fatta una selezione degli *excerpta* poetici ritenuti tra i più significativi allo scopo di fornire una possibile classificazione che tenesse conto delle molteplici tipologie di citazioni. Nonostante le evidenti difficoltà, si è tentato di fornire al lettore alcune linee guida che possano aiutare a districarsi nell'asistemico e sparso oceano di versi che Cicerone ama riportare nei suoi testi.

Lo sguardo di Cicerone nei confronti del teatro non si limita, tuttavia, alla sola pratica citazionistica. Metafore desunte dal mondo della tragedia – ad esempio –, allusioni e riferimenti al teatro sia come istituzione inserita nel tessuto urbano e culturale della città sia come idea astratta (teatro come riflesso della realtà) popolano gli scritti ciceroniani a prescindere dal genere, sebbene quest'ultimo influenzi la motivazione e, in parte, la forma dell'espressione.

³⁷ Un esempio di tale modo di procedere si può osservare, ad esempio, quando Cicerone, a proposito del tono della voce che la paura assume (in *de orat.* 3, 218), cita un frammento dall'*Alcmeo* di Ennio, in cui il protagonista è appunto descritto nei termini di un uomo completamente avvolto dalla paura al punto tale che la sua voce, in virtù di tale stato d'animo, viene modificata e stravolta. Come si vede c'è una rispondenza tematica tra la prosa ciceroniana e il frammento – messi appunto sullo stesso piano dal medesimo fenomeno emotivo descritto –, tuttavia la poesia viene incorporata in un contesto ben diverso che ne modifica la funzione originale. Altre volte l'estratto poetico viene mutato in maniera più vistosa, come accade in alcune citazioni della *Pro Sestio* (120-123) che leggeremo nel secondo capitolo.

Dinanzi alla molteplicità di allusioni al teatro e riferimenti al testo teatrale si è voluto procedere in maniera simile a quanto fatto per le citazioni dirette. Si è così indagato a partire dal *corpus* testuale e, in secondo luogo, consultando la bibliografia scientifica quanto più aggiornata possibile, al fine di individuare quei brani che potessero permetterci di mettere a fuoco l'idea, o meglio le idee, di Cicerone sul teatro e come esse influenzino la sua riflessione e il suo progetto culturale: quando l'autore parla e scrive di teatro – proveremo a dimostrare – ha in mente tanto i luoghi della sua amata Roma, quanto i suoi concittadini, vecchie guardie e future generazioni.

4. *Struttura della tesi*

La tesi è idealmente divisa in due parti, che vogliono riflettere le due principali anime che con cui si è voluto guardare al rapporto tra Cicerone e il teatro, quella testuale e quella di natura più sociologica. Nella prima parte abbiamo così analizzato le citazioni dirette in cui tra il testo ciceroniano e i versi dei poeti avviene una distinzione formale, l'origine della citazione viene spesso chiarita con la menzione del nome del poeta o, genericamente, si parla di poeta o versi desunti da una qualche opera. In questo modo il frammento emerge in tutta evidenza nelle pieghe della prosa ciceroniana benché esso venga armoniosamente amalgamato al flusso argomentativo. Ci siamo occupati di questi argomenti nei primi due capitoli, affrontando in primo luogo (capitolo 1) la questione da un punto di vista teorico, analizzando quei brani da cui è possibile ricostruire una sorta di grammatica della citazione in Cicerone, al fine di individuare e classificare le citazioni secondo specifiche categorie; esse sono state individuate a seconda delle finalità che animano e ispirano la scelta dei versi. In alternativa si sarebbe potuto utilizzare un sistema di catalogazione per generi letterari – di cui pure terremo conto –, come viene fatto nel recente Čulik-Baird 2022, operazione legittima che ha i suoi pregi. Vero è infatti, e lo abbiamo sottolineato, che il genere può giustificare il fine. La scelta di classificare le citazioni a seconda delle finalità ha il semplice, quanto importante, scopo di mettere in primo piano l'intenzionalità dell'autore.

In secondo luogo, sulla base di queste riflessioni teoriche, si è voluto offrire al lettore una serie di casi esemplificativi per ciascuna categoria individuata (capitolo 2). Teoria, quindi, e pratica della citazione.

Se nei primi due capitoli si è osservato l'ampio uso diretto dei frammenti poetici, nel terzo abbiamo voluto guardare a come Cicerone guardi al teatro da un punto di vista dell'intertestualità, cioè con l'uso di metafore e descrizioni la cui origine, specie per l'uso di uno o più termini, appare essere di natura drammatica. Ciò si è rivelato un compito più arduo rispetto al precedente per due motivi principali: la bibliografia scientifica, per quanto possa contare di validi contributi, non ha ancora raggiunto lo stesso livello, quantitativamente e qualitativamente, che ha invece raggiunto lo studio delle citazioni poetiche nell'opera di Cicerone. Di conseguenza, è stato più complesso individuare nel testo i 'debiti', per così dire, di Cicerone nei confronti della tradizione drammaturgica³⁸. A fronte di tale difficoltà è stata operata la scelta di concentrarsi su una sola area semantica, di grande importanza per la cultura e per l'identità romana, quella legata alla sfera del sangue ben codificata dalla poesia d'età repubblicana, soprattutto dalla tragedia (oggetto del nostro studio) e dall'epica. Il che ha permesso di restringere l'area di ricerca principalmente ai due termini con cui si indica il sangue a Roma, *sanguis* e *cruor*, analizzando alcune tra le più significative attestazioni di tali termini in Cicerone alla luce di quei frammenti di tragedia repubblicana in cui si avverte un'incisiva affinità di significati per il tramite di sovrapposizioni semantiche, nel tentativo di dimostrare la dipendenza dell'oratore dai drammaturghi, Accio in primo luogo nel cui *corpus* si attesta il maggior numero di occorrenze dei due termini.

Nella seconda parte della tesi, che inizia a partire dal capitolo quarto, si è voluto invece indagare sulle idee e sulla percezione del teatro e del suo pubblico a Roma secondo la testimonianza di Cicerone. Lo scopo, in altre parole, è stato quello di comprendere il pensiero di Cicerone sul teatro – attraverso le sue molteplici forme –, e i suoi sforzi di individuarne e interpretarne la funzione a Roma, 'al di là' del testo sia come luogo dello spazio fisico sia come spazio della mente, nonché del teatro come luogo dell'interazione tra uomini dal punto di vista non solo della mera socialità e dello scambio tra le persone, ma anche nel tentativo di chiarire i rapporti gerarchici tra le varie fasce sociali che partecipano dell'evento teatrale. L'idea – che abbiamo provato ad argomentare – è che il teatro rappresenti una sorta di microcosmo in cui la società si raduna creando una serie di interazioni; di tali interazioni partecipano non soltanto il corpo degli spettatori ma anche gli attori stessi, come ad esempio si vedrà in una celebre sezione della *Pro Sestio* (98-126) in cui il fragile 'velo di Maia' tra palco e pubblico viene del tutto squarciato, per ragioni

³⁸ Sull'uso metaforico della tragedia fondamentale Petrone 1996. Cfr. inoltre Bonsangue 2003 e Ricchieri 2019.

motivate dal contesto storico³⁹ e coadiuvate dalla rappresentazione stessa che in quel momento veniva messa in scena.

Pertanto, nel capitolo quarto seguendo una sorta di andamento manualistico si osserverà cosa Cicerone ci dica a proposito della struttura del teatro, del suo pubblico, del contesto religioso e, in ultimo, della sua opinione circa le forme stesse del teatro le quali – come vedremo – verranno utilizzate dall’Arpinate come strumenti di interpretazione della realtà e dei suoi individui.

Nel quinto capitolo ci occuperemo invece del rapporto e delle dinamiche che, per il tramite dell’evento teatrale, si creano tra gli spettatori e gli attori, dopo averne chiarito la costituzione e l’identità nel capitolo precedente. Trattando di attori, dunque, forniremo informazioni – in maniera essenziale dal momento che non è la tematica principale della tesi – circa l’*actio* dei Romani e come veniva ‘fruita’ in un certo senso dal pubblico del teatro. A tal proposito tratteremo una distinzione tra *actio* e *performance*, con l’ausilio delle teorie elaborate da Richard Schechner a partire dagli anni ’70 dello scorso secolo. Volendo anticipare la futura discussione, in questa sede intenderemo con *performance* principalmente la serie di comportamenti tenuti, all’interno dei confini teatrali, tra pubblico e pubblico e tra pubblico e attori; tale interazione, insieme alla rappresentazione della *fabula*, costituiscono il fenomeno teatrale totale.

Perché è importante la testimonianza di Cicerone a tal proposito? Principalmente per una ragione: egli è interessato al teatro certamente per gusto e diletto personali, ma allo stesso tempo, e in maniera più incisiva, Cicerone guarda al teatro da una prospettiva ‘antropica’ per così dire. Egli è in altre parole interessato alle persone che vanno a teatro, il cui animo va sondato, le cui emozioni vanno studiate e, di conseguenza, controllate e successivamente convogliate in una specifica direzione, determinata da motivate ragioni ideologiche e politiche. Le orazioni, tra cui la già ricordata *Pro Sestio*, prendono davvero le forme – in specifici passi – di un trattato di ‘sociologia del teatro’⁴⁰. Nello, e oltre, spettacolo i sentimenti e le aspirazioni del popolo e della politica emergono; frattanto Cicerone osserva e prende preziosi appunti.

Infine, nelle *Conclusioni*, ci è parso opportuno esplorare un’altra importante idea che riaffiora sparsamente nel *corpus* ciceroniano: l’analogia tra teatro e vita. Meglio d’altri, questa idea è testimoniata nella monografia sulla vecchiezza, in cui Catone il censore

³⁹ Quando per esempio Cicerone sfrutta l’episodio teatrale confrontandolo con un evento storico reale, da cui deriva la celebre espressione *cadere in tempus nostrum* (*Pro Sestio* 117); cfr. Petrone 2020.

⁴⁰ L’espressione è di Petrone 2011, 135.

elogia 'l'ultimo atto della vita', a proposito di semantica del teatro. Nel trattatello sono infatti ospitati numerosi aneddoti che hanno nel teatro lo sfondo e/o l'elemento protagonista. L'ultimo Cicerone affida così, nei confini ben delimitati della riflessione sull'età matura, un'ultima riflessione sul teatro, quella in fondo conclusiva: per quanto la *fabula* non sia la *res*, il teatro è *quasi* la vita. È compito del saggio saper distinguere la sottile linea che separa le due sfere.

Capitolo I
Grammatica della citazione e rapporto con la poesia: alcune
considerazioni

1. La citazione teatrale tra poesia e filosofia

Le opere filosofiche sono sempre state arricchite da citazioni di poeti e allusioni di varia natura all'arte del verso. Nel caso di Cicerone, e in quello specifico delle *Tusculanae*, l'opera che più di ogni altra è stata studiata sotto questa luce¹, gli studiosi (Narducci e Pierini su tutti²) ne hanno addirittura parlato come di una sorta di dialogo tra poeti e filosofi: da un lato coloro che frequentano il linguaggio del cuore, dall'altro i sapienti con il loro linguaggio della ragione, uniti nel tentativo di svelare i segreti della realtà.

Prima di Cicerone, già Platone e Aristotele, quest'ultimo con tutta probabilità nel *corpus* per noi perduto delle opere essoteriche, ne facevano uso rilevante, ma è con la filosofia ellenistica che la citazione diventa una prassi abitudinaria slegata da quella ben nota *querelle* tra filosofia e poesia che il filosofo dell'Accademia aveva inaugurato e all'interno della quale l'arte poetica, ivi compresa la citazione come sua ramificazione, si trovava in massima parte relegata³. Anche un contemporaneo di Cicerone, Dioniso Stoico

¹ Michel 1983; Görler 1996 sulla struttura dell'opera; Auvrays-Assayas 1998; Narducci 2004; particolarmente utile l'ampia monografia di Spahlinger 2005 dedicata al contenuto e alla forma delle citazioni nei dialoghi filosofici; Salamon 2006; Pierini 2008.

² Narducci 2004, 134; Pierini 2008, 41.

³ Platone lamentava nel II, nel III e soprattutto nel X libro della *Repubblica* che la poesia, specie omerica, infiammava gli animi, oltre a essere portatrice di falsità; Cicerone condivide e mantiene la visione platonica soltanto su un piano formale ma il suo atteggiamento, come si osserva, sarà ben diverso. Su Platone e la poesia la bibliografia è sterminata; se n'era già occupato Greene 1918 con un lungo, e ancora interessante, articolo e ad oggi rimane un problema intorno al quale molti studiosi si radunano. Tra gli studi più recenti si vedano Riu 2004, che ha il pregio di affrontare la questione dalla doppia prospettiva platonica e aristotelica. Per un elenco di citazioni poetiche dai testi del filosofo ateniese rimando invece a Brandwood 1976, 991-1003 e il più recente Halliwell 2000. Sul complesso e contraddittorio rapporto tra Platone e la poesia in generale si vedano invece Gordon 1999; Giuliano 2005 e Botter 2015. Non è possibile dilungarci in questa sede sulla questione, ma varrà la pena ricordare come, secondo Platone, la poesia epico-tragica sia pericolosa in quanto inficia le facoltà intellettive dell'uomo e, di conseguenza, rappresenti un ostacolo al

vissuto fino alla metà del I secolo a.C., aveva fatto ricorso alla saggezza dei poeti, privilegiando, come i suoi predecessori, soprattutto Omero e i tre grandi tragici dell'Atene classica, che di tale saggezza costituivano le voci principali⁴.

Pertanto, Cicerone ha dietro di sé una lunga ed eterogenea tradizione filosofica che guardava alla poesia sia epica che tragica come ad un mosaico di casi paradigmatici da inserire nella propria narrazione e con i quali si poteva, di volta in volta, concordare e distanziarsene; oppure, più semplicemente, la poesia costituiva per il filosofo un proficuo interlocutore da cui attingere immagini e trarre idee. L'Arpinate prosegue lungo questa scia recuperando interi versi dai poeti greci e latini, privilegiando i connazionali nel tentativo di elevare il latino allo stesso statuto filosofico-letterario del greco. Egli attinge soprattutto dagli *Annales* di Ennio e da Omero per la tradizione epica, e similmente dalla triade dei tragici greci (che ripropone spesso in traduzione⁵), ma soprattutto dai più importanti autori di teatro della Roma repubblicana: sul versante tragico lo stesso Ennio, Accio e Pacuvio; per la commedia Terenzio è privilegiato rispetto al suo più illustre predecessore Plauto, ma non mancano pure i versi Cecilio Stazio⁶. In mezzo ai grandi nomi si pone inoltre tutta una serie di citazioni di autori minori o di identificazione ignota. Altro autore spesso presente è Lucilio in virtù della natura gnomica della sua satira e che pertanto si adattava bene alla *Stimmung* della filosofia ciceroniana e alla sua natura pedagogica. Nel presente lavoro, tenendo a mente il rapporto privilegiato con il mondo del teatro – che tenteremo di dimostrare – verrà considerata soltanto la poesia drammatica; pertanto, quando si utilizzeranno termini generici come poesia o versi,

buon governo della città, giacché produce emozioni intense attraverso mimesi e immedesimazione tra scena e la realtà, un problema che, prima, verrà affrontato sistematicamente, e meno rigidamente, nella *Poetica* di Aristotele, e, in seguito a Roma, naturalmente da Cicerone – lo vedremo – pur non trattandolo in maniera metodica. Assai utile lo studio di Palumbo 2008 sul concetto di mimesi in rapporto alla *Repubblica* di Platone e la *Poetica* di Aristotele.

⁴ Sull'argomento, utile l'ampio commento di Grilli 1987 (255 e ss.) al secondo libro delle *Tusculanae*.

⁵ È il caso, tra gli altri, della lunga traduzione delle *Trachinie* di Sofocle contenuta in *Tusc.* 2, 20-22 e subito dopo, *Tusc.* 23-26, del *Prometeo Liberato* di Eschilo, anche se di quest'ultimo la paternità eschilea non è confermata e c'è chi sostiene che si tratti di un perduto *Prometeo* di Accio (Klotz 1953, 253-254). Benché la questione, nel pressoché totale naufragio di entrambi i drammi, risulti fastidiosamente fosca, sembrerebbe più plausibile inferire che Cicerone traduca da Eschilo piuttosto che da Accio, considerando anche che a *Tusc.* 2, 26 Cicerone parla di molti brani tradotti dalla letteratura greca (*verti enim multa de Graecis*) forse riferendosi retroattivamente (anche) ai versi di *Tusc.* 2, 23-25. Per il Ribbeck Accio avrebbe fuso i due argomenti di Eschilo (*Prometeo Incatenato* e *Prometeo Liberato*) in un solo dramma, ma l'ipotesi è fermamente respinta da D'Antò 1980, 350-356, che pure commenta la questione alla luce del passo ciceroniano; per un approfondimento bibliografico sulla questione rinvio al commento di D'Antò, 353-354, e la bibliografia ivi citata e discussa.

⁶ Celebre il passo *Cic. opt. gen.* 2: *Itaque licet dicere et Ennium summum epicum poetam, si cui ita videtur, et Pacuvium tragicum et Caecilium fortasse comicum*. Su Cicerone e la poesia rimane ancora utile Malcovati 1943, in particolare 119-120, oltre al più recente studio di Čulic-Baird 2022.

laddove non altrimenti specificato ci si riferirà alla commedia, alla tragedia o a forme minori di teatro⁷.

Dalle parole dello stesso oratore - filosofo pare quasi emergere un 'canale preferenziale' in cui sono soprattutto i poeti delle *fabulae* ad essere presi in considerazione. Ci si riferisce in particolare al seguente passo dell'*Orator* (109):

An ego Homero, Ennio, reliquis poetis et maxime tragicis concederem ut ne omnibus locis eadem contentione uterentur crebroque mutarent, non numquam etiam ad cotidianum genus sermonis accederent: ipse numquam ab illa acerrima contentione discederem? Sed quid poetas divino ingenio profero? Histriones eos vidimus quibus nihil posset in suo genere esse praestantius, qui non solum in dissimillimis personis satis faciebant, cum tamen in suis versarentur, sed et comoedum in tragoediis et tragoedum in comoediis admodum placere vidimus: ego non elaborem?

Forse che dovrei permettere Omero, Ennio e gli altri poeti, soprattutto i tragici, non usino la medesima tensione di stile in tutti i passi delle loro opere, ma spesso la mutino, e talvolta anche si accostino allo stile familiare, mentre io non dovrei allontanarmi un momento da quel fiero accanimento? Ma perché tirare in ballo poeti dal divino ingegno? Abbiamo visto attori insuperabili nel loro genere, rappresentare abbastanza bene parti diverse, pur restando ciascuno nel suo campo; e abbiamo anche visto l'attore comico recitare benissimo in una tragedia e l'attore tragico in una commedia. E io non dovrei sforzarmi⁸?

⁷ La bibliografia su questi temi è estremamente vasta. Sicuramente vanno citati i classici Zillinger 1910 e Wright 1931 che hanno per prima posto il problema del complesso rapporto tra Cicerone e il teatro, oltre a fornire un sorvegliato elenco di citazioni di poesia drammatica e, più in generale, segnalando anche quei passi in cui l'autore fa riferimento al mondo del teatro *tout court* (*actio*, relazioni con gli attori, accenni sparsi di varia natura). Rimane utile pure Malcovati 1943, benché a essere considerato è il legame tra Cicerone e la poesia (anche drammatica) e Cicerone stesso in quanto poeta. Anche durante la seconda metà del Novecento la bibliografia si è ampiamente arricchita; si veda fra gli altri, limitandoci per il momento alla sola prassi della citazione, Jocelyn 1973, per l'uso della poesia greca nella prosa ciceroniana; per una trattazione generale su Cicerone e la tragedia rinvio invece a La Penna 1979. L'interesse su questi temi è infine testimoniato da un ulteriore incremento degli studi negli ultimi venticinque anni: Eigler 2000; Goldberg 2000; Rizzuto 2002, sulla citazione nelle opere retoriche; ancora su Cicerone e la tragedia, l'importante contributo di Aricò 2004, che affronta la questione sia da un punto di vista teorico, sia analizzando specifiche citazioni nel loro contesto di emissione; Petrone 2004 e 2004a, sul mondo del teatro come modello per la retorica; e infine, i più recenti Caston 2015, utile per un confronto tra uso del dramma latino e uso del dramma greco, e Schierl 2017. Per quanto riguarda invece il rapporto tra Cicerone e le forme di teatro minori si segnala lo studio di Sutton 1984. Per il teatro nell'epistolario un buon punto della situazione è infine offerto da Garbarino 2008; nello specifico segnalo invece Rosato 2005, sulle citazioni euripidee nelle lettere. Si segnala infine il recentissimo Čulic-Baird 2022 che offre un nuovo punto di vista sull'uso di *excerpta* poetici non limitati alla sola area drammatica.

⁸ Trad. Norcio 1976.

A questo punto del trattato⁹ Cicerone, sta discutendo del *genus grande* recando esempi attinti dalla propria produzione giovanile (*Pro Sestio Roscio*), confrontandolo con il se stesso più maturo (*Pro Cluentio*), giustificando ad un tempo una presumibile accusa, forse da parte degli atticisti¹⁰, di ‘schizofrenia’ dello stile, che egli muta astutamente in un elogio della *varietas*. Così egli può vantare sostenitori di eccezione, i poeti dei due generi più sublimi, i padri fondatori dell’epica greca e latina Omero ed Ennio (che conta in vero pure per il teatro come sottolineavamo poc’anzi¹¹), e soprattutto gli autori di tragedie (*maxime tragicis*). È pur vero che i poeti tragici si sentono, per così dire, a casa loro quando si parla di stile alto e impetuoso (difatti l’avverbio *maxime* indica la loro superiorità in tale ambito), tuttavia non si tratta soltanto di un’asciutta disquisizione sullo stile alto. Cicerone, infatti, si sta anche prodigando in una più ampia esaltazione della mescolanza di stili e la questione assume dei connotati più fluidi e aperti. Non solo i poeti raggiungono, e mantengono, vette di sublime virtuosismo, che pure mutano fino ad arrivare al *sermo cotidianus*, ma anche gli stessi attori contribuiscono all’esaltazione di quella che, secondo Cicerone, è una necessaria eterogeneità nel campo delle arti. Si prenda ad esempio Esopo. Attore, sì, tragico, ma grandissimo *performer* stando al ragionamento di Cicerone poiché pur rimanendo nelle delimitazioni del genere di appartenenza riusciva, ove era richiesto, ad andare oltre il suo stesso campo di appartenenza, la tragedia, che gli aveva dato una rilevante e imperitura fama. Era, ovvero, in grado di assolvere a funzioni comiche all’interno dei confini alti della poesia tragica: una sorta di ying e yang dell’arte attoriale. Poeti e attori, mente e corpo del teatro, parola scritta e parola rappresentata, per giustificare se stesso e difendere un principio¹².

⁹ Per un commento al passo si veda Aricò 1991.

¹⁰ Sulla polemica dell’oratore contro gli atticisti si veda Calboli 1975.

¹¹ Sempre Cicerone lo paragonava ad Eschilo nel tentativo di assimilare nel teatro latino la triade attica Eschilo-Sofocle-Euripide, alla quale facendo quindi corrispondere Ennio-Pacuvio-Accio (*de or.* 3, 27: *Atque id primum in poetis cerni licet, quibus est proxima cognatio cum oratoribus: quam sunt inter sese Ennius, Pacuvius Acciusque dissimiles, quam apud Graecos Aeschylus, Sophocles, Euripides, quamquam omnibus par paene laus in dissimili scribendi genere tribuitur!*; *Acad.* 1, 10: *Quid enim causae est cur poetas Latinos Graecis litteris eruditi legant, philosophos non legant? An quia delectat Ennius Pacuvius Accius multi alii, qui non verba sed vim Graecorum expresserunt poetarum — quanto magis philosophi delectabunt, si ut illi Aeschylum Sophoclem Euripidem sic hi Platonem imitentur Aristotelem Theophrastum*). Cfr. Malcovati 1943, 120.

¹² Sull’importanza dell’attore a Roma, nella prospettiva di un confronto con i palchi greci, è utile ricordare le parole in un recentissimo studio (Franko 2022): «*Terminology implies that Greek theatre was audience-centered, Roman theatre was actor-centered*». Nella sterminata bibliografia sull’argomento qui mi limito a citare due importanti libri di (relativa) recente pubblicazione: Dupont 2000, importante studio sulla figura dell’oratore/attore a Roma; Easterling-Hall 2002, che ha il pregio di riunire sotto un unico tetto una serie di saggi importanti sulla figura dell’attore tra Grecia e Roma.

Ritornando alla pratica del *versus admisceri*, occorre innanzitutto notare, nella pur frammentaria conoscenza delle fonti cui Cicerone attinge, la straordinaria consapevolezza e poliedricità con cui il pensatore romano tratta il materiale, per così dire, ‘grezzo’ dimostrando una vasta padronanza della letteratura greco-latina e profonda conoscenza della tecnica della citazione anche sul piano teorico, benché Cicerone, da buon *civis* romano, tenda soprattutto a privilegiare il *bios praktikòs*¹³ e a non perdersi troppo in disquisizioni di natura strettamente teoretica.

A tal proposito, il brano di *Tusc.* II 26-28 costituisce per il lettore moderno una sorta di dichiarazione programmatica, una singolare grammatica della citazione che si prefigge come necessario punto di partenza per lo studio del complesso rapporto tra Cicerone e la poesia, di cui la citazione è la caratteristica più manifesta¹⁴:

- *Tu quidem adhuc meam causam agis, sed hoc mox videro; interea, unde isti versus? Non enim adgnosco.*

- *Dicam hercle; etenim recte requiris. Videsne abundare me otio?*

- *Quid tum?*

- *Fuisti saepe, credo, cum Athenis esses, in scholis philosophorum.*

- *Vero, ac libenter quidem.*

- *Animadvertebas igitur, etsi tum nemo erat admodum copiosus, verum tamen versus ab is admisceri orationi.*

- *Ac multos quidem a Dionysio Stoico.*

- *Probe dicis. Sed is quasi dictata, nullo dilectu, nulla elegantia: Philo et proprio Marte¹⁵ et lecta poëmata et loco adiungebat. Itaque postquam adamavi hanc quasi senilem declamationem, studiose equidem utor nostris poëtis; sed sicubi illi defecerunt, verti enim multa de Graecis, ne quo ornamento in hoc genere disputationis careret Latina oratio.*

Sed videsne, poëtae quid mali adferant? Lamentantis inducunt fortissimos viros, molliunt animos nostros, ita sunt deinde dulces, ut non legantur modo, sed etiam ediscantur. Sic ad malam domesticam disciplinam vitamque umbratilem et delicatam cum accesserunt etiam poëtae, nervos omnis virtutis elidunt. Recte igitur a Platone

¹³ Aricò 2004, 7.

¹⁴ Sul brano riportato, oltre al già citato Grilli 1987, 253 e ss., vd. Bonsangue 2003, nel quale vengono analizzate anche le citazioni nell’orazione *Pro Sestio*; Aricò 2004, 22 e ss. che si concentra soprattutto, a partire dal brano citato, sulla delicata questione delle traduzioni poetiche; utile anche Degl’Innocenti Pierini 2008, 44-45.

¹⁵ Il testo in questo punto è problematico, *proprio numero* è correzione di Seyfert condivisa da Grilli 1987, 256, pur con qualche riserva. In alternativa, per l’edizione paraviana Giusta ha invece proposto *proprio Marte*; per un’ulteriore discussione rimando invece a Lündstrom 1982.

eiciuntur ex ea civitate, quam finxit ille, cum optimos mores et optimum rei p. statum exquireret. at vero nos, docti scilicet a Graecia, haec et a pueritia legimus ediscimus, hanc eruditionem liberalem et doctrinam putamus.

Sed quid poëtis irascimur? Virtutis magistri, philosophi, inventi sunt, qui summum malum dolorem dicerent.

- Tu finora non fai che difendere la mia causa, ma questo lo vedrò più tardi; intanto, da dove vengono questi versi? Non li conosco¹⁶.

- Te lo dirò, per Ercole, perché la tua è una domanda giusta. Tempo libero, come vedi, ne ho in abbondanza¹⁷.

- E allora?

- Hai frequentato spesso, io credo, quando eri ad Atene, le scuole dei filosofi.

- Sì, e davvero volentieri.

- Dunque ti sarai accorto che, anche se allora nessuno era particolarmente eloquente, essi tuttavia inserivano versi nei loro discorsi.

- Sì, e lo stoico Dioniso ne faceva grande uso.

- È vero. Ma il suo era una specie di dettato, senza alcun criterio di scelta; Filone¹⁸ invece aggiungeva il ritmo adatto, la scelta delle poesie, la collocazione nel punto giusto. Perciò, da quando mi sono innamorato di questo tipo di declamazione, direi quasi senile, ricorro, e con vera passione, ai nostri poeti; ma se per caso essi mi vengono a mancare, ne ho tradotti appunto per ciò molti dal greco, perché la prosa latina non rimanesse priva di qualche ornamento in questo genere di dissertazioni. Ma lo vedi quanto male fanno i poeti? Rappresentano eroi grandissimi in atto di lamentarsi, indeboliscono le nostre anime, inoltre sono così gradevoli, che non solo si leggono, ma si imparano anche a memoria¹⁹. Così, quando a una cattiva

¹⁶ Riferimento ad un lungo brano citato in 2, 23-25 probabilmente tratti da un perduto *Prometeo liberato* di Eschilo (*TGF*, fr. 193) per cui vd. nota 5.

¹⁷ Una nota di ironia amara da parte dell'Arpinate costretto dalla contingenza storica (le *Tusculanae* sono scritte durante il periodo della dittatura cesariana) a un sofferto quanto eccessivo, secondo lo scrittore, *otium*.

¹⁸ Filone di Larissa, il quale tenne lezioni a Roma a partire dall'88 fino all'anno della sua morte nell'84. Il giovane Cicerone fu tra i suoi allievi più entusiasti, come i molti riferimenti nel suo *corpus* testimoniano (vd. *fam.* 13, 1, 2; *ac.* 1, 4; *Brut.* 89; *Tusc.* 2, 3); sui rapporti tra Cicerone e Filone (e la filosofia accademica in generale) si rinvia all'importante monografia di Lévi 1992; su Cicerone accademico il recente Reggi 2021 che, pur analizzando le diverse influenze filosofiche nei discorsi di Antonio e Crasso nel *De Oratore*, risulta proficuo per l'inquadramento generale della questione, in particolare 43-45; su Cicerone (e più in generale in Roma antica) e la filosofia ellenistica rimando invece agli studi di Grilli 1992 e 2000.

¹⁹ Grilli 1987 259, fa notare la differenza, importante, tra *legere* ed *ediscere* e che giustifica l'uso complementare e non sinonimico che ne fa Cicerone: «perché leggere comporta semplicemente produrre immagini e concetti, mentre *ediscere* fissa quei concetti nel tesoro della memoria, da cui non sfuggono più».

educazione familiare e a una vita appartata e raffinata²⁰ si aggiunge anche la poesia, essa spezza tutta la forza della virtù. Ha ragione dunque Platone a tenere i poeti lontani dalla città ideale che egli immaginò, quando indagava sui migliori costumi e sulla migliore forma di governo²¹. Invece noi – la cui cultura, come è noto, viene dalla Grecia – queste poesie le leggiamo e le impariamo a memoria fin da bambini, e questo tipo di istruzione lo consideriamo degno di uomini liberi, vera cultura. Ma perché prendersela con i poeti? Ci sono stati maestri di virtù e filosofi che definirono il dolore supremo male²².

Esiste un modo buono e uno cattivo di citare; come molte questioni nel mondo antico, anche qui il nocciolo centrale è così ridotto a una semplificazione in senso dualistico che doveva risuonare familiari ai lettori dell'epoca in quanto parte del loro modo di guardare il mondo. Di questa dualità fanno parte Dioniso Stoico e Filone di Larissa che, trovandosi ai due poli opposti, rappresentano un po', parafrasando un altro noto scritto di Cicerone, i 'termini estremi' del citar bene e del citar male. Insomma, il problema sembra affrontato all'interno di uno schema narratologico perfettamente armonico. E infatti al primo vengono imputati tre difetti regolati da una serrata logica di causa-effetto: i suoi versi sono *quasi dictata* ovvero recitati a memoria, *sine dilectu* in quanto non viene fatta una selezione accurata dei testi che sembrano così 'squadernati' senza alcuna moderazione all'interno del proprio flusso argomentativo. E infine, come naturale conseguenza dei primi due difetti, sono privi di eleganza, ovvero di cura. In sintesi, il filosofo stoico è tre volte colpevole perché la sua tecnica è imprigionata in una scolastica meccanicità (che leggiamo nell'accusa a lui rivolta di pronunciare versi a memoria), da cui deriva una totale trascuratezza nella selezione dei passi perché non vagliati da alcun senso critico²³, come se quest'ultimi, imparati presso i maestri di scuola, fossero dislocati nel magazzino

²⁰ Ovvero una vita deliberatamente passata tra ozii e piaceri, da non confondere quindi con l'attuale condizione di *otium* dell'autore. Il passo si può intendere anche all'interno della ben nota polemica di Cicerone contro la filosofia di Epicuro; su tale problematico rapporto la bibliografia è assai ampia, qui mi limito a ricordare lo studio di Maso 2008 che della questione offre un esaustivo punto.

²¹ Va pure notato che in altra sede Cicerone aveva criticato la teoria dello stato platonica, ritenendola qualcosa destinata ad essere desiderata piuttosto che realizzata (*rep.* 2, 52): [...] *sas requisivit civitatemque optandam magis quam sperandam, quam minimam potuit, non quae posset esse, sed in qua ratio rerum civilium perspici posset, effecit*. In generale, l'avversione di Platone nei confronti della poesia non è condivisa da Cicerone sia in pratica che teoria: nella *Pro Archia* com'è noto ne aveva tessuti gli elogi (vd. Narducci 1997 3-18) ed era egli stesso poeta e tradurre di poesia. Allo stesso tempo, tuttavia, Cicerone mettendo in guardia dal pericolo di certa poesia 'malvagia' e portatrice di cattivi insegnamenti come avremo modo di analizzare in questo capitolo.

²² Trad. Zoccoli Clerici in Narducci 1996. Per il commento al brano, si veda, inoltre Grilli 1987, 254 e ss.

²³ Si noti che *dilectus* indica una selezione piuttosto serrata se si pensa all'origine etimologica del termine, attinto dal lessico militare con il significato di *levée d'hommes*, Ernout-Meillet 2001⁴, 349.

della memoria e presi così alla rinfusa, un problema metodologico che a sua volta genera la terza e ultima colpa, l'assenza di una revisione formale (*nulla elegantia*)²⁴, obbligatoria per ogni scrittore degno di questo nome.

L'elogio di Filone è invece perfettamente costruito in funzione speculare e alle tre caratteristiche negative di Dioniso corrispondono ulteriori tre, delle quali costituiscono il riflesso positivo. Al *quasi dictata* del rigido Dioniso si contrappone, parallelamente, l'espressione *proprio Marte* che sottolinea una consapevole volontà dietro l'utilizzo dei versi così distante dall'uso meccanico e scolastico del filosofo stoico²⁵. Si passa poi all'opposizione tra *nullu dilectu* e *lecta poemata*: se Dioniso ha operato alla cieca, il filosofo accademico al contrario avrebbe fatto ricorso alla poesia soltanto dopo un vaglio critico da cui avrebbe attinto *excerpta* adeguati con spiccato gusto artistico; a quest'ultimo punto Cicerone si ricollega, infine, affermando *et loco adiungebat*, così da sottolineare la capacità di Filone di inserire quei *lecta poemata* nei luoghi in cui servivano²⁶, cosa che, se consideriamo valida questa speculare tripartizione, aggiungerebbe al discorso di Filone quell'*elegantia* che invece mancava a Dioniso: il preciso dosaggio di versi, all'interno dell'architettura generale del discorso, diventa così anche, ma non esclusivamente, una questione estetica. Ne risulta, pertanto, il seguente schema:

Dioniso	Filone
<i>Quasi dictata</i>	<i>Proprio Marte/Proprio numero</i>
<i>Nullu dilectu</i>	<i>Lecta poemata</i>
<i>Nulla elegantia</i>	<i>Loco</i>

²⁴ Sull'eloquenza degli stoici si veda Moretti 1995.

²⁵ Sui problemi critici posti dalla lezione *proprio Marte* si rimanda alla nota 5.

²⁶ *Fam.* 9, 16, 4: *Oenomaο tuo nihil utor, etsi posuisti loco versus Accianos*. Sull'interessante tema del teatro nell'epistolario si veda Garbarino 2008 e Čulik-Baird 2022, 141 ss. Vi ritorneremo nell'ultimo paragrafo del secondo capitolo.

In mancanza di documentazione sufficiente a stabilire che il giudizio dell'autore su Filone e Dioniso sia corretto, è forse saggio limitarsi alla rilevazione del problema. Come notavamo poc'anzi, il risultato sembra frutto di una ricostruzione meticolosamente studiata. Si noti, a ogni modo, che Cicerone nella critica o elogio altrui ci informa, implicitamente, sul metodo da lui utilizzato nel trattare il materiale poetico che egli sembrerebbe mutuare dall'accademico Filone di Larissa.

Dalla lettura del brano delle *Tusculanae* emergerebbe quindi un'arte della citazione che si fonda su una lettura critica e consapevole, senza che tuttavia venga escluso il principio per cui la citazione deve essere non solo un orpello esornativo, ma anche adeguata al contesto ed è pertanto necessario che si integri in maniera appropriata e soddisfacente alle molteplici argomentazioni filosofiche di cui costituisce parte integrante o, nel caso dei discorsi, avere una sua piena aderenza al contesto di emissione. Tutto ciò non significa certamente totale accordo con il verso tragico o comico. Al contrario esso può passare benissimo da tesi propugnata ad antitesi, ad anti modello, e farsi oggetto delle critiche del nostro, animato così da una volontà non di nascondere il male e il turpe, ma piuttosto di metterlo a nudo in un processo di 'letteraria' catarsi. In entrambi i casi vi è un legame strutturale tra prosa e poesia citata.

Mi sembra opportuno, pertanto, ritornare al brano poc'anzi citato in cui parrebbe emergere uno spiccato conflitto tra poesia e filosofia nell'ambito che interessa a Cicerone, quello relativo alla teoria educativa sotto la cui luce va letta la parte della poesia 'rifunzionalizzata' dall'autore. Nei paragrafi successivi (27-28), Cicerone sfiora una tematica di chiara ascendenza platonica (che peraltro viene esplicitamente rivendicata) e che potremmo problematizzare tramite la domanda: la poesia è un male? Inizialmente Cicerone sembra rispondere positivamente al quesito, come risulta evidente dalla domanda retorica *sed videsne, poetae quid mali adferant?* Non vedi, scrive Cicerone, come se appunto il fatto fosse già offerto alla vista del lettore-discente, come se i poeti avessero già deformato, con i loro leziosi toni e ritmi, l'animo di uomini valorosi mutandone la *vis* in immorale cedevolezza. Nel contesto del secondo libro, e in più ampio senso nelle *Tusculanae* tutte, il rapporto conflittuale con i poeti emerge a più riprese giacché in esso, trattando del dolore e delle affezioni dell'animo, sono riportati molti

versi in cui eroi altrimenti virtuosi sono rappresentati in preda al più lamentoso dolore o stato emotivo²⁷.

A proposito delle pericolose attrattive della poesia sarà inoltre utile riprendere anche quanto Cicerone scrive in un altro importante passo delle *Tusculanae*, il proemio del terzo libro. La discussione sull'*aegritudo* ivi ospitata è preceduta da un'accurata difesa della filosofia che viene accostata, secondo un'analogia assai frequente nella filosofia ellenistica²⁸, alla medicina: entrambe sono così *artes* che curano rispettivamente la mente e il corpo, benché alla filosofia non sia accreditata la stessa fiducia che è invece data all'arte medica (di qui la necessità di difendere la filosofia dai suoi presunti nemici). La diffidenza verso di essa risulta da un calcolo immediato e quasi naturale: se per il corpo è facile comprendere da cosa sia afflitto sulla base della semplice osservazione della malattia e dei suoi effetti, per la mente ciò non è possibile giacché i suoi malanni sono invisibili all'occhio²⁹. Eppure, ugualmente necessaria è la cura della mente, attraverso la quale, nelle parole di Cicerone, noi giudichiamo le affezioni del corpo, anche se allo stesso tempo i turbamenti psichici non sono percepiti fisicamente: è nella rottura di questa corrispondenza tra corpo e spirito che deriverebbe il sospetto nei confronti della filosofia³⁰. Una sorta di paura dell'astratto e dell'ignoto che spinge i detrattori a negare, giacché non li possono 'toccare', i benefici della filosofia. Perché, dunque, è così necessaria la filosofia in quanto 'arte medica' per la mente? La risposta è da ricercarsi, secondo Cicerone che in questo segue gli Stoici, nella natura stessa che ha generato imperfetti gli uomini (*Tusc.* 3,2):

Quodsi talis nos natura genuisset, ut eam ipsam intueri et perspicere eademque optima duce cursum vitae conficere possemus, haut erat sane quod quisquam rationem ac doctrinam requireret. Nunc parvulos nobis dedit igniculos, quos celeriter malis moribus opinionibusque depravati sic restinguimus, ut nusquam naturae lumen appareat. Sunt enim ingeniis nostris semina innata virtutum, quae si adolescere liceret, ipsa nos ad beatam vitam natura perduceret. Nunc autem, simul atque editi in lucem et suscepti sumus, in omni continuo pravitate et in summa opinionum perversitate versamur, ut paene cum lacte nutricis errorem suxisse

²⁷ Si veda per esempio l'intensa discussione sui dolori da ferita mortale che Filottete e Ulisse patiscono (*Tusc.* 2, 33 e 48-50) per i quali rimando a Kaston 2015, Pierini 2020, 95-96 e Mirasole 2021.

²⁸ Graver 2002, 73-74 e 210-211.

²⁹ Cfr. *Tusc.* 3, 1.

³⁰ *Ib.*

videamur. Cum vero parentibus redditi, dein magistris traditi sumus, tum ita variis imbuimur erroribus, ut vanitati veritas et opinioni confirmatae natura ipsa cedat.

Se la natura ci avesse generati con la capacità di osservarla ed esaminarla attentamente, per poi compiere sotto la sua ottima guida il cammino della vita, certo nessuno avrebbe avuto motivo di andare alla ricerca di una dottrina fondata su un metodo razionale. Invece ci ha dato solo delle piccole fiammelle, ma noi corrotti da cattivi comportamenti e opinioni, le spegniamo subito, sicché non si vede più da nessuna parte la luce della natura. Nella nostra indole infatti i semi della virtù sono innati, e se essi si potessero sviluppare, sarebbe la natura stessa a condurci alla felicità. Ora invece, appena vediamo la luce e siamo accolti e riconosciuti, ci troviamo all'istante immersi in ogni depravazione e nel più totale pervertimento ideologico, tanto che diamo quasi l'impressione di aver succhiato l'errore insieme con il latte della balia. Quando poi siamo restituiti ai genitori e quindi affidati ai maestri, allora sono così svariati gli errori che ci impregnano, che la verità cede all'apparenza e la natura stessa alle opinioni consolidate³¹.

Dal passo possiamo ricavare almeno due considerazioni utili: 1) l'uomo nasce imperfetto per volere stesso della natura e, ritrovatosi fin dal principio in un ambiente sfavorevole allo sviluppo e alla crescita della virtù (*in omni continuo pravitate et in summa opinionum perversitate*), il suo stato di incompiutezza peggiora; 2) la natura non può da sola guidare l'uomo verso una vita pienamente felice, ovvero non è in grado di sviluppare quelli che Cicerone definisce *igniculi* e *semina innata virtutum*, barlumi e germi innati della virtù; il compito della natura si esaurisce quando, generandoci, instilla in noi 'le fiammelle', i principi della virtù. Vi è dunque l'idea per cui l'uomo da solo non può liberarsi dalla marea di errori in cui sembra quasi annegare fin dalla nascita ed è necessaria una guida da ricercarsi al di fuori della natura giacché, come accennavamo poc'anzi, la sua funzione ha già fatto il suo corso. Il processo di maturazione morale e intellettuale è solo possibile attraverso la guida della filosofia. Essa così è presentata come necessaria e al pari dell'arte medica con la quale condivide lo scopo, ovvero una vita felice che è garantita dal benessere psico-fisico, che è a sua volta assicurato dal raggiungimento della *virtus* e dalla conservazione della *salus*.

Ritorniamo infine al punto che più ci interessa relativo all'ambiguo rapporto tra filosofia e poesia. Formalmente Cicerone ripercorre i passi tracciati dalla precedente tradizione

³¹ Trad. Zuccoli Clerici in Narducci 1996.

filosofica e attribuisce alla poesia un ruolo negativo, in quanto ulteriore *error* in quella moltitudine di ‘sviamenti’ lungo la via che conduce alla virtù (*Tusc.* 3, 3):

Accedunt etiam poetae, qui cum magnam speciem doctrinae sapientiaeque prae se tulerunt, audiuntur leguntur ediscuntur et inhaerescunt penitus in mentibus; cum vero eodem quasi maxumus quidam magister populus accessit atque omnis undique [...].

Si aggiungono poi anche i poeti che, presentandosi con gran sfoggio di dottrina e sapienza, vengono ascoltati, letti, imparati a memoria e penetrano nello spirito in profondità; quando però ci si mette anche il popolo, quasi si trattasse di un sommo maestro, e tutta la moltitudine [...] ³².

A tutto ciò si aggiungono i poeti, che mettendo innanzi a sé un grande spettacolo di dottrina e sapienza, vengono ascoltati, letti, imparati e memoria e si fissano nella mente. Il passo è contiguo a quello citato in precedenza (*Tusc.* 2, 27); difatti Cicerone esprime pressappoco la stessa riserva nei confronti della poesia che, letta in chiave precipuamente moralistica, è equiparata ad una forza che certamente corrompe l’animo dei giovani aggravando una preesistente imperfezione naturale, cioè congenita. Si tratta di una questione che diventa di estrema delicatezza e gravità dacché i poeti sono parte integrante del sistema educativo romano le cui composizioni hanno, oltre che valore didattico, carattere spiccatamente etopoietico. Essi, infatti, si leggono, si imparano a memoria e di conseguenza penetrano a fondo nella mente condizionando il pensiero e, infine, – questa è la vera accusa – spezzano la virtù relegando l’individuo ad una vita oscura e molle tale che non possa assolvere ai suoi *officia* di cittadino.

Ma è davvero questo che Cicerone vuol dirci, proprio lui che aveva coltivato l’arte poetica da poeta stesso e traduttore, oltre che esserne avido fruitore come testimoniano i suoi scritti ³³? Egli dice innanzitutto poesia ma vuol intendere certa poesia. In fondo, lo dice l’autore stesso, perché dovremmo arrabbiarci con i poeti? I maestri della virtù, i filosofi, hanno detto e fatto pure di peggio ³⁴. Benché Cicerone metta in guardia dal fascino fuorviante della poesia, questa non costituisce il problema principale; al massimo

³² Trad. Zuccoli Clerici in Narducci 1996.

³³ Sulla questione ritornano anche Grilli 1987 256 e ss. e Aricò 2004, 24-25, risolvendo la contraddizione con la teoria paneziana della *perversio rationis* per cui la poesia svolgerebbe «una funzione dannosa nell’ambito di una vita deviata dall’inclinazione naturale» (Aricò).

³⁴ *Tusc.* 2, 28.

contribuisce a peggiorare una situazione già adombrata dalla vergogna di una vita coltivata nell'ignoranza e nell'errore³⁵. Sono piuttosto i filosofi e il popolo, pertanto, ad operare una prima deformazione morale all'interno dei cui confini la 'cattiva' poesia agisce e prolifera. Insomma: se i poeti immorali hanno bisogno di un terreno fertile in cui crescere, sono i maestri della virtù e le masse a fornirlo. Colta in tal senso, quella di Cicerone è un'operazione di riappropriazione della letteratura e di sua ricollocazione all'interno di un contesto etico-didattico, per così dire, 'ri-sanificato' grazie alla pratica della vera filosofia che mira, sì al sommo bene – la virtù –, ma soprattutto al suo risvolto pratico, socio-politico: garantire *cives optimi* che possano prendersi cura della repubblica. Il che significa ritornare a citare bene, ritornare a Filone di Larissa e ad un'attenta lettura dei poeti, puntando il dito contro i cattivi poeti ed elogiando invece chi ha svolto un lavoro moralmente adeguato³⁶.

In un primo momento, quando si parla di 'cattiva poesia', si potrebbe ritenere superficialmente che Cicerone si riferisca alla poesia di Catullo e dei neoterici, secondo una ben nota conflittualità tra l'Arpinate e i *poetae novi*³⁷. Tuttavia, in tale prospettiva, ad eccezione di qualche famosa tirata³⁸, occorre tener presente che qui il discorso di Cicerone va in direzione di tutta quanta quella poesia che contribuisce a rammollire gli animi facendo gran pompa di atteggiamenti poco virili e, pertanto, dannosi da un punto di vista etico-didattico, come ad esempio la rappresentazione di uomini virtuosi, monarchi, eroi, in preda alla follia amorosa, afflitti da dolori inconsolabili, prigionieri insomma di un qualche turbamento dell'animo. Se tuttavia la poesia di Catullo non spicca per il suo contenuto moralistico, queste sono soprattutto le colpe della poesia drammatica che su tale dolorosa casistica ha costruito la propria ragion d'essere e il proprio armamentario: la tragedia con una galleria di eroi infermi, deturpati nell'animo e nel corpo dalle *perturbationes* della crisi tragica; la commedia, d'altra parte, non è esente da colpe con le rappresentazioni di un mondo alla rovescia, dove i servi sono più furbi dei padroni, dove i padri lottano con i figli per questioni di eredità, e, cosa ancor più turpe, secondo

³⁵ Graver 2002, 76, ne discute in termini di una '*uncritical reading of literature*' che starebbe alla base degli errori morali che si generano dalla poesia e l'unica lettura critica della poesia è solo possibile attraverso il farmaco della filosofia.

³⁶ Si ricordi il celebre *Pacuvius hoc melius quam Sophocles* di *Tusc.* 2, 49 a proposito del dolore di Ulisse, tema centrale del *Filottete*, dramma sofocleo riproposto da Pacuvio a Roma in modo, secondo Cicerone, più adatto. Si tratta di un Ulisse moralizzato, già presente nella cultura greca di età ellenistica, sul quale Cicerone ritorna anche in *fn.* 5, 48; su Ulisse e Cicerone cfr. Perutelli 2006, 17-29; sui versi del *Filottete* citati nel dialogo filosofico Kaston 2015, 136-139.

³⁷ Sull'antica questione del rapporto tra Cicerone e la poesia neoterica si vedano almeno: Alfonsi 1962; Gagliardi 1968; Crowther 1970; Lomanto 1998; Knox 2011, 192.

³⁸ Vedi nota precedente.

l'interpretazione moralizzatrice del filosofo, per l'amore di una bella giovane non libera! Catullo, in fondo, non voleva essere un maestro di virtù, ma, al contrario, la poesia specie tragica aveva ben altre, e più nobili, intenzioni. Tuttavia, Cicerone non si scaglia contro questo mondo di pulsioni aberranti con animo irato e mosso da un totale rifiuto alla stessa stregua di Platone. Il teatro nelle sue storture può diventare, piuttosto, nelle mani di un virtuoso maestro, un manifesto di formazione morale al contrario mostrando il 'cosa non si deve fare' oltre che *exempla* gloriosi di virtù imperitura da seguire, cosa che il teatro tragico, specie romano nell'ottica di Cicerone, pur fa in abbondanza. Non si spiegherebbe altrimenti l'uso diffuso che Cicerone fa dei versi drammatici nelle opere filosofiche. L'operazione, lo accennavamo poc'anzi, è di un ritorno a una lettura sorvegliata e ad un uso della citazione in funzione moralistica, tale che possa mettere in risalto anche per contrasto sani principi. Procedimento che è soltanto possibile, per ritornare a quanto detto in principio di discussione, se si cita non alla maniera dello stoico Dioniso, il quale prendeva i suoi versi 'a casaccio' senza sottoporli a nessun vaglio, ma piuttosto *lecta poemata* posti nell'adeguato *loco* alla maniera di Filone.

Non dimentichiamoci, per dirla con Narducci, che «la filosofia ciceroniana è frutto dell'emarginazione [...]. Nel forzato ritiro, Cicerone vedeva in essa il modo di continuare la sua battaglia per il rinnovamento della *res publica*, attraverso una profonda riflessione sui valori che erano alla base dell'esistenza del singolo e della convivenza tra gli uomini³⁹». Ne consegue che il mondo del teatro, qualora sia utilizzato come una sorta di filtro, o argomento, all'interno di una dimensione prettamente filosofica, deve rispondere alle esigenze pedagogiche alle quali Cicerone 'sacrifica' il suo non auspicato *otium*.

2. Prospettive e categorie di citazioni

In un importante contributo di qualche anno fa, Aricò indagava quella che egli definiva prospettiva 'etica' della citazione, con la quale si riferiva alla dimensione etico-politica che sicuramente caratterizzava lo sguardo di Cicerone nei confronti del teatro⁴⁰. Il discorso dello studioso era naturalmente inserito in una più ampia e profonda cornice, ma il focus era soprattutto su questo aspetto.

³⁹ Narducci 1996, 5. La tesi è ripresa anche in Fox 2007.

⁴⁰ Aricò 2004, 6 e ss.

Prima di concentrarsi sulla citazione etica, egli tuttavia delineava tre diverse prospettive che, non escludendosi a vicenda, davano ragione dell'interesse ciceroniano nei confronti del teatro. Possiamo così riassumere la triplice visione dello studioso: si parlava innanzitutto di dimensione etico-politica; Cicerone guardava al teatro latino, e in misura minore a quello greco, come serbatoi di *exempla* morali che potessero fornire, in quanto portatori di valori universali, insegnamenti per le generazioni future e allo stesso tempo fornire a una classe dirigente mortificata dalla temperie socio-politica un monito della propria grandezza⁴¹. In secondo luogo, Aricò menzionava un'attenzione 'professionale' che deriverebbe da una 'prossimità' del mondo dell'oratoria a quello del teatro e a quella che in generale lo studioso definisce efficacemente come «pratica del teatro nella cultura e nella società romana⁴²». La terza e ultima prospettiva è invece quella legata alla componente estetica e che vedrebbe in Cicerone tanto un lettore privato e spettatore delle rappresentazioni quanto un attento critico di poesia drammatica; in tal senso, si pensi a tutte le varie note sparse di carattere linguistico o finanche di semplice apprezzamento per un verso piuttosto che un altro sulla base di ragioni estetiche. Queste sono dunque le tre prospettive che Aricò individua, «tre prospettive diverse, ma che nella prassi ciceroniana sono intimamente correlate; di qui, in qualunque ricerca sull'argomento, inevitabili intersezioni e sovrapposizioni». Se pensiamo poi alla natura stessa del *corpus* ciceroniano, le cui tematiche principali si trovano diffusamente e vengono solo raramente trattate in misura sistematica, le intersezioni e sovrapposizioni di cui parlava Aricò sono imprescindibili.

In aggiunta a quanto osservato dallo studioso, vorrei inoltre porre maggiore enfasi ad un aspetto particolarmente interessante: le sovrapposizioni prima menzionate, nell'intricato rapporto tra le diverse prospettive, sono anche regolate da una sorvegliata gerarchia, intimamente correlata allo scopo cui l'opera è di volta in volta tributata. Ne consegue che

⁴¹ Mi riferisco naturalmente agli anni della dittatura cesariana, di cui le riflessioni ciceroniane sono in grande parte il risultato. Il decadimento della classe dirigente corrisponde naturalmente al decadimento della *res publica* tutta, della quale Cicerone aveva tessuto il canto funebre nel *Brutus* in una sorta di sineddoche (la parte per il tutto, l'oratoria romana per la repubblica romana). Su questi temi e sul *Brutus* in particolare rimangono un solido punto di partenza gli studi di Narducci 1997, 97 e ss. e 2002, 401-426. Sulla gelida aria di morte che aleggia nelle opere filosofiche a proposito, in particolare, di *fin.* 5, 2-8, mi permetto di rimandare al mio *Mirasole* 2023.

⁴² Volendo circoscrivere l'area di interesse al solo Cicerone e alla retorica repubblicana, si vedano i fondamentali Petrone 2004 sul dramma come modello per la retorica e Petrone 2004a, sulle passioni 'teatrali' nella retorica latina; Pernot 2006 fornisce invece un utile studio sul carattere teatrale della retorica ciceroniana sulla base delle due prospettive, parallele, dell'oratore e dello spettatore. Non mancano pure contributi su singoli aspetti come Stucchi 2008, analisi retorica di alcuni frammenti acciani e il più recente Casamento 2015, sulla figura di Oreste fra teatro e retorica. Ugualmente vasta è la bibliografia circa il debito della retorica nei confronti del teatro in materia di *actio*; su quest'ultimo punto rinvio al capitolo cinque del presente studio e alla bibliografia ivi citata.

la natura stessa dell'opera (trattato retorico o filosofico, discorso etc.) invita l'autore a prediligere una prospettiva piuttosto che un'altra. Si prenda come esempio le citazioni contenute nel *corpus* filosofico; qui la ragione estetica, sia pur spesso messa in evidenza, è sempre in posizione subordinata laddove vi sia anche una ragione etica. Vorrei brevemente tentare di dimostrare quest'ultimo punto con una citazione tra le più note, attinta dal primo libro delle *Tusculanae*⁴³. Ci troviamo tra le righe dell'intensa discussione sulla presunta sensibilità del corpo dopo la morte, all'interno della più ampia trattazione sull'immortalità dell'anima. Sono pagine caratterizzate da molte citazioni poetiche, i paragrafi che ci interessano (*Tusc.* 1, 106-107) contano da soli ben cinque citazioni: tre frammenti dall'*Iliona* di Pacuvio e due dal *Thyestes* di Ennio. Questo il passo in questione⁴⁴:

Ecce alius exoritur e terra, qui matrem dormire non sinat:

*Mater, te appello, tu, quae curam somno suspensam levas,
Neque te mei miseret, surge et sepeli natum*⁴⁵

*Haec cum pressis et flebilibus modis, qui totis theatris maestitiam inferant,
concinuntur, difficile est non eos qui inhumati sint miseros iudicare.*

*Prius quam ferae volucresque [...]*⁴⁶

Metuit, ne laceratis membris minus bene utatur; ne combustis, non extimescit.

*Neu reliquias semesas sireis denudatis ossibus
Per terram sanie delibutas foede divexarier*⁴⁷

Non intellego, quid metuat, cum tam bonos septenarios fundat ad tibiam. Tenendum est igitur nihil curandum esse post mortem, cum multi inimicos etiam mortuos poeniuntur. Exsecratur luculentis sane versibus apud Ennium Thyestes, primum ut naufragio pereat Atreus: durum hoc sane; talis enim interitus non est sine gravi sensu; illa inania:

⁴³ Sulle citazioni in *Tusc.* 1 Degl'Innocenti Pierini 2008.

⁴⁴ Il brano è preso in considerazione anche in Aricò 2004, 11 e ss.

⁴⁵ Pac. *Iliona* 197-198 R³ = 227-228 D'Anna = 146, 1-2 Schierl.

⁴⁶ *Ib.* R³ 199 = D'Anna 229 = Schierl 146, 3.

⁴⁷ *Ib.* 200-201 R³ = 230-231 D'Anna 230-231 = 146, 4-5 Schierl.

*Ipse summis saxis fixus asperis, evisceratus,
Latere pendens, saxa spargens tabo, sanie et sanguine atro*⁴⁸

Non ipsa saxa magis sensu omni vacabunt quam ille “latere pendens”⁴⁹, cui se hic cruciatum censet optare. quae essent dura, si sentiret, sunt nulla sine sensu. Illud vero perquam inane:

*Neque sepulcrum, quo recipiat, habeat, portum corporis,
Ubi remissa humana vita corpus requiescat malis*⁵⁰

Vides, quanto haec in errore versentur: portum esse corporis et requiescere in sepulcro putat mortuum; magna culpa Pelopis, qui non erudierit filium nec docuerit, quatenus esset quidque curandum.

Ecco qui un altro che si leva dalla terra a non permettere che la madre dorma:

Madre, ti invoco, tu che nel sonno dai tregua all’angoscioso affanno,
né di me hai pietà, alzati e seppellisci tuo figlio.

Al canto di questi versi accompagnati da melodie gravi e lamentose, tali da suscitare il pianto in interi teatri, è difficile non considerare infelice chi non ha ricevuto sepoltura.

Prima che le fiere e gli uccelli...

Teme di non poter usare bene le sue membra, una volta lacerate; se sono bruciate invece, non ha paura:

Non permettere che i miei resti semidivorati, nude le ossa,
per terra, trasudanti putredine, siano turpemente trascinati.

Non capisco di che cosa abbia paura, mentre settenari così pregevoli al suono del flauto! Dunque, di fronte al fatto che molti si vendicano dei nemici anche se sono

⁴⁸ En. *Thyestes* 309-310 R³ = 362-363 V² = 296-297 Jocelyn = 132, 1-2 Manuwald.

⁴⁹ Vedi nota precedente.

⁵⁰ En. *Thyestes* 311-312 R³ = 364-365 V² = 298-299 Jocelyn = 132, 3-4 Manuwald.

morti, occorre essere ben convinti del fatto che dopo la morte non ci si deve curare di nulla. Sono straordinari quei versi di Ennio in cui Tieste si scaglia in maledizioni, in primo luogo perché Atreo muoia in naufragio; è questo un passo davvero duro, visto che una morte così non avviene senza colpire gravemente i sensi; ma sono privi di significato questi altri:

Egli, inchiodato sulla vette di rupi scoscese, sventrato,
appeso per il fianco, cosparge le rupi di marcia putredine e nero sangue.

Ma neppure la totale mancanza di sensibilità delle rupi sarà superiore a quella di quell'uomo "appeso per il fianco", al quale costui crede di augurare tormenti. Tutto ciò sarebbe crudele, se egli sentisse; inesistente, se non c'è sensibilità. Ma il colmo dell'insensatezza si trova qui:

E non abbia sepolcro cui riparare, porto del corpo, dove,
lasciata la vita umana, il suo corpo trovi sollievo dai mali.

Tu vedi quanto sia grave l'errore che domina in queste idee: pensa che esista un porto per il corpo e che il morto trovi sollievo nel sepolcro. Grave responsabilità quella di Pelope: non ha istruito il figlio e non gli ha insegnato quale sia il limite nella cura di ogni cosa⁵¹.

Tralasciando il contenuto in sé del brano e la discussione in cui è collocato, occorre tuttavia sottolineare alcuni punti a cui accennavamo poc'anzi: 1) l'*exemplum* attinto da Ennio tragico viene inglobato nel flusso argomentativo in una sorta di prosimetro in cui l'autore 'dialoga' con il testo nel testo e, nel caso specifico, ne contesta provocatoriamente l'assunto; 2) benché la natura della citazione, dato il suo contesto, sia di natura etica, non mancano altre 'prospettive', in particolare quella estetica quando, ad esempio, Cicerone non manca di elogiare la bellezza dei versi citati, implicitamente avvertendo il lettore di non cadere nella bella trappola orchestrata dai poeti e dalle loro suadenti melodie; 3) la *ratio* estetica è in manifesto conflitto con quella etica (Cicerone invita a seguire l'una e non farsi ingannare dall'altra), dacché ne risulta una gerarchia in cui la prima è ben distinta dalla seconda e l'una soggiace all'altra in ordine di importanza

⁵¹ Trad. Marinone 1976.

sul piano della condotta da assumere⁵²: la bellezza dei versi non indica necessariamente la via da seguire per il *bonus vir*. L'ironia che pervade il commento ai versi è il manifesto segno dell'invito di Cicerone a non farsi abbindolare dalla bella apparenza della poesia e dalle melodie che ad essa si accompagnano, benché entrambe superbe e ammalianti. Un insieme di versi e musica che, stando all'opinione di Cicerone e degli antichi, doveva davvero avere una significativa potenza ammaliatrice tale da produrre un determinato stato emotivo (*qui*⁵³ *totis theatris maestitiam inferant*, ci dice ad esempio l'Arpinate).

Cicerone vuol quindi tracciare una netta linea di demarcazione tra la categoria del bello e quella dell'etico, operazione che è possibile soltanto se alla poesia si applica il farmaco di una buona filosofia che abbia il compito di formare e irrobustire gli animi. In qualche modo si vuol pure superare il conflitto tra poesia e filosofia, facendo in modo che la seconda si riappropri della prima squarciandone il velo di opinioni false di cui egli si lamentava nei passi delle *Tusc.* discussi al paragrafo precedente.

3. Per un'ipotesi di classificazione

Veniamo ora alle 'prospettive' o meglio categorie di citazioni. Dicevamo poc'anzi che Aricò ne individuava tre: etica, professionale (il teatro come modello per l'oratoria), estetica. Partendo dalle preziose osservazioni dello studioso, e tenendo in considerazione la grande varietà di citazioni che si trovano sparse nell'intero *corpus* ciceroniano, è forse possibile riformulare la precedente classificazione e proporre la seguente:

1. Citazioni argomentative a carattere prevalentemente etico
2. Citazioni argomentative a carattere prevalentemente tecnico-estetiche
3. Citazioni a intensificazione del pathos

Il primo gruppo di citazioni risulta preponderante nei trattati filosofici, in particolare nel *de officiis* e soprattutto nelle *Tusculanae*. In questi lavori la loro stessa natura condiziona l'uso della citazione, la quale si inserisce nel percorso etico-didattico della filosofia ciceroniana, la filosofia dell'emarginazione di cui parlava Narducci, che è, sì, configurata

⁵² A una simile conclusione arrivava pure Aricò 2004, 13, commentando come l'ammirazione per Pacuvio non impediva a Cicerone di prendere le distanze dal contenuto e prendersene addirittura gioco con il potente strumento dell'ironia.

⁵³ Riferito a *cum pressis et flebilibus modis* della frase precedente, da intendere come una commistione di versi e musica.

come un insieme di insegnamenti per la gioventù romana, ma che pure si rivolge alla classe dirigente nel tentativo di restituire quella dignità di cui era stata privata dalla svolta dittatoriale di Cesare e, in senso più ampio, dalla crisi del I secolo. Con gli *exempla* del teatro Cicerone vuol quindi ristabilire cosa è e cosa non è l'etica repubblicana e non sorprende che tenti di farlo nel momento più drammatico, nella 'notte' della *res pubblica*, per utilizzare la bella espressione del *Brutus*⁵⁴.

Al secondo gruppo ascriviamo invece citazioni ugualmente legate al contesto in cui si trovano, siamo ancora nell'ambito della trattatistica, ma in questo caso non ad argomento filosofico, ma retorico, ovvero in opere legate, per l'appunto, ad aspetti più tecnici del pensiero ciceroniano, come i trattati di eloquenza. Talora, come vedremo più avanti, il contenuto tecnico della citazione si mescola a commenti estetici, secondo una prassi simile a quanto osservato per il primo gruppo di citazioni etiche. Altre volte la *ratio* estetica sembra prevalere, tra una considerazione di ordine linguistico e una di ordine stilistico. Per tale motivo, e per ovvie ragioni di semplificazione, l'idea di classificare in un unico gruppo quei versi che Cicerone adopera per illustrare, per esempio, una regola di grammatica e quelli attraverso i quali egli esprime una qualche valutazione critica o una semplice osservazione legata alla forma più che al contenuto, o al veicolo stesso di suddetti contenuti, le parole.

In questi due gruppi la natura argomentativa della citazione risulta molto più strutturata rispetto agli altri tre. Questo significa che la citazione viene incorporata nel flusso argomentativo e che, pertanto, ne diventa parte integrante. Talora, nella stessa citazione è contenuto l'*argumentum*, ovvero i principi e le idee, che vengono così discusse e commentate. Di qui l'esigenza di parlare di citazioni argomentative.

Con il terzo gruppo abbiamo davanti una particolare classe di citazioni che troviamo nelle orazioni, ovvero in quel contesto socio-letterario in cui ragioni di manipolazione emotiva costituiscono l'obiettivo principale che l'oratore persegue. Con questi versi, attinti soprattutto dalla tragedia di età repubblicana, Cicerone vuol muovere il pubblico dello 'spettacolo della giustizia'⁵⁵ verso una determinata condizione psicologica, commuoverlo quindi, creando quella particolare condizione di empatia che possa rendere l'oratore *actor* di una presunta verità.

Quando si parla di citazioni etiche, l'oratore diventa filosofo e intende spiegare la natura delle emozioni, indicando la via per sostenere quelle negative; nel caso delle citazioni di

⁵⁴ *Brutus* 330.

⁵⁵ L'espressione è quella che dà il titolo al volume Petrone-Casamento 2006.

intensificazione del *pathos*, l'oratore amplifica ciò che è già insito nelle proprie parole con il supporto della poesia. Tuttavia, ciò da solo non spiega l'efficacia dell'operazione ciceroniana. Quando l'oratore cita versi in un discorso squarcia il confine fragile tra la finzione mitologica della *pièce* e la concreta realtà del presente. Quando egli adopera, nel discorso in difesa del tribuno Sestio, l'espressione *cadere in tempus nostrum*⁵⁶ intende che la poesia è fatta a misura della nostra realtà e ad essa si adatta⁵⁷. È, a questo punto, compito del bravo oratore essere in grado di adattarla efficacemente al contesto, ovvero, per dirla con la terminologia adottata nelle *Tusculanae*, egli deve possedere la rara capacità di *loco adiungere* (*Tusc.* 2, 27). In conclusione, la potenza del verso e l'appiglio certo di una realtà che si può toccare con mano contribuiscono egualmente all'intensificazione del *pathos*. Risulta così predominante la componente emotiva, piuttosto che quella etica; quest'ultima è piuttosto legata ad un momento specifico e circoscritto, quello relativo alla cornice processuale. Pertanto, fanno parte di questo gruppo soprattutto le citazioni tratte da discorsi pubblici, fermo restando che ogni narrazione, sia essa speculazione filosofica o versione scritta di una *performance* tribunizia è costituita tanto da azioni che da 'emozioni'.

In ultima analisi occorrerà tenere in considerazione il valore esornativo della poesia, che abbraccia in un certo senso tutta la prassi di citare *excerpta* poetici, che emerge soprattutto nelle citazioni il cui scopo è quello di persuadere il lettore. La ragione è semplice: il dilettevole e il bello meglio predispongono il lettore e l'ascoltatore al messaggio veicolato dal testo, sia esso un trattato filosofico o un'orazione. Il valore estetico della poesia emerge con particolare evidenza, ad esempio, quando Cicerone ricorre a versi connotati da uno spiccato spirito descrittivo, come nel caso dei versi di Ennio citati in *Tusc.* 1, 68-69 e sui quali avremo modo di ritornare. Altre volte sono estratti brevissimi, di poche parole, inseriti nel discorso per puro abbellimento o per innalzarne la solennità. Insomma, la bella apparenza della poesia varia come varia la poesia stessa, e anche a seconda del contesto, ma essa è sempre presente poiché congenita alla natura di tale genere letterario.

Risulta così evidente che le suddivisioni proposte non vanno prese come strutture rigide, ma piuttosto come delle 'cornici' dai confini malleabili in cui la citazione ha 'prevalentemente' tale carattere ed è 'prevalentemente' inserita in un determinato genere di opere. Questo significa che una citazione 'etica' può trovarsi in un trattato di retorica,

⁵⁶ *Pro Sestio* 118.

⁵⁷ Si veda il recente Petrone 2020.

come pure considerazioni di ordine estetico possono leggersi, e capita non di rado, in un'opera dal preponderante contenuto filosofico come le *Tuscolane*, giusto per citare l'esempio più significativo. L'uso dell'avverbio 'prevalentemente' indica esattamente questo e, inoltre, rimanda alle considerazioni sulla gerarchia che soggiace alle citazioni, nel senso che il carattere etico del verso 'pre-vale' su un altro, ad esempio, quello estetico. Si tratta pertanto di proposte di lettura e non di regole auree nel tentativo, difficile, di dare ordine all'enorme massa di citazioni di poesia drammatica di cui le opere di Cicerone sono ricolme. Nel prossimo capitolo, pertanto, offriremo dei casi studio per ciascuna delle categorie proposte tenendo bene in mente l'elemento estetico che connota la poesia, nonché il genere letterario in cui la citazione è posta.

Capitolo II

Pratica della citazione: casi studio

1. *Citazioni argomentative a carattere prevalentemente etico*

Avvieremo la trattazione con la prima serie di citazioni afferenti alla categoria delle citazioni argomentativo di tipo etico. A fronte della grande mole di materiale che il *corpus* ciceroniano offre, sono stati selezionati alcuni passi significativi in cui, con particolare evidenza rispetto ad altri, emergono alcuni motivi, principi, modalità di esecuzione che si ritrovano anche in altri passi e che possono costituire punti di riferimento utili per la comprensione della prosa ciceroniana. Si tratta certo di un'operazione utile ma va ugualmente tenuto in considerazione che ogni citazione (o gruppo di citazioni) rappresenta una sorta di storia a sé per via del suo contesto, dell'intenzionalità e della disposizione dell'autore in un dato momento e, non di meno, nell'opera in cui essa è inserita. Ciò vale tanto per le seguenti citazioni a carattere etico, quanto per il resto delle categorie di cui ci occuperemo nei paragrafi seguenti.

1.1. *Un principe del popolo romano che affronta il proprio dovere (off. 3, 94-113)*

Il primo esempio che prenderemo in considerazione è tratto dalla sezione che occupa gran parte del finale del terzo libro del *de officiis*, specificamente i paragrafi 94 e ss. Ci troviamo in un contesto intessuto di manifesti inserti mitologici, con riferimenti evidenti al mondo della tragedia e a personaggi particolarmente cari alla speculazione filosofica ciceroniana. Verso la fine del terzo libro Cicerone discute intorno al problema del mantenimento della parola data e, materia più delicata e ambigua, se si possa dare il caso

che sia più conveniente infrangere una promessa. Per tale ragione Cicerone ‘ritorna’ alla finzione mitologica (*ut redeamus ad fabulas*¹), attingendo alcuni esempi da miti ben distinti tra loro da un punto di vista del piano narrativo, ma uniti da un comun denominatore tematico, per dimostrare come a volte il mantenimento di una promessa non possa che portare a catastrofi irrimediabili². Leggiamo così, in una brevissima galleria di immagini memorabili, la storia del Sole e del figlio Fetonte, un episodio che l’autore del trattato eleva a paradigma delle promesse fatte dal padre nei confronti del figlio. L’esito è nefasto e il lettore viene così messo dinanzi alla tragica morte di Fetonte, raffigurata nel suo attimo finale in cui l’incauto figlio viene bruciato dal fulmine nel tentativo di portare il carro del padre. Si passa così alle vicende di Nettuno e Teseo, che si ascrivono alla categoria delle promesse fatte dalla divinità all’uomo, con la quale il re di Atene chiede e ottiene la morte del figlio. Il caso di Agamennone e Diana chiude infine il breve *excursus* mitologico, simboleggiando, questa volta all’inverso, la circostanza di promesse dell’uomo alla divinità, che nel caso citato portano al noto sacrificio di Ifigenia, un evento che Cicerone indica come un *taetrum facinus* che sarebbe stato meglio non commettere³. Dei tre casi adottati finora, due sono chiari rinvii a tragedie ben note, rispettivamente, *Ippolito* di Euripide e *Ifigenia in Aulide* di Sofocle, autori - specie il primo⁴ - particolarmente cari ai tragici dell’Urbe⁵.

I richiami ad uno specifico bagaglio culturale, quello afferente alla dimensione tragica del teatro, non sembrano mancare. Ciononostante, Cicerone rievoca in quelle pagine anche un altro personaggio, tra i più prediletti dall’oratore-filosofo: quel famoso re di Itaca che tante volte compare presso i suoi scritti⁶. Non solo: viene inoltre precisato che non si tratta dell’Ulisse omerico, protagonista dell’*epos* che prende da lui nome, bensì quello

¹ *Off.* 3, 94.

² *Off.* 3, 94-95.

³ *Off.* 3, 95.

⁴ A proposito dell’influenza di Euripide sulle scene romane vd. Rosato 2005, utile anche il primo capitolo dedicato al *vertere arcaico* in Cicerone, 17-40.

⁵ Anche per Fetonte in fondo si può parlare di reminiscenza tragica. Vero è che la tragica fine di Fetonte era nota a Roma soprattutto grazie alla versione di Ovidio (*Met.* 1, 750-779 e 2, 1-400). Ne parlava, tuttavia, già Esiodo, e non mi pare assurdo ritenere che forse Cicerone avesse in mente l’Eschilo delle *Eliadi*, che pure rimaneggiava il racconto in forma tragica, ed infine, rimanendo nel campo del teatro, Euripide nel suo perduto *Fetonte*. Il mito, inoltre, compare epitomato nelle *fabulae* 152 e 154 di Igino. È evidente quindi che in qualche modo il mito del Sole e del figlio doveva essere ugualmente passato alla memoria tragica greco-romana. Sulla presenza di Fetonte nella letteratura latina, specie in Seneca, vd. Berno 2003, 93-94 e 261-263; qualche utile accenno anche in Degl’Innocenti Pierini 2012, 36-39 in particolare per la presenza del Sole/Fetonte nella *Medea* senecana e il suo rapporto con Ovidio.

⁶ *De inv.* 2, 76; *de or.* 1, 196; *fin.* 5, 48; *Brut.* 40; *tusc.* 1, 98 e, 2, 48-50; *off.* 1, 110-113; *fam.* 9, 18, 2; vd. Perutelli 2006, 17-29.

specifico ed ‘episodico’ dei tragici (*ut quidem poetae tragici prodiderunt*⁷). Nel nostro caso si tratta di quell’Ulisse che per sottrarsi alle fatiche militari simula la pazzia nel tentativo di aggirare l’impegno preso con Tindaro di coalizzarsi contro chi avesse recato offesa a Menelao, sposo prescelto dalla figlia Elena. Questa la ragione per cui nei seguenti versi Aiace si scaglia contro l’Itacese⁸:

*Cuius ipse princeps iuris iurandi fuit,
Quod omnes scitis, solus neglexit fidem;
Furere assimilare, ne coiret, institit.
Quodni Palamedi perspicax prudentia
Istius percepset malitiosam audaciam,
Fide sacratae ius perpetuo falleret.*

Di quel giuramento di cui egli fu il primo autore,
come tutti sapete, unico tradì la fede;
per non prendere l’armi s’ostinò a simular la pazzia;
se di Palamede la prudenza acuta
non ne avesse a sorpresa la maliziosa audacia,
il vincolo del giuramento sacro per sempre avrebbe eluso⁹.

Segue poi una breve nota finale di commento in cui Cicerone tenta in qualche modo di difendere, nonostante la sua compromessa posizione, l’Ulisse dei tragici messo in scena sotto la poco virtuosa luce della sua fragile e umana debolezza¹⁰. Ma non è di questo che Cicerone vuol parlare in tale sede: la menzione di Ulisse, rafforzata dalla presenza del cospicuo frammento di tragedia, assolve a una ben più importante funzione nell’ordine logico della argomentazione. Cicerone, infatti, dopo aver ostentato un certo disinteresse

⁷ *Off.* 1, 97.

⁸ Il frammento è citato in *Off.* 3, 98 ed è di incerta identificazione, sebbene sia attribuito dai più all’*Armorum Iudicium* di Pacuvio o a un’omonima tragedia di Accio. R³ lo colloca tra le tragedie incerte (*trag. inc.* 55-60), D’Anna 1967 (192) ne rivendica invece l’attribuzione a Pacuvio (fr. XII, 48-53) «sulla considerazione che esso si può inquadrare solo in un discorso pronunciato da Aiace dinanzi ai capitani greci»; anche nella più recente edizione di Schierl 2006, pur con minore enfasi di D’Anna, colloca i versi tra i frammenti della tragedia di Pacuvio (fr. 29, 1-6); vd. Schierl 2006, 131-161 per un inquadramento generale della tragedia e per il commento ai versi (151-152 specificamente per il frammento citato qui da Cicerone).

⁹ Trad. Ferrero-Zorzetti 1974.

¹⁰ *Off.* 1, 99: *Illi vero non modo cum hostibus, verum etiam cum fluctibus, id quod fecit, dimicare melius fuit quam deserere consentientem Graeciam ad bellum barbaris inferendum*; per un’ulteriore, e decisamente più accorata, difesa di Ulisse ‘tragico’ sarà proficuo ricordare *Tusc.* 2, 48-50, in un passo in cui Cicerone confronta Sofocle e Pacuvio, dichiarando le proprie simpatie per quest’ultimo con un celebre commento (*Tusc.* 2, 49: *Pacuvius hoc melius quam Sophocles*); cfr. Caston 2015.

verso la forestiera greicità dell'universo mitico-tragico (*sed omittamus et fabula et externa*¹¹), passa alla più vicina realtà della nostrana storia di Roma (*ad rem factam nostraque veniamus*¹²) ricordando l'episodio che vede protagonista M. Attilio Regolo e la caparbia con la quale mantenne la parola data al nemico cartaginese¹³. Risulta evidente come il comportamento di Ulisse, l'unico di cui peraltro Cicerone inserisce esplicitamente i versi (dal gruppo di miti che aveva brevemente rievocato), preludia alla *res facta* di Regolo in un chiasmo intriso di mito e storia volto ad esaltare il secondo per il tramite del primo, in un confronto fatto di luci e ombre, e vizi e virtù tra Grecia e Roma. Questo il passo in cui Cicerone dà la sua versione della storia di Regolo (*off.* 3, 99-100¹⁴):

M. Atilius Regulus cum consul iterum in Africa ex insidiis captus esset duce Xanthippo Lacedaemonio, imperatore autem patre Hannibalis Hamilcare, iuratus missus est ad senatum, ut, nisi redditi essent Poenis captivi nobiles quidam, rediret ipse Carthaginem. Is cum Romam venisset, utilitatis speciem videbat, sed eam, ut res declarat, falsam iudicavit; quae erat talis: manere in patria, esse domui suae cum uxore, cum liberis, quam calamitatem accepisset in bello, communem fortunae bellicae iudicantem tenere consularis dignitatis gradum. Quid haec negat esse utilia? Quid censes? Magnitudo animi et fortitudo negat. [...]

In senatum venit, mandata exposuit, sententiam ne diceret recusavit, quam diu iure iurando hostium teneretur, non esse se senatorem. Atque illud etiam («O stultum hominem», dixerit quispiam, «et repugnantem utilitati suae!»), reddi captivos negavit esse utile; illos enim adulescentes esse et bonos duces, se iam confectum senectute. Cuius cum valuisset auctoritas, captivi retenti sunt, ipse Carthaginem rediit, neque eum caritas patriae retinuit nec suorum. Neque vero tur ignorabat se ad crudelissimum hostem et ad exquisita supplicia proficisci, sed ius iurandum conservandum putabat.

M. Attilio Regolo, console per la seconda volta, preso prigioniero per insidie in Africa dal capitano spartano Santippo, che era sotto il comando del padre di

¹¹ *Ib.*

¹² *Ib.*

¹³ Regolo compare anche in altri luoghi ciceroniani come termine di paragone (*Sest.* 127; *Pis.* 43) o semplice *exemplum* di elevato valore morale (*Sen.* 75); interessante *nat. deor.* 3, 80 in cui l'aneddoto di Regolo viene inserito nel discorso sulla non ingerenza degli dèi negli affari umani. Cicerone, inoltre, sfrutta il personaggio storico ben al di là della storia propriamente detta per elevarlo a simbolo della dottrina stoica circa il conseguimento della felicità per cui è necessaria soltanto la virtù (*tusc.* 5, 14; *fin.* 2, 65, 5, 82 e 5, 88; *parad.* 16).

¹⁴ Vd. Dyck 1998, 623-624, e la bibliografia ivi citata, per il commento al brano, utile in particolar modo per la ricostruzione storico-giuridica delle vicende inerenti alla figura di Regolo.

Annibale, Amilcare, fu inviato al senato sotto vincolo di giuramento che sarebbe ritornato a Cartagine se non fossero stati restituiti ai Cartaginesi alcuni nobili prigionieri. Venuto a Roma, egli vide l'utilità apparente, ma, come dimostrarono i fatti, la ritenne illusoria: e tale era effettivamente: restarsene in patria, a casa con la moglie ed i figli, conservare il grado della dignità consolare, attribuendo alla solita fortuna militare il rovescio che in guerra aveva subito. Chi negherebbe l'utilità di questo? Chi pensi tu? Ma non lo ritiene invece né la magnanimità né la fermezza [...]. Venne in senato, espose il suo mandato e si rifiutò di esprimere il proprio parere, affermando di non essere più senatore, fino a quando fosse astretto dal giuramento fatto ai nemici. E perfino affermò che non era utile restituire i prigionieri (e qualcuno potrebbe esclamare: «O sciocco che combatte contro il proprio vantaggio!»); erano infatti quelli, diceva, giovani e buoni comandanti, sé invece sfinito dalla vecchiaia. Prevalso il suo consiglio autorevole, i prigionieri furono tratti in salvo, egli rientrò a Cartagine, né lo trattennero l'amore della patria né quello dei familiari. Eppure egli non ignorava allora di ritornare ad un nemico crudelissimo, a supplizi efferati, ma pensava si dovesse mantenere fede al giuramento¹⁵.

Giustapponendo i due momenti, quello di Ulisse e quello di Regolo, il verdetto ciceroniano, benché al momento sia lasciato a un eloquente silenzio e all'intuizione del lettore¹⁶, sembra portare ad una direzione precisa: la vittoria della 'storia vera' contro la falsità della parola tragica, dove la prima serve a consacrare la seconda anticipandone, in negativo, gli aspetti principali¹⁷.

Prendiamo in esame la condizione di entrambi, ovvero lo stato di prigionia: l'uno è di fatto ancora nelle mani dei nemici, benché si trovi a Roma dinanzi al senato, ma è legato da un giuramento che mantiene con determinazione; l'altro, se di prigionia si può effettivamente parlare, è prigioniero di sé stesso e di una finta pazzia che sta per condurlo a un delitto scellerato. Egli, inoltre, mantiene il giuramento fatto a Tindaro, non sulla spinta di un obbligo morale, ma soltanto quando il suo inganno viene smascherato per il tramite di un'astuzia di pari livello messa in moto da Palamede (la prudenza intelligente di cui parlava il poeta tragico), dal cui episodio deriva un'ostilità insanabile tra i due¹⁸. Si

¹⁵ Trad. Ferrero-Zorzetti.

¹⁶ Lo dirà esplicitamente ai parr. successivi, come osserveremo a breve.

¹⁷ Sull'aspetto storico dell'argomentazione filosofica e retorica in Cicerone si veda Fox 2007, in particolare per il *De Republica* (80-110), *De oratore* e *De legibus* (111-149); si veda inoltre il recente Schofield 2020, 78-83.

¹⁸ L'episodio della pazzia di Ulisse e del suo smascheramento è narrato, nella sua forma più completa in Hyg. *fab.* 95 ma si trovava già nei *Canti Cipri*; in seguito, la materia venne trattata da Sofocle nel suo

tratta, come nota acutamente Dyck¹⁹, di un conflitto che contrappone da un lato le due *utilitates*, quella dello Stato (che presuppone il sacrificio della propria persona) e quella dell'interesse personale (che presuppone l'egoistica rinuncia al proprio dovere), e dall'altro la *magnitudo animi*. Un conflitto che si fa esplicito, quando, nel paragrafo 99, Cicerone dichiara che la *magnitudo animi* nega tutta quanta quell'*utilitas* che deriva dal calcolo personale; in altre parole, starsene a casa con i propri cari mantenendo il proprio rango sociale (*manere in patria, esse domui suae cum uxore, [...] tenere consularis dignitatis gradum*²⁰) è un comportamento che l'animo nobile rifiuta quando ad esso si oppongono il dovere, in primo luogo, e una giusta gloria che è conseguenza del primo. Questo è difatti quanto desidera Ulisse e quanto gli viene negato: restare ad Itaca con moglie e figlio continuando ad esercitare il potere regale. Regolo, al contrario, contrappone all'amor di patria la fredda ragione di stato, riconsegnandosi al nemico della cui crudeltà è ben consapevole²¹. È una posizione che il console ribadisce con una fermezza tale che Cicerone gli oppone un immaginario interlocutore che, nella fitta rete retorica in cui la narrazione è avviluppata, lo insulta e ne mina le rivendicazioni: «*O stultum hominem*», *dixerit quispiam*, «*et repugnantem utilitati suae!*».

L'inserimento di tale momentanea e impalpabile *persona loquens* risulta particolarmente interessante ai fini del nostro discorso poiché si tratta di una parafrasi di alcuni versi dalla *Medea exul* di Ennio, a sua volta ispirata al celebre precedente euripideo, che Cicerone ricorda molto bene avendoli già citati poco prima in *off.* 3, 62²²:

Q. quidem Scaevola Publi filius, cum postulasset, ut sibi fundus, cuius emptor erat, semel indicaretur idque venditor ita fecisset, dixit se pluris aestimare; addidit centum milia. Nemo est, qui hoc viri boni fuisse neget, sapientis negant, ut si minoris, quam potuisset, vendidisset. Haec igitur est illa perniciēs, quod alios bonos, alios sapientes existimant. Ex quo Ennius:

Ulisse folle (fr. 462-467 Radt) e Apollodoro (*Epit.* 3, 8); il *Palamede* di Euripide (fr. 578-590 Kannicht) invece mette in scena la triste fine di Palamede, vittima finale della gara d'astuzia tra i due. Da queste fonti doveva dipendere, oltre la già citata *fabula* 95, anche la 105, che narra in dettaglio la vendetta di Ulisse e la conseguenziale esecuzione di Palamede; vd. Guidorizzi 2022, 372 e 388-389 per una disamina più dettagliata sulle fonti di Igino.

¹⁹ Dyck 1998, 623.

²⁰ Nel caso di Ulisse non si può certo parlare di dignità consolare, ma qui è plausibile intendere con *consularis dignitatis gradum* uno status simbolo da prendere alla lettera per Regolo e, allo stesso tempo, da leggere come espressione del proprio potere nel caso del personaggio mitologico.

²¹ Sulla crudeltà dei cartaginesi in Cicerone vd. Motta 2021, in particolare su *off.* 1, 38.

²² Allusioni ai versi si trovano anche nell'epistolario, in una lettera a Trebazio datata maggio 54 (*fam.* 7, 6, 2) e in un'altra lettera a Cesare del maggio 45 (*fam.* 13, 15, 2), in cui cita direttamente da Euripide in greco.

*nequiquam sapere sapientem, qui ipse sibi prodesse non quiret*²³.

Vere id quidem, si, quid esset "prodesse", mihi cum Ennio conveniret.

Q. Scevola, figlio di Publio, avendo chiesto che gli si indicasse l'ultimo prezzo del fondo che voleva comprare, ed avendo fatto così il venditore, disse di valutarlo di più, ed aggiunse centomila sesterzi. Mai nessuno disse non appartenersi al galantuomo, mentre si dice che non è proprio del saggio vendere a meno di quanto sarebbe stato possibile. Il guaio è proprio questo, di distinguere tra i buoni e i saggi. Per il che sentenziò Ennio:

Saggio non essere quel saggio che non sappia giovare a se stesso.

E questo sarebbe vero se io fossi d'accordo con Ennio sul significato del "giovare"²⁴.

Tralasciando la questione sull'essere d'accordo con Ennio o meno, che ci ricorda come spesso l'autore ostenti dissenso nei confronti dei poeti (finanche il *pater Ennius!*), è notevole osservare che, attraverso la comune congiuntura della citazione poetica sia presente una sottile rete di rimandi tra porzioni diverse, e relativamente distanti, di testo e la stessa citazione può essere rifunzionalizzata in più contesti assumendo di volta in volta un significato nuovo. Nel primo caso (*off.* 3, 62) Ennio è esplicitamente richiamato, ma ne leggiamo i versi in una veste modificata e riadattata al racconto di Scevola; di fatto vestigia poetiche ben diverse tra loro che si staccano da un primo e originario senso per proiettare un sistema di pensiero e una prospettiva nuova e totalmente ciceroniana. Nel secondo caso (*off.* 3, 100), Cicerone parafrasa molto liberamente le parole di Ennio, senza farne esplicita menzione, creando in tal modo, per il tramite di quelle, un interlocutore immaginario che possa momentaneamente contestare l'assunto di partenza (Regolo è un uomo virtuoso e il suo comportamento merita soltanto lodi).

L'inserimento della *sententia* dal sapore enniano ha un ruolo fondamentale nel disegno narrativo, al punto tale che anticipa la sezione seguente. L'invisibile accusatore serve implicitamente ad introdurre tutta un'immaginaria parte avversa a Regolo che Cicerone

²³ *Qui ipse sibi sapiens prodesse non quit, nequiquam sapit*; Così il verso si presenta nelle principali edizioni critiche dei frammenti tragici di Ennio; vd. 240 R³ = 273 V² = 221 Jocelyn = 90 Manuwald; si noti che Cicerone cita Ennio modificandone volutamente il senso; non mi pare sia una questione relativa a un problema di memoria dal momento che Cicerone dimostra grande familiarità con i versi, nonché con la loro fonte euripidea (vd. nota precedente); cfr. Dyck 1998, 573.

²⁴ Trad. Ferrero-Zorzetti 1974.

passa poi a confutare in un lungo segmento (*off.* 3, 101-113²⁵) in cui, peraltro, compaiono diverse, e significative, citazioni tragiche. Osserviamo dunque le motivazioni per cui Regolo viene accusato di *stultitia* e in generale quali critiche vengano mosse al suo operato²⁶.

In primo luogo, occorre considerare il carattere divino del giuramento: forse Regolo ha agito così per non attirare l'ira di Giove? È possibile che tale pensiero abbia potuto animare le azioni di Regolo²⁷; da qui ha origine la prima obiezione mossa da coloro che ritengono gli dèi indifferenti alle faccende umane²⁸: l'ira di Giove non avrebbe mai potuto nuocere a Regolo in quanto non partecipe dei suoi affanni, ne consegue che nessun timore religioso avrebbe dovuto indurre Regolo a perdere un così grande vantaggio dal momento che non sarebbe incorso in alcuna punizione²⁹.

In secondo luogo, egli avrebbe mantenuto la propria parola per evitare la macchia infamante della *turpitude*. Eppure, gli si obietta, occorre scegliere il male minore (*primum minima de malis*)³⁰: la presunta vergogna sociale in cui sarebbe incorso non aveva in sé tanto male quanto i supplizi a cui egli stesso si era condannato.

A ciò si aggiunge la parvenza dell'onestà (è la terza obiezione): il giuramento di Regolo non è onesto in quanto imposto con la forza da un nemico crudele. Non solo Regolo è venuto meno al proprio utile, ma ha anche perseguito qualcosa che dell'onesto aveva soltanto una bella apparenza. E – Cicerone lo ricordava prima³¹ – separare l'utile dall'onesto significa sovvertire i principi fondamentali della natura.

E, infine, tra gli accusatori di Regolo si annoverano coloro che credono in una sorta di 'fluidità' dell'utile e dell'onesto: *Addunt etiam* – scrive Cicerone³² – *quicquid valde utile sit, id fieri honest, etiam si antem non videretur*. Ovvero l'utile diventa onesto, a seconda del contesto, benché prima non lo fosse o non lo sembrasse.

²⁵ Specificamente, a 3, 101 si conclude la narrazione storica, a 3, 102-103 vengono elencate le critiche mosse a Regolo, nei paragrafi che seguono si passa alla loro confutazione e, infine, all'inizio di 3, 113 Regolo viene menzionato un'ultima volta permettendo il passaggio al segmento successivo a cui si lega tematicamente (siamo sempre nel contesto del mantenimento della parola data).

²⁶ Seguo qui il convincente schema di Dyck 1998, 626 e ss., il quale individua quattro principali obiezioni.

²⁷ D'altronde, Cicerone ricordava in *Leg.* 2, 22 che gli dèi puniscono coloro che osano venir meno ai propri giuramenti (*periurii poena divina exitium, humana dedecus*); si noti tuttavia che il brano del *De Legibus* fa riferimento al tempo delle dodici tavole; al tempo di Cicerone, invece, la credenza religiosa doveva avere minor vigore.

²⁸ Gli epicurei.

²⁹ *Off.* 3, 102: *Nulla igitur vis fuit religionis, quae tantam utilitatem pervertere.*

³⁰ *Ib.*

³¹ *Off.* 101: *Pervertunt homines ea, quae sunt fundamenta naturae, cum utilitatem ad honestate seiungunt, onde aggiungere che l'utile si può soltanto trovare in laude, decore, honestate (ib.).*

³² *Off.* 3, 103.

Veniamo ora alla *confutatio* e alle parti che più ci interessano. La prima obiezione – avevamo visto – avrebbe a che vedere con il carattere religioso del giuramento, tant'è che Regolo si sarebbe comportato in tal modo per non incorrere nell'ira di Giove. Per smontare l'accusa Cicerone opera un sottile slittamento dalla sfera religiosa (non eliminandola del tutto, naturalmente) a quella del diritto e della integrità morale dell'individuo, in un campo, quello della *Fides*³³, che si mescola ad entrambe le dimensioni (giuridica e religiosa). Ecco il passo (*off.* 3, 104):

Sed in iure iurando non qui metus, sed quae vis sit, debet intellegi; est enim ius iurandum affirmatio religiosa; quod autem affirmate quasi deo teste promiseris, id tenendum est. Iam enim non ad iram deorum, quae nulla est, sed ad iustitiam et ad Fidem pertinet. Nam praeclare Ennius:

*O Fides alma apta pinnis et ius iurandum Iovis*³⁴!

Qui ius igitur iurandum violat, is Fidem violat, quam in Capitolio “vicinam Iovis optimi maximi,” ut in Catonis oratione est, maiores nostri esse voluerunt.

Invece nel giuramento si deve porre mente non al timore, ma al significato; il giuramento è infatti un'affermazione religiosa; e ciò che hai promesso solennemente, come innanzi alla testimonianza del dio, deve essere osservato. Non si tratta più infatti dell'ira divina, che non esiste, ma della giustizia e della sincerità; in maniera insigne Ennio infatti disse:

O alma Fede alata e giuramento di Giove!

Chi viola il giuramento, viola la Fede, che i nostri antenati vollero stesse “vicina di Giove Ottimo Massimo”, com'è scritto in un'orazione di Catone³⁵.

³³ Ernout-Meillet 2001⁴: «‘foi, croyance’, au sens religieux; [...] dans la langue du droix, où le mot a pris tout son extension, ‘engagement solennel, garantie donnée, serment’ [...]. Le rapport entre *fides* et *foedus* était senti par les anciens, comme on le voit par le vers d’Ennius cité plus haut [lo stesso qui discusso] et par le glose de Festus, *P. F.* 74, 3, *foedus appellatum ab eo.. quia in foedere interponatur fides*».

³⁴ *Inc.* 380 R³ = 403 V² = 350 Jocelyn = 164 Manuwald.

³⁵ Trad. Zorzetti 1974. Per noi perduta. Si noti come Catone doveva esprimere un concetto non così distante da quello contenuto nella massima di Ennio, cosa che non sfugge a Cicerone, il quale è ben felice di accostare ancora una volta la pratica del teatro a quella dell'oratoria.

Cicerone, dunque, elimina dalla sfera di competenza del giuramento l'ira divina, a proposito della quale egli dichiara che non esiste affatto (*quae nulla est*), e pone la questione sul piano della *Fides*, ovvero la giustizia divinizzata da Numa che garantiva il rispetto di un giuramento o di un contratto in assenza di testimoni³⁶, giustificando sotto tale luce la validità delle azioni di Regolo, se possiamo considerare la promessa fatta ai Cartaginesi un contratto tra due parti in assenza di un testimone neutrale. Non è il timore del divino, dunque, ad ispirare il politico romano: è sotto l'egida dello *ius* che si pone l'operato dell'ex console prigioniero del nemico. Vi è certamente un forte legame tra religione e diritto³⁷ e, secondo un gusto tipicamente romano, il secondo può col tempo inserirsi effettivamente all'interno dei confini del culto, come accade nel caso della *Fides* elevata al rango di dea da Numa³⁸. Ma è pure evidente che, in tale contesto, Cicerone sia più interessato alla religione come a una relazione tra uomini e ne vuole mettere in evidenza tale aspetto; così è da intendersi la rimozione dal quadro dell'*ira deorum* che avrebbe altrimenti ridotto l'operato di Regolo ad una mera azione schiacciata sotto il peso della paura di un'impalpabile punizione e di un fato già scritto. Chiarito il punto, e ricondotte quelle nobili azioni nell'alveo delle norme e delle consuetudini tra gli uomini, Cicerone associa la *Fides* alla giustizia, come si legge subito dopo. Ciononostante, non viene del tutto rimosso l'aspetto religioso, che anzi costituisce la solenne e irremovibile base³⁹. Qui si colloca la citazione di Ennio che rafforza la tesi ciceroniana legando i due mondi, quello della *Fides* così intesa e quello del divino, in una coppia che ricorda quella genitoriale (nella sua forma più tradizionale): la *Fides alma*, che nutre quindi, che dà vita, e il padre Giove, che osserva, protegge e garantisce.

³⁶ Sull'argomento si è recentemente espresso Bettini 2022, 234-236 chiarendo bene il contesto culturale intorno all'atto insieme religioso e istituzionale di Numa con il quale la *Fides Publica* entra nel Pantheon romano occupando i 'posti' afferenti alla sfera della giustizia, quelli, per intenderci, che nel culto greco appartengono a Themis, Dike, Nemesis e le Erinni; si veda Rudhardt 1999 sulle divinità della giustizia in Grecia; per le fonti antiche relative a Numa e la *Fides* vd. D. H. *Antiquitates Romanae*, 2, 75, 1; Plut. *Numa*, 16; Liv. 1, 21, 4; Var. *ling.* 5, 74; per ulteriore bibliografia rimando a quella citata in Bettini 2022, 352-353, in particolare le note 13 e 17.

³⁷ Un legame che traspare già nel giovanile *de inventione* 2, 161-162: *Naturae ius est, quod non opinio genuit, sed quaedam in natura vis insevit, ut religionem, pietatem, gratiam, vindicationem, observantiam, veritatem. Religio est, quae superioris cuiusdam naturae, quam divinam vocant, curam caerimoniamque affert*; vd. Citti 2012, 77-80.

³⁸ Sugli aspetti antropologici e sociali della religione a Roma Bettini 2022 risulta estremamente utile; in questa sede, per un inquadramento generale sulle tematiche, segnalo inoltre Fugier 1963, per gli aspetti linguistici della religione romana; Scheid 1983; MacRae 2016 sulle fonti perdute e frammentarie circa la religione romana; su Numa rimando invece al recente Garofalo 2022.

³⁹ Diversamente non sarebbe potuto accadere, ché eliminare del tutto la presenza del divino avrebbe comportato un'adesione manifesta alle posizioni epicuree; su Cicerone e il rapporto con la filosofia del giardino vd. Maso 2008.

L'altra accusa che ci interessa è intimamente legata al problema della *turpitude* e a quello del mantenimento della parola data in situazioni di coercizione, due motivi distinti che, tuttavia, in certi punti della narrazione ciceroniana si sovrappongono. La tesi dell'accusa ruota intorno all'idea del minore dei mali e nella situazione di Regolo è da preferire la *turpitude* piuttosto che la *calamitas*⁴⁰, vergogna e disgrazia, la prima da preferire alla seconda, contrariamente a quanto fatto da Regolo che in virtù della sua fedeltà alla ragione di Stato decide di percorrere una strada che lo porta inevitabilmente al sacrificio della propria persona e al suo totale annientamento per opera del nemico. Un sacrificio che in molti potrebbero perfino ritenere turpe in quanto è il risultato scellerato di una promessa fatta a un nemico crudele e questo è il punto focale, come ricordavamo poc'anzi, di una delle quattro obiezioni. In tale contesto Cicerone inserisce nel proprio flusso argomentativo per ben due volte la stessa citazione, ricavata peraltro da una delle più celebri tragedie d'età repubblicana e tra le più citate da Cicerone stesso⁴¹, l'*Atreus* di Accio. Vediamo entrambe le istanze:

1) *Off.* 3, 102:

An ne turpiter faceret? Primum minima de malis. Num igitur tantum mali turpitude ista habebat, quantum ille cruciatus? Deinde illud etiam apud Accium:

Fregistin fidem?

*Neque dedi neque do infideli cuiquam*⁴².

Quamquam ab impio rege dicitur, luculente tamen dicitur.

O forse per non agire vergognosamente? In primo luogo occorre fra i mali il minore: e siffatta vergogna non aveva in sé tanto male male quanto ne aveva il supplizio. In secondo luogo anche in Accio si dice, e bene, per quanto per bocca di un re empio:

Violasti la parola?

Mai la do ad uno sleale, né la diedi.

⁴⁰ *Off.* 3, 102.

⁴¹ Si pensi al celebre *oderint dum metuant* pronunciato da Atreo. Su Accio si veda almeno l'importante contributo di Degl'Innocenti Pierini 1980.

⁴² 227-228 R³ = 227-228 D'Antò = 60-61 Dangel.

2) *Off.* 3, 106:

Itaque nervosius qui ista disserunt, solum audent malum dicere id, quod turpe sit, qui autem remissius, ii tamen non dubitant summum malum dicere. Nam illud quidem:

Neque dedi neque do infideli cuiquam.

Idcirco recte a poeta, quia, cum tractaretur Atreus, personae serviendum fuit. Sed si hoc sibi sument, nullam esse fidem, quae infideli data sit, videant, ne quaeratur latebra periurio.

Coloro che trattano di questo argomento più virilmente chiamano la sconvenienza l'unico male, e coloro che ne trattano con minore intransigenza non esitano pur tuttavia a chiamarlo il maggior male. Appropriata l'espressione del poeta:

Mai la do ad alcuno sleale, né la diedi.

Perché, mettendosi in scena Atreo, si doveva tenere conto del personaggio. Ma se si sostiene che non sussiste l'impegno che si sia preso con uno sleale, si faccia attenzione, che non si cerchi una maschera per uno spergiurio⁴³.

Contestualizziamo innanzitutto la citazione dell'*Atreus*. Il momento è di fortissima tensione drammatica, si tratta plausibilmente del dialogo che avviene dopo la rivelazione dell'orrendo e scioccante delitto (l'uccisione dei nipoti, poi cucinati e offerti al fratello⁴⁴). A questo punto Tieste rimprovera Atreo di non aver mantenuto la parola data (*Fregistin fidem?*) con riferimento al perdono promesso. Atreo per tutta risposta sostiene che non dà la propria parola a chi a sua volta non la mantiene, con un ragionamento e una scelta linguistica che D'Antò aveva definito 'degni dei sofismi di Euripide'⁴⁵.

L'atteggiamento di Cicerone nei confronti del frammento è duplice. Nella prima porzione di testo (*off.* 3, 102) le parole del re sono prestate alle posizioni dell'accusa, che, non

⁴³ Le traduzioni dei due brani citati sono di Ferrero-Zorzetti 1974.

⁴⁴ Il frammento citato da Cicerone segue quello in cui Atreo dice a Tieste, che chiedeva dove fossero i figli, che essi sono nel suo corpo (*natis sepulcro ipse es parens*, 226 R³ = 226 D'Antò = 56 Dangel). Se ne deduce che il frammento citato da Cicerone costituisce parte del concitato dialogo che segue alla rivelazione.

⁴⁵ D'Antò 1980, 287.

considerando la natura del personaggio, se ne serve per giustificare l'annullamento di un giuramento fatto durante la prigionia a un nemico, in pratica, che lo estorce con la forza e che di conseguenza si sarebbe reso *infidelis*. Un tale giuramento è disonesto e venir meno ad esso non costituisce motivo di vergogna. Al contrario, è da sciocchi darsi volontariamente al supplizio se questo è non solo evitabile ma contemplato in un siffatto sistema valoriale. La citazione di Accio sigilla tutto quanto il pensiero espresso con la solennità propria del verso tragico.

Nella seconda parte (*off.* 3, 106) Cicerone confuta tale posizione ricorrendo dapprima all'autorità della filosofia stoica, i cui esponenti ritengono la *turpitudine* unico male⁴⁶, e a quella della filosofia peripatetica, che con lo stoicismo condivide il principio in una forma più temperata⁴⁷. L'Arpinate tuttavia non conclude qui, e anzi ritorna sui versi di Accio definendoli appropriati ma soltanto per la statura del personaggio di Atreo, che è così crudele e spietato da divenire il simbolo stesso del potere tirannico da scongiurare. Il poeta si esprime bene (*recte*), sostiene Cicerone, perché applica ai suoi personaggi i principi del *decorum* poetico⁴⁸. In quel mondo a parte, riflesso del mondo reale, che è il teatro, è 'decoroso' parlare in maniera turpe purché i poeti giudichino cosa convenga a seconda del personaggio (*ex persona iudicabunt*⁴⁹). La questione del *decorum* poetico, per certi versi, si lega all'atteggiamento di Cicerone nei confronti della presunta amoralità della poesia, che egli difatti non condanna: la rappresentazione del turpe e dell'ingiusto è ammessa purché rientri all'interno dei confini ben delineati di questo o quel personaggio e non oltrepassi la finzione della scena. Atreo può ben a ragione dire al fratello che egli tiene in bassa considerazione la parola data perché è conforme alla sua natura di tiranno crudele che compie azioni deformi e ingiuste. Atreo è un tiranno che si deve comportare da tiranno; ci si scandalizzerebbe di più se si comportasse diversamente. A un lettore moderno questo sembrerà banale, dal momento che per noi si tratta di un assunto ovvio: i personaggi devono parlare con la propria voce. Tuttavia, ai tempi in cui scriveva Cicerone e soprattutto in una realtà, Roma antica, in cui verso la filosofia e la poesia vi era ancora una certa diffidenza, la questione risulta tutt'altro che banale⁵⁰. Certo, non si vuol in

⁴⁶ *Off.* 3, 106: *Itaque nervosius qui ista disserunt, solum audent malum dicere id.*

⁴⁷ *Ib.*: *qui autem remissius, ii tamen non dubitant summum malum dicere.*

⁴⁸ Cicerone aveva già discusso di *decorum* poetico e lo aveva teorizzato in *off.* 1, 97, anticipando la celebre sezione *de personis* ospitata nei paragrafi successivi. Per il *decorum* nella riflessione ciceroniana si veda Conde 1999 e Cicu 2000; nello specifico del *decorum* poetico rimando invece a Guérin 2009; per una discussione generale utile Müller 2011 che affronta la questione in maniera sistematica.

⁴⁹ *Off.* 1, 97.

⁵⁰ Fox 2007, 60 e ss., riflettendo sulla ricezione della filosofia ciceroniana da parte della critica specialistica (limitatamente, tuttavia, all'area anglofona), afferma che nella veste letteraria applicata alla filosofia

questa sede attribuire una portata rivoluzionaria alla difesa, o meglio, a una più definita contestualizzazione della poesia che Cicerone mette a chiare lettere (anche) nel *De Officiis*, ma possiamo invece sostenere che una tale operazione doveva avere un certo impatto per l'epoca e creare intorno a sé un'intensa discussione o, al contrario, la discussione, che già animava gli intellettuali romani prima della comparsa del *De Officiis*, penetra finanche nell'opera ciceroniana⁵¹.

Ciò che non si poteva invece ammettere, ritornando alla rappresentazione del turpe, era invece sfruttare le parole di Atreo, o di qualsiasi altro personaggio tragicamente 'malvagio', per fomentare le proprie idee: l'uomo onesto, insomma, non può parlare la lingua del tiranno. È qui che si inserisce la filosofia di Cicerone, riconducendo il verso nei luoghi che gli appartengono. L'Arpinate sta in sostanza mettendo in pratica quanto si diceva poc'anzi in linea teorica⁵²: la filosofia deve riappropriarsi della poesia e indicarne i vizi laddove sia necessario, mettendone a nudo la natura, sviscerandone i meccanismi. Su questo Cicerone mette in guardia: che non si cerchi una scappatoia⁵³ per lo spergiuro.

Sicuramente la questione sulla legittimità del giuramento fatto ai nemici è assai delicata e, per tale ragione, Cicerone prosegue poi definendo meglio i confini di cosa sia *periurare*. Con tale termine, egli sostiene, non si indica tanto l'atto del dire falsità, quanto non mantenere quel giuramento che proviene dall'animo stesso (*ex animi tui sententia*)⁵⁴. In questi termini, *periurare*, oltre a equivalere in pratica a una scissione tra sé e la propria natura, poiché indica la disarmonia tra parola detta e ciò che l'individuo intimamente sente, rimanda la mente del lettore dell'epoca anche alla formula che si pronunciava durante un giuramento solenne⁵⁵. Giurare in pieno accordo con il proprio animo è

ciceroniana si è voluto vedere soltanto un abbellimento alle dottrine ellenistiche onde renderle più facilmente digeribili per il pubblico romano non sufficientemente preparato ad esse: «[...]hence the dominance of the vision of Cicero as a compiler of Hellenistic doctrines, whose literary methods do nothing more than garnish those doctrines to make them digestible for a public otherwise poorly catered for, those Romans who preferred their philosophy in Latin rather Greek».

⁵¹ Più difficile è invece stabilire se si tratta di una posizione originale di Cicerone o se la mutuasse dalle sue fonti greche, forse Filone di Larissa che egli prendeva a modello su come si dovesse citar bene (di cui abbiamo discusso al capitolo precedente); su Filone, in generale, si veda l'ampia monografia di Brittain 2001 e nonché il contributo di Alesse 2013.

⁵² Cfr. il capitolo 1.

⁵³ *Latebra* (*Off.* 3, 106) vale letteralmente per nascondiglio.

⁵⁴ *Off.* 3, 108: *non enim falsum iurare periurare est, sed quod EX ANIMI TUI SENTENTIA iuraris.*

⁵⁵ Si tenga presente, tra i molti esempi, il giuramento di Scipione dopo la disfatta di Canne narrato da Livio (22, 53, 10-11): *ex mei animi sententia – inquit – ut ego rem publicam populi Romani non deseram neque alium civem Romanum deserere patiar; si sciens fallo, tum me, Iuppiter optime maxime, domum, familiam remque meam pessimo leto adfcias*; anche qui, come diceva Cicerone poco prima citando una perduta orazione di Catone (*off.* 3, 104), si giura sul nome di Giove Ottimo Massimo; vd. Dyck 630-31.

certamente una formula tradizionale (*more nostro*) ma pure ricorda un verso di Euripide di cui Cicerone si ri-appropria (*Off.* 3, 108):

iuravi lingua, mentem iniuratum gero.

Ho giurato con la lingua, ma non ha giurato l'animo.

Si tratta di Eur. *Hipp.* 612⁵⁶, una scena chiave nell'architettura della tragedia di Euripide e connotata da una forte tensione drammatica. Siamo nella fase in cui si discute del giuramento fatto da Ippolito, ma Fedra crede fermamente che egli verrà meno alla sua parola e, per tale ragione, pianifica la distruzione di Ippolito informando successivamente Teseo delle malevole intenzioni del figliastro, causa infine dell'allontanamento di Ippolito dalla corte e della sua ineludibile e fatale rovina per mano del mostro marino. La scena non è soltanto una pretestuosa manifestazione di cultura teatrale da parte di Cicerone, che dimostra ancora una volta di conoscere bene il materiale tragico e saperlo usare all'occorrenza; vi è pure, e soprattutto, un preciso parallelo tra l'Ippolito di Euripide e Regolo: entrambi mantengono il giuramento fatto, anche a costo della personale rovina, che inevitabilmente giunge sia nel mito tragico, che nella storia 'tragedizzata'. L'ex console e il principe ateniese sono 'vittime' dello stesso atteggiamento autodistruttivo nei confronti di una parola data dall'intimità dell'animo. A nulla serve dunque che sia l'uno che l'altro si ritrovino in una situazione in cui la loro *Fides* sia stata in qualche modo strappata con la forza. Ma se nel caso euripideo si tratta di un inganno e di una situazione abominevole, il caso di Regolo, si pone nel piano della normativa giuridica ed è legittimato dalla morale condivisa dalla società a cui tale *exemplum* naturalmente si rivolge. Conclude, infatti, Cicerone, sostenendo che Regolo è sceso a patti con un nemico di guerra legittimo e dotato di diritto (*legittimus et iustus*) contro il quale valeva il diritto feziale⁵⁷ e altre leggi⁵⁸.

Cicerone poi prosegue adducendo ulteriori *exempla* storici per scagionare Regolo dalle restanti accuse fino ad arrivare ad una conclusione, e un 'verdetto finale', in cui elogia

⁵⁶ ἡ γλῶσσι' ὁμῶμοχ', ἡ δὲ φρήν ἀνόμοτος; Ippolito, inoltre, a conferma che egli manterrà fermamente la sua parola, sottolinea la natura costrittiva del giuramento fatto (656-58): εἰ μὴ γὰρ ὄρκος θεῶν ἄφαρκτος ἤρεθην./ οὐκ ἄν ποτ' ἔσχον μὴ οὐ τὰδ' ἐξεπεῖν πατρι; vd. Barrett 1964, 274 e 283-84 per il commento ai versi di Euripide.

⁵⁷ In ciò Cicerone dimostra coerenza interna; si pensi, a proposito del diritto feziale, quanto aveva già sostenuto in *Off.* 1, 34: *Atque in re publica maxime conservanda sunt iura belli.*

⁵⁸ *Off.* 3, 108: *Cum iusto enim et legitimo hoste res gerebatur, adversus quem et totum ius fetiale et multa sunt iura communia.*

Regolo, giustificandone in parte l'operato come riflesso di tempi più severi e di una maggiore attenzione da parte dei *maiores* ai giuramenti fatti⁵⁹.

Veniamo quindi alla fine di questa lunga sezione, che aveva preso le mosse dagli spazi mitici di una Grecia penetrata nella coscienza di Roma attraverso il filtro della scena tragica, e che era culminata nella storia degli eventi reali, pure quelli, tuttavia, assorbiti dalla memoria culturale dei romani e tramutata in mito, in *exempla* connotati da una forte *Stimmung* tragica. Cosa si può dire a questo punto della funzione qui assolta dal teatro e del suo rapporto, intenso e intrecciato, con la storia? Va da sé che un uso siffatto della storia e dei suoi *exempla* era tipico del gusto romano di guardare al passato, che diveniva il luogo privilegiato di quella *auctoritas* 'pedagogica' il cui compito era quello di ricordare alla Roma del presente la gloria e la giusta grandezza del suo impero⁶⁰. Si tratta però di una funzione duplice: se da un lato è memoria e, quindi, proiezione identitaria, è pur vero dall'altro lato che il suo sguardo è sempre rivolto al futuro, alle future generazioni che dovranno reggere le *res* e le sorti della *Res Publica*. Tale uso della storia, aveva sostenuto Fox, è particolarmente distintivo dell'Urbe, laddove gli autori greci, in un contesto non dissimile, si servivano piuttosto del materiale mitico⁶¹. Ciò è vero, ma forse

⁵⁹ *Off.* 3, 111: *Sed ex tota hac laude Reguli unum illud est admiratione dignum, quod captivos retinendos censuit; nam rediit, nobis nunc mirabile videtur, illis quidem temporibus aliter facere non potuit. Itaque ista laus non est hominis, sed temporum, nullum enim vinculum ad astringendam fidem iure iurando maiores esse voluerunt*; l'equilibrato giudizio di Cicerone è quindi volto a illuminare tanto la gravità dei *maiores*, quella stessa gravità che nell'ottica a posteriori di Cicerone e dei suoi contemporanei ha permesso l'imposizione di Roma come potenza egemone nel Mediterraneo (processo che effettivamente iniziava proprio negli anni delle guerre puniche), tanto il comportamento individuale di Regolo, avendo costui contribuito alla decisione finale di non riconsegnare i prigionieri. Essersi riconsegnato al nemico, per quanto doveva sembrare stupefacente ai contemporanei dell'autore, doveva essere visto semplicemente come una forma di rispetto nei confronti dell'*auctoritas* del senato che aveva preso tale decisione. Anche in *off.* 3, 113, infine, Cicerone ribadisce quanto detto, non privando Regolo della sua *laus* (*Sed, ut laudandus Regulus in conservando iure iurando [...]*) e allo stesso tempo, con l'aggiunta di altri *exempla* dalla stessa cornice temporale, sottolineando l'importanza del *decision-making* senatoriale (*ib.*): *Itaque decrevit senatus, ut ille veterator et callidus victus ad Hannibalem duceretur*. Si tratta dell'episodio, immediatamente successivo a Cannes, in cui Annibale manda al senato dieci romani catturati durante la battaglia per ottenere la restituzione dei prigionieri dei cartaginesi; non ottenuto quanto il comandante nemico desiderava, i romani vengono così riconsegnati al nemico, ma uno di essi rimane a Roma (quello che poi viene rimandato in catene a Cartagine); l'episodio, che sigilla la sezione su Regolo, è narrato anche da Polibio, 6, 58 e Livio 22, 58 e ss. Sullo storiografo greco come plausibile fonte di Cicerone vd. Dyck 1998, 640-641. Risulta evidente, in ogni caso, come il successivo segmento narrativo (*off.* 3, 113-115) assolva alla funzione di 'contro-narrazione' rispetto alla storia di Regolo e ne illumina, ponendosi in maniera diametralmente opposta, la giustezza dell'ex console e la sua *magnitudo animi*.

⁶⁰ Sul valore della storia a Roma, con particolare attenzione agli autori del genere, si veda la raccolta di saggi in Feldherr 2009. Si veda anche il recente Feldherr 2021, che, benché limitato a Sallustio, offre interessanti spunti generali sullo scrivere di storia a Roma; in particolare 136 ss. in cui si analizza la narrazione sallustiana delle vicende di Giugurta da un punto di vista 'tragico'.

⁶¹ Fox 2007, 155: «This way of dealing with history is particularly characteristic of Rome. Greek writers, by contrast, tended to use what we think of as mythical material for similar purposes, and the characterization of Rome as a society lacking a highly developed mythology can be balanced, or even explained, by the quasi-mythical function which history plays in Roman explorations of their identity». Entriamo qui in un

solo in parte e certamente non si può dire lo stesso per Cicerone, che si serve di entrambi. Il mito, nella sua veste tragica, ha un precipuo ruolo strutturale in *off.* 3, 84 e ss. Esso serve innanzitutto a porre le fondamenta del discorso per il tramite di casi paradigmatici che dovevano evocare nella mente del lettore volti e momenti noti ‘immagazzinati’ prima nella memoria e in secondo luogo assorbiti dalla coscienza, predisponendo il terreno alla storia di Regolo. Prima di giungere all’illustre prigioniero di guerra, ricordiamolo, Cicerone aveva disposto lungo il filo della narrazione frammenti di mito importante, sia indirettamente epitomandone le vicende (Fetonte e il Sole, padre suo, Teseo e suo figlio Ippolito, e ancora un padre, Agamennone e il sacrificio della figlia Ifigenia⁶²), sia citandone espressamente i versi come nel caso della pazzia di Ulisse, icasticamente raffigurata a Roma da Pacuvio e Accio e in Grecia forse da Sofocle, materia quest’ultima sconosciuta al mondo omerico, ma ben nota Cicerone⁶³. Le *externae fabulae* vengono, sì, abbandonate a un certo punto (*off.* 3, 99), per passare alla *res nostra* di Regolo, ma solo dopo averne rievocato i luoghi funzionali al flusso argomentativo, che da quelle storie extra-nazionali è preceduto in un gioco di sovrapposizioni dal chiaro sapore retorico. E finanche all’interno dell’argomentazione che ha come suo oggetto la ‘storia vera’ (o dovremmo piuttosto dire mitizzata) i versi trovano il loro posto: l’*Atreus* di Accio⁶⁴ che viene letto e riletto dalla ‘buona’ filosofia, cioè quella filosofia che, come la storia, guarda al futuro in funzione pedagogica; Ennio e il suo *Thyestes*⁶⁵ che, come notavamo poc’anzi, interviene a rinsaldare un legame noto e vivo a Roma, quello dello *ius* e quello della *religio*, un’idea che Cicerone aveva già espresso prima dei versi enniani e che da essi è infine sigillata in una lezione che vuole farsi imperitura e universale, oltre a costituire, nel caso più specifico di Regolo, il nocciolo di una delle argomentazioni a suo favore; e infine pure Euripide⁶⁶, che viene tradotto e interamente romanizzato⁶⁷ per assolvere a una funzione simile alla citazione precedente.

campo in cui la bibliografia è notoriamente vasta e ben articolata; mi limito in tale sede a ricordare alcuni importanti contributi usciti nell’ultimo quarto di secolo: De Vivo 2000; Oppermann 2000; il già citato Fox 2007, che, oltre allo spunto di cui prima, riesce a offrire una panoramica generale e unitamente a essa focus specifici sui trattati partendo dal *De re publica* fino a quelli di argomento teologico; Petrone 2011, sul difficile equilibrio tra come si deve scrivere la storia e le passioni che in essa sono coinvolte; e il recente Riggsby 2018, sul trattamento dei documenti e delle fonti da parte dell’Arpinate.

⁶² *Off.* 3, 94.

⁶³ *Off.* 3, 97: *Utile videbatur Ulixi, ut quidem poetae tragici prodiderunt (nam apud Homerum, optimum auctorem, talis de Ulixe nulla suspicio est), sed insimulant eum tragoediae simulatione insanie militiam subterfugere voluisse.*

⁶⁴ *Off.* 3, 102 e 106.

⁶⁵ *Off.* 3, 104.

⁶⁶ *Off.* 3, 108.

Il passo rivela in sostanza che in Cicerone storia e mito/tragedia non sono affatto due mondi a parte, comunicano piuttosto, l'uno (il mito) precede l'altra (la storia), per illuminarne i punti di forza, ma allo stesso tempo l'altra (la storia) riconduce, per contrasto, su binari eticamente accettabili il primo (il mito); difficilmente Regolo sarebbe emerso con tale efficacia persuasiva se non fosse stato preceduto dal suo anti-eroe Ulisse e difficilmente alcune idee sarebbero passate con la stessa potenza narrativa se non fossero state infine suggellate dal verso tragico o anticipate dai riferimenti a quello. La storia esplose, in tutta la sua carica esemplare, all'ombra del mito, della poesia e, quindi, della tragedia⁶⁸.

1. 2. *Maxime autem admonendus <est> quantus sit furor amoris*⁶⁹: *follie d'amore tra commedia e tragedia*

La seconda parte del quarto libro delle *Tusculanae Disputationes* è interamente dedicata alla *cura animi* e, quindi, ai rimedi usati dalla filosofia, intesa alla stessa stregua dell'*ars medica*, per le malattie interiori, ovvero quei *motus animi* che sconvolgono e offuscano la mente portando l'individuo a compiere azioni scellerate⁷⁰. Nei confronti di tali stati d'animo⁷¹, Cicerone manifesta profonda ostilità che egli deriva in tutta evidenza dalla teoria stoica delle passioni che vedeva nel saggio, vessillo vivente di quella teoria, un

⁶⁷ Mi riferisco, in particolare, all'associazione che viene suggerita dalla giustapposizione del frammento euripideo *iuravi lingua, mentem iniuratum gero* con la formula *EX ANIMI TUI SENTENTIA*; si noti come il frammento viene così interamente 'strappato' alla Grecia, non solo per il *vertere* in lingua latina ma anche, e soprattutto, per la vicinanza che si viene a creare con forme della ritualità romana.

⁶⁸ Simili dinamiche si osservano in *Tusc.* 4, 48-49 a proposito della discussione sull'*iracundia*, in cui *exempla* poetici e storici si intrecciano con il flusso argomentativo dell'autore, in una sorta di dialogo tra questi e gli autori citati. Il luogo delle *Tusc.* risulta tuttavia più denso e meno uniforme, riflesso forse di una scrittura più rapida rispetto al grande trattato sui doveri. A tal proposito Graver 2002 nota, commentando 4, 68, che (178): «The transition from gladness to erotic love is rapid, without the usual introductory statement». Tornando a 4, 48-49, si può osservare come si accalcano infatti citazioni da più generi (con un settenario trocaico di provenienza ignota, *Tusc.* 48), Lucilio, riferimenti a Omero, seguiti da una lunga successione di volti noti della storia repubblicana (Tito Manlio Torquato, Claudio Marcello, *Tusc.* 49; l'Africano Minore, Bruto, *Tusc.* 50) fino a ritornare ai miti (Ercole e Teseo, *ib.*) in conclusione di paragrafo, guidati dal comun denominatore dell'ira; il tutto manca di un vero e proprio commentario e i volti della storia e del mito sono giustapposti tra di loro e sembrano risultare meno mediati dal filtro dell'autore. È evidente che il passo delle *Tusc.* proceda attraverso una forte accumulazione piuttosto che privilegiare un unico punto da illuminare, come accade nel *De Officiis* per Regolo, che si ritrova avvolto, lui come unico *vir* protagonista, nel chiaroscuro del mito.

⁶⁹ *Tusc.* 4, 75.

⁷⁰ Come vedremo, tuttavia, nel pensiero stoico non c'era una visione totalmente avversa al sentimento amoroso.

⁷¹ Per una dettagliata classificazione delle malattie dell'anima descritta da Cicerone nel trattato filosofico vd. Graver 2002, 150-151; sulle emozioni a Roma si rimanda invece al fondamentale Kaster 2005.

individuo non corrotto dalle *perturbationes* e, quindi, l'unico davvero in grado di raggiungere la vera felicità⁷². Ciò risulta chiaro all'inizio del paragrafo *Tusc.* 4, 51, in cui all'ostentazione del disprezzo per le faccende umane si intreccia la manifesta volontà di resistere al dolore e agli affanni: *contemnendae res humanae sunt, neglenda mors est, patibiles et dolores et labores putandi*.

In mezzo alla moltitudine degli stati d'animo che Cicerone affronta occupa un posto di tutto rilievo, per la *vis* che la anima, la sezione relativa all'amore nella sua folle e distruttiva carica. L'Arpinate non fa certo mistero della sua opinione nei confronti degli *amores*, specie se *lubidinosi*, e invita il saggio ad allontanarsene con determinata enfasi, avvicinandosi allo stesso tempo alle posizioni del tanto vituperato epicureismo⁷³. Sull'amore tanto Platone quanto gli Stoici avevano idee diverse rispetto alla rigidità di vedute messa in bella mostra dal nostro. Il filosofo dell'Accademia, specie nel *Simposio* e nel *Fedro*, non solo aveva accettato l'amore nello spettrogramma delle emozioni lecite ma ad esso aveva pure attribuito autorevolezza, o quantomeno aveva ispirato verso questa direzione le generazioni future di filosofi⁷⁴. Così, infatti, gli Stoici erano arrivati finanche a codificarne una definizione, descrivendolo come un tentativo di stringere amicizia suscitato da bellezza esteriore⁷⁵.

⁷² Sull'emozioni dello stoicismo vd. Graver 2007.

⁷³ Si pensi, per citare l'esempio più noto, al quarto libro del *De Rerum Natura* che mostra una simile avversione per il sentimento amoroso, sebbene tale ostilità sia animata da ben altre finalità. Ciononostante, lo stesso Cicerone è costretto ad ammettere che Epicuro ha effettivamente ragione quando identifica l'amore con un desiderio intenso e tormentato, rispetto agli Stoici e ai platonici che affermavano il contrario (*Tusc.* 4, 70; cfr. *Epicurea* fr. 483 Usener): *Ad magistros virtutis philosophos veniamus, qui amorem negant stupri esse et in eo litigant cum Epicuro non multum, ut opinio mea fert, mentientem*. Egli parla genericamente di maestri di virtù, ma si può facilmente intendere che si stia riferendo ai filosofi prima menzionati sulla base dei paragrafi 71 e 72, sui quali ritorneremo più volte in questo paragrafo.

⁷⁴ *Tusc.* 4, 71: *Philosophi sumus exorti, et auctore quidem nostro Platone, quem non iniuria Dicaearchus accusat, qui amori auctoritatem tribueremus*. Dicaerco è particolarmente apprezzato da Cicerone che lo nomina almeno altre due volte in *Tusc.* 1, 21 dimostrando familiarità con i suoi scritti (*Dicaearchus autem in eo sermone, quem Corinthi habitum tribus libris exponuit, doctorum hominum disputantium primo libro multos loquentes facit [...]*); e *Tusc.* 1, 77 in cui arriva a chiamarlo *deliciae meae Dicaearchus* tra ironia e malinconia in quanto lo aveva citato in manifesto disaccordo a proposito dell'immortalità dell'anima contro la quale il filosofo greco si era scagliato. Il discepolo di Aristotele compare anche in una lunga lista di pensatori in *fin.* 4, 79 dalla quale possiamo inferire che Dicaerco sia tra le fonti di Cicerone: [...], *Dicaearchum, ut ipsius scripta scripta declarant. Quos quidem tibi studiose et diligenter tractandos magnopere censeo*; in altre parole il lettore ciceroniano è invitato a prendere in seria considerazione, tra gli altri, gli scritti di Dicaerco che egli stesso, evidentemente, aveva già studiato. La predilezione di Cicerone nei confronti di costui doveva plausibilmente derivare dalla convinzione, in aperto contrasto con il suo maestro Aristotele e Platone, che la vita pratica sia superiore alla vita teoretica. Sul rapporto tra Cicerone e Dicaerco rimando all'utile benché datato Smethurst 1952; sul filosofo greco vd. la raccolta di saggi in Fortenbaugh-Schütrumpf 2001.

⁷⁵ *Tusc.* 4, 72: *Conatum amicitiae faciendae ex pulchritudinis specie*. Per questa definizione le fonti greche sono diverse: Zenone, *SVF* I fr. 248; Crisippo *SVF* III fr. 716 e 718.

Tuttavia, Cicerone filosofo sembra essere più interessato a mostrare il lato turpe dell'amore, circoscrivendo il proprio discorso soprattutto intorno alla bramosia, alla *voluptas* e a tutto ciò di folle che l'amore spinge a fare. Egli ricorda quindi, in un breve catalogo, quei poeti che in Grecia si sono distinti nel cantare l'amore sensuale: Alceo, Anacreonte e Ibico⁷⁶. Ma è soprattutto il teatro, sia sul versante comico che su quello tragico, a offrire al nostro autore gli stimoli giusti per scagliarsi contro l'eseacrato sentimento.

Possiamo dividere la sezione che ci interessa in due parti, *Tusc.* 67-69 e *Tusc.* 72-73, specificando che tale divisione è in semplice funzione delle questioni intorno alle citazioni teatrali che qui prenderemo in esame, le quali sono concentrate intorno a due nuclei principali, il paragrafo 67 e il 72 che ne costituiscono, per così dire, l'ossatura narrativa e concettuale intorno alla quale si snoda la discussione.

Partiamo innanzitutto dalla distinzione tra *gaudio* e *laetitia* da cui parte l'intero flusso argomentativo. Nel sistema dei valori che Cicerone vuol qui tracciare, il primo stato è consentito, ma il secondo, la *laetitia*, viene rigettato e già, in *Tusc.* 4, 14, era stato descritto come esaltazione data dall'opinione di un bene recente⁷⁷. La novità del fatto ci indica già da subito che non si tratta, per dirla con una celebre espressione di Orazio, di un *monumentum perenne* e quindi non di un bene universale a cui il saggio deve aspirare, ma di un'esperienza fugace che ha in sé una parvenza di gioia. Al di là delle intricate questioni filosofiche, è interessante qui notare come per distinguere i due stati d'animo, Cicerone metta a confronto commedia e tragedia, Nevio e Trabea, in un ennesimo confronto tra ciò che è eticamente adeguato al cittadino romano e ciò che non lo è (*Tusc.* 4, 67):

Illud iam supra diximus, contractionem animi recte fieri numquam posse, elationem posse. Aliter enim Naevianus ille gaudet Hector:

⁷⁶ *Tusc.* 4, 71: *Fortis vir in sua re publica cognitus quae de iuvenum amore scribit Alcaeus! Nam Anacreontis quidem tota poesis est amatoria. Maxime vero omnium flagrasse amore Reginum Ibycum apparet ex scriptis.* Interessante il silenzio su Saffo, che pure doveva avere in mente giacché, come si osserverà a breve, il paragrafo successivo è costituito principalmente da citazioni dalla *Leucadia* di Turpilio, commedia che si ispira in tutta probabilità alla vicenda amorosa della poetessa la quale, come leggenda vuole, si scaglia dalla rupe di Leucade respinta da Faone, elementi di trama che vengono ripresi da Turpilio nella sua opera.

⁷⁷ *Ib.* *Laetitia opinio recens boni praesentis in quo ecferrri rectum esse videatur.*

*Laetus sum laudari me abs te, pater, a laudato viro*⁷⁸,

aliter ille apud Trabeam:

*Lena delenita argento nutum observabit meum,
Quid velim, quid studeam. adveniens digito impellam ianuam,
Fores patebunt. de inproviso Chrysis ubi me aspexerit,
Alacris ob viam mihi veniet complexum exoptans meum,
Mihi se dedet*⁷⁹.

quam haec pulchra putet, ipse iam dicet:

*Fortunam ipsam anteibo fortunis meis*⁸⁰.

È stata fatta in precedenza l'osservazione che la contrazione dell'anima non può mai avere una buona ragione, mentre l'esaltazione sì. Altra infatti è la contentezza dell'Ettore di Nevio che dice:

Sono lieto di ricevere lode da te, padre, che sei uomo degno di lode,

altra quella del personaggio di Trabea:

La mezzana, sedotta dai soldi, spierà dal mio cenno,
cosa voglio e cosa desidero, all'arrivo spingerò la porta con un dito,
s'apriranno i battenti; e Criside, quando all'improvviso mi vedrà,
festosa mi verrà incontro tutta desiderosa del mio abbraccio,
sarà mia.

Quanto ciò gli sembri bello, lo dirà egli stesso subito dopo:

La Fortuna stessa vincerò con la mia fortuna⁸¹.

⁷⁸ 15 R³ = 4, 2 Marmorale = 14 Schauer; il verso è particolarmente apprezzato da Cicerone che lo cita anche in *fam.* 5, 12 e 15, 6; ricorre anche in *Sen. epist.* 102, 15 e *Symmach. Epist.* 1, 3 e 9, 110.

⁷⁹ Frammento *ex incertis fabulis*, vd. 31-32 CRF.

⁸⁰ Vd. nota precedente.

⁸¹ Trad. Zuccoli Clerici in Narducci 1996.

Cosa contraddistingue il gaudio dell'Ettore 'neviano' dalla fragile letizia del personaggio comico, che Cicerone arriva a definire, al paragrafo successivo turpe⁸²? Sicuramente ragioni di coerenza interna, legate unitamente alle questioni etiche affrontate nelle *Tusculanae*, contribuiscono in primo luogo all'elogio dell'uno e la condanna dell'altro. Tuttavia – prendiamo il caso della citazione di Nevio – l'apprezzamento di Cicerone non è solo legato a un più diffuso aspetto contestuale e a ragioni di corrispondenza interna al testo, ma pure alla sostanza della citazione stessa. Ettore parla al padre e lo fa con riguardo, cioè le sue parole sono cariche di quella che i Romani chiamavano *verecundia*⁸³, e i greci *aidòs*⁸⁴, un elemento essenziale per stabilire, e a volte ristabilire, la rettitudine del rapporto padre-figlio a Roma⁸⁵. In secondo luogo, e ben oltre gli aspetti più intimi del rispetto filiale, Ettore prova gioia perché è lodato da un uomo che è già *laudatus*, ovvero da un uomo la cui *virtus* è saldamente riconosciuta dalla comunità di appartenenza. In tal modo, Ettore partecipa, per il tramite della lode paterna, di quel riconoscimento che la comunità stessa conferisce e, di conseguenza, ne garantisce allo stesso tempo la validità che sembra quindi passare di padre in figlio come se fosse un bene ereditario. In una società antica, quella dei nobili omerici, il cui mantenimento della propria struttura era basato sulle relazioni inter-familiari, naturalmente ciò assumeva un altissimo valore. Discorso simile vale pure per Roma, caricandosi tuttavia di connotati ben più drammatici, considerando che l'opera filosofica del nostro si pone nel periodo più acuto della crisi repubblicana, in cui l'autorità delle aristocrazie romane, a cui Cicerone si rivolgeva, era stata ampiamente ridotta dalla rivoluzione di Cesare⁸⁶, il quale, come è stato più volte sottolineato, si era ritrovato solo al comando proprio mentre l'Arpinate metteva a punto il proprio progetto filosofico. In tale frangente, esaltare l'azione legittimante dell'*opinio* nobiliare significava fare una dichiarazione politica fortemente posizionata. I versi di Nevio, in sostanza, vanno a colpire un tratto tipico dello spirito dei romani; si tenga a mente, infatti, la loro sensibilità per i legami affettivi che esistono tra i membri della società che costituiscono, considerata alla stregua della *familia*, ovvero, per

⁸² *Tusc.* 4, 68: *Haec laetitia quam turpis sit, satis est diligenter attendentem penitus videre.*

⁸³ Erneut-Meiller 2001⁴: «respect, modestie, réserve, sentiment de honte ou de pudeur»; Stahl 1968; Vaubel 1969; sul concetto di *verecundia* vd. Kaster 2005, 13-27 e 28-65 sul contiguo *pudor*; Thomas 2006; Döpp 2008; Mas 2015.

⁸⁴ Cairns 1992.

⁸⁵ Su tale rapporto, altamente simbolico nella società romana, la bibliografia è estesissima. Qui limito a segnalare due contributi importanti di Thomas 1983 e Gunderson 2003; vd. anche Casamento 2013, 96 sulla relazione padre-figlio nel *corpus* declamatorio e la ricca bibliografia ivi citata.

⁸⁶ La "*Roman revolution*" cui allude il titolo del noto libro di Syme 1939.

dirla con un'espressione di Grimal⁸⁷, come una sua estensione, dunque importantissima ai fini della coscienza politica.

Dall'altro lato, con la seconda citazione, abbiamo una scena d'amore che stride con l'immagine del 'castus' Ettore, una scena tipica della commedia e dell'elegia, che rievoca il noto motivo letterario del *paraklausithyron* (*adveniens digito impellam ianuam/ fores patebunt*). Più precisamente, si osserva sulla scena il personaggio di Trabea che, in pieno delirio, sta già pregustando furtivi amori dando per certo che i suoi inganni avranno esito positivo. La sua è un'esaltazione fondata sulla prospettiva di un futuro bene, i piaceri d'amore, e supportata da un'arroganza che sfocia nell'aperta *hybris*, tant'è che arriva ad esclamare, parafrasando, che nulla può la Fortuna contro le risorse che egli ha a disposizione. Al di là dell'evidente effetto comico che la scena mira a riprodurre, a Cicerone interessa questo breve quadretto per raffigurare icasticamente quello stato di esaltazione spregevole (*turpis*, sentenza il nostro) che prelude al godimento dei piaceri di Venere. Soltanto ora, dopo aver chiarito il legame tra la turpe letizia e le *veneriis voluptates*, Cicerone prosegue trattando dell'amore in senso più generale definendolo una leggerezza composta da un miscuglio di: 1) esaltazione data dalla prospettiva di godimento (è l'aspetto raffigurato nel frammento comico); 2) godimento stesso di quel piacere; 3) dissolutezza e brama che infiammano l'animo concupiscente⁸⁸. Partendo dal frustulo di commedia palliata, in tal modo, Cicerone allarga e definisce meglio la condizione psicologica di chi è affetto dal 'malsano' sentimento amoroso.

Il dialogo coi poeti continua e, dopo aver chiarito cosa sia corretto intendere con amore, Cicerone cita ancora dalla commedia, da Cecilio, forse un frammento delle *Synaristosae* (le commensali), quanto la commedia sia maestra di dissolutezze (*Tusc.* 68):

*deum qui non summum putet,
Aut stultum aut rerum esse imperitum esistumat,
cui in manu sit, quem esse dementem velit,
quem sapere, quem in morbum inici,*

⁸⁷ Grimal 2020, 54 esprime lo stesso pensiero in un contesto assai diverso, sottolineando inoltre come ciò rafforzi il sentimento di *pietas* in modo tale che abbia il sopravvento sul diritto stesso. Si tratta di un fenomeno che incontriamo spesso, in particolare, nelle *miserationes* alla fine di un'orazione in un'atmosfera – è davvero il caso di dirlo – 'spettacolare', si pensi alle note immagini degli accusati accompagnati dal proprio corteo di amici, mesti e in abiti da lutto.

⁸⁸ *Tusc.* 4, 68: *Et ut turpes sunt qui exferunt se laetitia tum cum fruuntur veneriis voluptatibus* (il punto due), *sic flagitiosi qui eas inflammato animo concupiscunt* (il punto tre). *Totus vero iste qui volgo appellatur amor (nec hercule invenio quo nomine alio possit appellari), tantae levitatis est, ut nihil videam quod putem conferendum.*

.....
*Quem contra amari, quem expeti, quem arcessier*⁸⁹.

Chi non lo considera sommo dio,
o è stolto o è inesperto realtà;
è in suo potere che sia folle chi egli decide,
o che sia sapiente, o sano, o in preda alla malattia,
.....
O che, al contrario, sia amato, o desiderato, o cercato⁹⁰.

Poesia maestra di vita⁹¹, commenta con forte ironia l'autore che si riferisce, lo specifica subito dopo, alla commedia soprattutto⁹².

Dall'altra parte, tuttavia, i poeti tragici sono ugualmente in grado di stravolgere i valori comunitari quando è loro consentito, o per dirla in termini più tecnici, quando le rigide delimitazioni del *decorum* poetico glielo concede. E quando si tratta di follia d'amore, fra tutti spicca un personaggio ben noto ai palchi greco-romani, intorno al quale si sono cimentati tutti gli autori di tragedie da Ennio in poi. Mi riferisco naturalmente a Medea, protagonista delle seguenti citazioni (*Tusc.* 4, 69-70):

Quid ait ex tragoedia princeps ille Argonautarum?

*Tu me amoris magis quam honoris servavisti gratia*⁹³.

*Quid ergo? Hic amor Medae quanta miseriarum excitavit incendia! Atque ea tamen
apud alium poetam patri dicere audet se "coniugem" habuisse*

*illum, Amor quem dederat, qui plus pollet potiorque est patre*⁹⁴.

⁸⁹ Nel *CRF* (259-263) è posto tra i frammenti di Cecilio *ex incertis fabulae*.

⁹⁰ Trad. Zuccoli Clerici in Narducci 1996.

⁹¹ *Tusc.* 4, 69: *O praeclaram emendatricem* (lett. 'correttrice') *vitae poeticam!* L'attacco ricorda quello di un altro noto passo, forse il più noto delle *Tusculanae*, quello in cui Cicerone si scagliava contro i *cantores Euphorionis* (*Tusc.* 3, 44-46) commentando i celebri versi dell'*Andromacha aechmalotis* di Ennio (*Haec omnia vidi inflammari* [...]), che per l'appunto, a inizio di paragrafo (46) definisce, questa volta senza ironia, *praeclarum carmen*.

⁹² È pur vero, tuttavia, che la condanna della poesia comica, e della poesia in generale, non è totale. Anzi, si pone in perfetta coerenza con quanto detto altrove nelle *Tusculanae* a proposito del 'fascino malsano' della poesia – ne discutevamo al capitolo precedente – in altre parole, non è tanto la poesia a corrompere l'animo umano, piuttosto essa è un riflesso della società che la produce e ne approva i contenuti. Illuminante, nella sua chiarezza priva di compromessi, quanto dice sempre a *Tusc.* 4, 69: *De comoedia loquor quae, si haec flagitia non probareum, nulla esset omnino*.

⁹³ Dalla *Medea exul* (233 R³ = 278 V² = 224 Jocelyn = 92 Manuwald).

Sed poetas ludere sinamus, quorum fabulis in hoc flagitio versari ipsum videmus Iovem.

Ma che dice, dal palcoscenico della tragedia, l'illustre principe degli Argonauti?

L'amore più che il rispetto per me ti spinsero a salvarmi.

Dunque? Questo amore di Medea, a quali immani sventure diede esca! Eppure, in un altro poeta, ella osa dire al padre di avere come sposo

Quello che le aveva dato Amore, che ha più potere e autorità di un padre.

Ma lasciamo che i poeti si divertano; nei loro racconti persino Giove vediamo immerso in questa dissolutezza⁹⁵.

Non è forse un caso che possiamo chiudere la prima sezione (4, 67-69) con questa sequenza di citazioni tragiche che, attraverso il celebre mito di Medea, offrono un altro aspetto della dissolutezza d'amore.

Appare particolarmente significativo, per l'architettura narrativa che si viene a creare, come la prima e l'ultima citazione si pongano in maniera diametralmente speculare, aprendo e chiudendo la discussione in una *Ringkomposition* volta a corroborare le posizioni dell'autore: nella prima, tratta dall'*Hector proficisciens* di Nevio, l'autorità del padre veniva esaltata e al suo interno si collocava la giusta gioia di Ettore che nella lode paterna trovava la sua piena legittimazione; nel caso di Medea, invece, il legame di sangue è spezzato e l'autorità paterna umiliata in nome di un amore che condurrà la protagonista a compiere la più innaturale delle scelleratezze, l'uccisione, vergata nel fuoco, dei figli avuti da Giasone. Due figli 'tragici', due rapporti diversi con il proprio padre in un confronto tra due *exempla* radicalmente opposti.

Passiamo al secondo nucleo di citazioni, la cui discussione continua a ruotare intorno al sentimento amoroso, nella sua variante libidinosa e folle, l'unica che sembra esistere nella

⁹⁴ Il verso è di incerta collocazione per Ribbeck (174-176 R³); D'Anna, e recentemente Schierl, lo pongono tra i frammenti del *Medus* di Pacuvio (280 D'Anna = 185 Schierl) escludendo l'attribuzione sia ad Ennio che ad Accio, quest'ultimo in quanto la scena non farebbe parte del dramma acciano; vd. Warmington 1936, 456-457 per la ricostruzione della trama del drammaturgo pesarese.

⁹⁵ Trad. Zuccoli Clerici in Narducci 1996.

realtà stando a quanto traspare dalle parole di Cicerone. Se ritorniamo alla definizione data dagli stoici, infatti, è possibile notare un forte atteggiamento critico da parte dell'oratore-filosofo. A proposito dello stoico *conatus amicitiae faciendae* istigato dall'attrazione fisica, se davvero esiste in natura (*si quis est in rerum natura*⁹⁶), egli sostiene, è un sentimento scevro d'ansia e desiderio, e addirittura sospiri⁹⁷. Ciò che certamente esiste (*ut certe est*), e dalla quale occorre proteggersi con l'ausilio della filosofia, è la bramosia. Essa è uno sconvolgimento della mente che poco o affatto si distingue da forme di 'vera' follia, condizione, quest'ultima, ben attestata dalle deliranti invocazioni dal protagonista della *Leucadia* di Turpilio⁹⁸ che Cicerone cita in *Tusc.* 4, 72-73:

Sin autem est aliquis amor, ut est certe, qui nihil absit aut non multum ab insania, qualis in Leucadia est:

*Si quidemst quisquam deus,
cui ego sim curae*

At id erat deis omnibus curandum, quem ad modum hic frueretur voluptate amatoria!

Heu me infelicem!

nihil verius. probe et ille:

Sanusne es, qui temere lamentare?

sic insanus videtur etiam suis. At quas tragoedias efficit!

*Te, Apollo sancte, fer opem, teque, amnipotens Neptune, invoco,
Vosque adeo, Venti!*

⁹⁶ *Tusc.* 4, 72. La sintassi della frase, così introdotta dalla congiunzione ipotetica, ci induce a pensare che Cicerone non creda all'ideale stoico, che si caratterizzerebbe come passione atarassica, che è già di per sé un ossimoro, immune da libido o bramosia. Sulla base di ciò egli, pertanto, la esclude dalla trattazione in quanto essa ha come oggetto la sola *libido* (*ib. Haec autem de libidine oratio est*).

⁹⁷ *Ib. Sine sollicitudine, sine desiderio, sine cura, sine suspirio [...]*.

⁹⁸ 115-120 *CRF*.

*mundum totum se ad amorem suum sublevandum conversurum putat, Venerem unam
excludit ut iniquam:*

Nam quid ego te appellem, Venus?

*Eam prae lubricitate negat curare quicquam: quasi vero ipse non propter lubricitatem
tanta flagitia et faciat et dicat.*

Se invece esiste una forma di amore⁹⁹, come certamente esiste, che non si distingue affatto, o si distingue poco, dalla follia, come nella *Ragazza di Leucade*:

Se davvero ci sia un qualche dio a occuparsi di me!

Ecco ciò di cui tutti gli dèi si sarebbero dovuti occupare: come far godere a costui il piacere amoroso!

Ahi, me infelice!

Niente di più vero. Buona anche la risposta dell'altro:

Ma stai bene? Ti lamenti senza ragione!

Dunque sembra pazzo anche ai suoi. Ma che tragedia fa¹⁰⁰!

Te invoco, sacro Apollo aiutami!, te Nettuno, signore delle acque,
e così pure voi, o venti!

Il mondo intero, secondo lui, si dedicherà a dar sollievo al suo amore; Venere è l'unica che esclude, perché gli sembra ostile.

Perché mai invocarti, o Venere?

⁹⁹ Si riferisce sempre alla forma d'amore alimentata dalla *libido*.

¹⁰⁰ Ennesima punta di ironia ciceroniana che gioca con il senso lato del termine tragedia commentando un passo comico, a dimostrazione del fatto che, benché le personali preferenze dell'autore, tanto nell'uno che nell'altro genere, quando si tratta di teatro, si possono trovare interessanti spunti di discussione.

Dice che la dea non si cura di nulla, perché la bramosia glielo impedisce; come se fosse davvero nel caso suo non fosse la bramosia a fargli fare e dire tante turpitudini¹⁰¹!

Cicerone aveva già, per così dire, preparato il terreno alla sequenza di citazioni dalla palliata di Turpilio già in *Tusc.* 4, 41¹⁰² creando una fitta rete di rimandi interni al testo. Lì veniva sfruttata l'immagine della rupe di Leucade per un'ardita similitudine: cercare un limite per il vizio è come cercare di fermarsi precipitando da quella famosa rupe. Non c'è quindi nessun messaggio salvifico per il peccatore, per dirla in termini cristiani, o, per dirla con il linguaggio dalla sapienza antica, l'anima sconvolta ed eccitata (*animus perturbatus et incitatus*¹⁰³) non è in grado di trattenersi e, in generale, ciò che è pericoloso crescendo si trova già alla nascita in una sorta di stato larvale pronto a crescere e svilupparsi qualora le condizioni siano favorevoli, ovvero quando o un fattore esterno e ambientale o uno interno e congenito fungono da meccanismo di attivazione. Insomma, per la povera Saffo – se davvero è lei la protagonista della *Leucadia* o ne è semplicemente la fonte di ispirazione –, per i poveri elegiaci e per tutti coloro che soffrono e soffriranno le pene d'amore non c'è speranza di salvezza. Questo, mi pare, sia quanto vuol comunicare Cicerone, attraverso l'ennesimo scambio di battute con i testi dei poeti drammatici, costruito con la grandissima abilità retorica che sempre 'orna' i suoi scritti.

1.3. I rapporti tra le cause e la *Medea* di Ennio

Nelle ultime pagine del *de fato*¹⁰⁴, Cicerone affronta uno di quei problemi intorno ai quali generazioni di filosofi, antichi e moderni, si sono interrogati: in che misura l'uomo è libero di decidere e agire secondo il proprio arbitrio e quindi in che modo il destino influenzi tale scelta e le cause che contribuiscono a formare tale decisione¹⁰⁵. Nel trattare

¹⁰¹ Trad. Zuccoli Clerici in Narducci 1996.

¹⁰² *Tusc.* 4, 41: *Qui modum igitur vitio quaerit, similiter facit, ut si posse putet eum qui se e Leucata praecipitaverit, sustinere se cum velit.*

¹⁰³ *Ib.*

¹⁰⁴ Il trattato a noi pervenuto è mutilo della parte iniziale e finale, oltre a presentare gravi lacune; pertanto, qui si intende non la parte conclusiva dell'opera tutta, ma del trattato così come noi possiamo leggerlo. Sul testo del *de fato* vd. Kleywegt 1973 e il più recente Maso 2014, in particolare 37-38 per un'attenta disamina della tradizione manoscritta; in generale per l'idea di destino nel mondo greco-romano si vedano gli studi di Magris 1981 e 2007; del *de fato* stesso lo studioso ha inoltre curato un'edizione (Magris 1994).

¹⁰⁵ Questione particolarmente sentita da Leibniz, ad esempio, per il quale rimando allo studio di Forman 2017, nel quale viene approfondito il rapporto del filosofo tedesco con lo stoicismo classico.

il problema, il nostro autore attinge abbondantemente dalla dottrina Stoica della casualità e dell'assenso (filtrata dall'usuale probabilismo accademico di Carneade che tante volte abbiamo già visto all'opera), di cui peraltro costituisce una delle principali fonti per la sua ricostruzione¹⁰⁶. Non è certamente questa la sede per discutere di sottili, quanto importanti, questioni filosofiche e a quali conclusioni il nostro filosofo giunge, argomento che ad oggi è, peraltro, ancora materia di vivo dibattito¹⁰⁷. Rientrano nei nostri interessi, piuttosto, le forme della narrazione con cui Cicerone affronta il problema delle cause. Si prenda, quindi, in considerazione *fat.* 34-35¹⁰⁸:

Itaque non sic causa intellegi debet, ut, quod cuique antecedit, nec quod in Campump descenderim, id fuisse causae cur pila luderem, nec Hecubam causam interitus fuisse Troianis, quod Alexandrum genuerit, nec Tyndareum Agammemnoni, quod Clytaemnestram. Hoc enim modo viator quoque bene vestitus causa grassatori fuisse dicetur, cur ab eo spoliaretur. Ex hoc genere illud est Ennii:

*Utinam ne in nemore Pelio securibus
Caesae accidissent abiegnae ad terram trabes!*

*Licuit vel altius: "Utinam ne in Pelio nata ulla umquam esset arbor!" etiam supra:
"Utinam ne esset mons ullus Pelius!" similiterque superiora repetentem regredi
infinite licet.*

*Neve inde navis inchoandi exordium
Coepisset.*

Quorsum haec praeterita? Quia sequitur illud:

Nam numquam era errans mea domo efferret pedem,

¹⁰⁶ Soprattutto i paragrafi 34 e ss.

¹⁰⁷ Qui basterà dire che Cicerone opta per una sintesi del pensiero di Crisippo (da cui soprattutto recupera la terminologia) e Carneade, arrivando alla conclusione per cui: 1) non tutto avviene per opera del fato; 2) esistono *causae fortuitae*, e in conseguenza di esse, 3) all'individuo è lasciato un deciso margine di manovra in cui può esercitare il proprio libero arbitrio; su queste tematiche rimando a Bobzien 1998 e Hunter 1994, utile nello specifico per il rapporto tra Cicerone e Crisippo, a cui l'autore latino si richiama esplicitamente in *fat.* 41.

¹⁰⁸ Per un'ulteriore analisi del passo oltre al già citato Maso 2014, vd. Vegetti 1991 sul paragrafo *fat.* 35; l'edizione con commento di Marwede 1984; Sharples 1991 che include, oltre al trattato ciceroniano, il *de consolatione philosophiae* di Boezio; Schallenberg 2008; e, infine, le più recenti Weidemann 2019, 277 e ss. (per i parr. 34-37 che vengono discussi in un unico blocco) e Filippetti 2020, 93 e ss.

*Medea, animo aegra, amore saevo saucia*¹⁰⁹,

† *non ut eae res causam adferrent amoris.*

Perciò la causa non deve essere intesa in modo che quanto precede ogni evento sia di esso causa, ma che lo sia solo ciò che lo precede con efficacia produttiva. Il fatto che io sia sceso nel Campo Marzio non è stata la causa per cui ho giocato a palla, né Ecuba è stata la causa della rovina dei Troiani per aver messo al mondo Alessandro, né Tindaro per Agamennone avendo generato Clitemnestra. Infatti di questo passo si dirà che perfino un viandante ben vestito è stato causa del furto che ha subito dal ladro. Di tale tenore è quel noto detto enniano:

Oh, se nel bosco Pelio, dalle scuri

Tagliati, non fossero caduti a terra i tronchi d'abete!

Avrebbe potuto procedere anche più a ritroso: “Oh, se sul Pelio non fosse mai cresciuto un albero!”, o di più ancora: “Oh, se nemmeno esistesse un monte Pelio!”, e così, andando a cercare sempre più indietro nel tempo, si potrebbe continuare all'infinito:

e da lì la costruzione della nave

non avesse avuto inizio!

Perché rifarsi al passato? Perché poi segue quel celebre discorso:

Infatti mai la mia signora

Se ne andrebbe, raminga, dalla sua dimora

Medea, dall'animo afflitto, da passione crudele colpita.

Ma non perché tali cose costituissero realmente la causa della sua passione¹¹⁰.

Ancora una volta Cicerone si rivolge alla saggezza dei versi ma, prima di inserire la citazione diretta, egli spiana il terreno anticipando la materia mitologica con modalità non diverse da quelle viste per i casi precedenti, cioè mettendo riferimenti a volti noti del

¹⁰⁹ Il frammento, citato da Cicerone in maniera disgiunta è così indicato nelle principali edizioni critiche: 205-213 R³ = 246-254 V² = 208-216 Jocelyn = 89 Manuwald.

¹¹⁰ Trad. Filippetti 2020.

mito¹¹¹ che indubbiamente dovevano evocare nella mente del lettore, con la consueta e solenne familiarità del genere, immagini ben precisi e, di conseguenza, tutto il loro bagaglio emotivo e culturale¹¹².

Risulta di particolare interesse anche un altro dato, che si aggiunge alle considerazioni che avevamo fatto poc'anzi per la storia di Regolo. Se infatti lì avevamo osservato come al mito venivano accostati momenti tratti dalla storia di Roma, o forse dovremmo dire il mito e la tragedia svolgevano una funzione ancillare intorno alla storia di Roma onde illuminarla per contrasto e giustapposizione, qui non è la grande storia di Roma a fare da contraltare al mito, sono piuttosto frammenti di vita normale, i quali racchiudono la galleria dei 'momenti' che precede le citazioni vere e proprie secondo uno schema chiastico costituito da due coppie di quattro elementi: il primo e il quarto (frammenti di vita comune), il secondo e il terzo (mito). L'intento e la forma restano uguali, cambia il contenuto, nei termini in cui i grandi paradigmi della storia di Roma vengono sostituiti dai paradigmi della realtà quotidiana. È una caratteristica che forse Cicerone recupera dalla sua stessa pratica oratoria quella, ovvero, di far sì che il quotidiano, il dettaglio minuto e la leggerezza delle cose piccole si trovino al centro della discussione e da essa si ritrovino messe in risalto, quasi come se fossero illuminate dal bagliore della narrazione stessa. L'accostamento con il mito certamente aiuta a rafforzare questa potente luce. Anche qui, pertanto, abbiamo una precisa casistica, prima di sfociare nella citazione letterale del passo ennio, da cui deriva il seguente schema (desunto da *fat.* 34):

- 1) Andare al campo non è la ragione per cui gioco a palla, cioè non è la causa antecedente che produce quel determinato evento
- 2) Ecuba non è la causa che, generando Paride, ha prodotto la rovina dei troiani
- 3) Tindaro non ha ucciso Agamennone in quanto padre di colei che ha compiuto l'efferato delitto, Clitemnestra
- 4) Il vestiario del viaggiatore non è la causa per cui è stato depredata.

¹¹¹ Un riferimento va naturalmente in direzione della memoria epica (*nec Hecubam causam interitus fuisse Troianis, quod Alexandrum genuerit*), l'altro invece (*nec Tyndareum Agammemnoni, quod Clytaemnestram*), benché appartenga allo stesso ciclo, doveva certamente rievocare la tragica vicenda della morte di Agamennone per mano di Clitemnestra codificata notoriamente da Eschilo nell'*Oresteia* ma ripresa estesamente dai tragici d'età repubblicana.

¹¹² Si può parlare, in tal senso, di figure del ricordo, per usare la bella espressione di Assman 1992, le quali agiscono come meccanismi d'attivazione, rivelando la potenza performatrice della parola mitica.

Si prenda il primo esempio: l'evento x (andare al campo), argomenta Cicerone, non è la causa dell'evento y (giocare a palla) che lo succede direttamente in quanto non lo produce, ovvero quel dato evento sarebbe potuto accadere a prescindere dall'evento precedente¹¹³; possiamo ipotizzare quindi che tra le due azioni x e y , vi sia stato un terzo elemento che abbia portato alla realizzazione di y . Sforzandoci di voler prendere per appropriati tali esempi¹¹⁴, possiamo applicare il ragionamento anche agli altri casi. Si prenda il terzo punto: evento x (Tindaro genere Clitemnestra), evento y (Clitemnestra uccide Agamennone). La conclusione errata, dalla quale Cicerone mette in guardia, è quella per cui si arriva ad intendere Tindaro come causa della morte di Agamennone in quanto padre di Clitemnestra. Sarebbe più corretto, invece, considerare un terzo evento che ha portato la regina a progettare ed attuare il delitto, che nel nostro caso è costituito da un altro episodio tragico: il sacrificio di Ifigenia, che a sua volta genera la volontà di vendetta della madre. Causa di un evento è quindi un evento precedente che ne produce l'intenzionalità¹¹⁵.

Chiarito tale principio, che vale anche per gli altri casi, Cicerone prosegue rafforzandolo con le citazioni dalla *Medea*, nel cui segmento possiamo osservare, al suo massimo grado, la volontà dell'Arpinate di fare propri i versi drammatici. Ci si vuol riferire naturalmente alla vera e propria riscrittura che egli mette in pratica, aumentando ad ogni livello il grado di paradossalità dell'assunto per sfatare la teoria (stoica) dei rapporti di causa ed effetto i quali funzionerebbero in una sorta di effetto domino in cui ogni tassello cadendo produce la caduta del tassello successivo.

¹¹³ Per la nozione e le tematiche inerenti al problema della causa e della sua definizione rimando a Frede 1980; Hankinson 1999, sul concetto di causa nella filosofia ellenistica; Sedley 2005; e, soprattutto, gli studi Ioppolo 1988, 1994 e 2007.

¹¹⁴ Della validità di tali esempi vd. le condivisibili posizioni di Ioppolo 2007, 110-113.

¹¹⁵ È in tal modo che Cicerone restituisce all'individuo il libero arbitrio sottraendo al destino parte della sua immane potenza. Si sente in ciò la forte influenza di Carneade, come risulta evidente dal par. 31: *Carneades [...]; cuius erat haec conclusio: «Si omnia antecedentibus causis fiunt, omnia naturali conligatione conserte contextetque fiunt; quod si ita est, omnia necessitas efficit; id si verum est, nihil est in nostra potestate; est autem aliquid in nostra potestate; at si omnia fato fiunt, omnia causis antecedentibus fiunt; non igitur fato fiunt, quaecumque fiunt»*. Il filosofo neoaccademico si pone quindi in forte contrapposizione al serrato ordine logico degli Stoici così come lo leggiamo in un altro luogo ciceroniano (*div. 1, 125*): *id est ordinem seriemque causarum, cum causae causa nexa rem se gignat. Ea est ex omni aeternitate fluens veritas sempiterna. Quod cum ita sit, nihil est factum, quod non futurum fuerit, eodemque modo nihil est futurum, cuius non causas id ipsum efficientes natura contineat*; per il commento al brano del *de divinatione* vd. Timpanaro 1998, 323-324 il quale sottolinea lucidamente come Cicerone non aderisca al fatalismo stoico ma si sforza di esporne il pensiero; per un confronto tra le due diverse e contrapposte teorie Ioppolo 1994, 4516.

Tornando a Cicerone e il teatro, egli partiva dai versi di Ennio, inserendoli in evidente disaccordo; così nel poeta si osserva il personaggio tragico maledire l'abbattimento degli alberi del bosco Pelio che sarebbero poi serviti per la costruzione della nave Argo, fatto questo da maledire in quanto causa di mali futuri, la rovina degli Argonauti e, soprattutto, il triste fato di Medea che egli cita esplicitamente in chiusura dell'intero segmento (*fat.* 35). Secondo, tuttavia, la concezione ciceroniana delle cause e del rapporto tra esse da cui si produce l'evento, tutto ciò è assurdo giacché non si tratta di cause che *sua vi* hanno prodotto quella determinata circostanza. In sostanza, non si può parlare di causa se un fatto semplicemente si concatena alla catena di eventi successivi. Si può parlare di causa, ben a ragione, quando *x* precede *y* producendolo con efficacia (*efficienter*), sottolineando con tale avverbio quanto errata sia la concezione del fato come catena di eventi pregressi, inteso esattamente in senso meccanico e temporale¹¹⁶.

La parte interessante è che Cicerone si scaglia contro tale concezione, principalmente stoica, 'rubando' i versi ad Ennio e distorcendoli in un gioco di riscritture paradossali dalle potenzialità pressoché infinite¹¹⁷: il primo livello è costituito dalla rappresentazione enniana in cui è da maledire l'abbattimento degli abeti del Pelio, l'evento *x* che produce *y* (costruzione della nave) e *z* (partenza degli argonauti) e tutto ciò che poi segue. L'autore poi si fa beffe del personaggio, inasprendo il grado di paradosso giacché - egli (ri)scrive - si poteva finanche sperare nella totale assenza d'alberi (*Utinam ne in Pelio nata ulla umquam esset arbor!*¹¹⁸), onde infine ad arrivare alla totale scomparsa del Pelio stesso (*Utinam ne esset mons ullus Pelius*¹¹⁹). Così, all'infinito, possiamo pure noi divertirci a fare il gioco dei paradossi, riprendendo esattamente da dove Cicerone ci aveva lasciati:

¹¹⁶ Filippetti 2020, 95-97 e la bibliografia ivi citata.

¹¹⁷ Pratica che peraltro non doveva destare grosso scandalo in un'epoca in cui il concetto di autorialità assumeva connotati più 'malleabili'. Si pensi, a tal proposito, alla testimonianza dello stesso Cicerone in *de orat.* 2, 222: *Itaque nonnulli ridiculi homines hoc ipsum non insulse interpretantur. Dicere enim aiunt Ennium, flammam a sapienti facilius ore in ardente opprimi, quam bona dicta teneat; haec scilicet bona dicta quae salsa sint; nam ea dicta appellantur proprio iam nomine.* Per comprendere l'enorme abisso culturale che ci separa dagli antichi, basterà osservare come la parola chiave nel testo *interpretantur* viene adattata da alcuni traduttori, specie in quelle edizioni rivolte ad un pubblico più vasto. Così nell'edizione Bur (saggio introduttivo di E. Narducci, trad. Mario Martina *et alii*, 2000²), viene così tradotto: «A questo riguardo, alcuni buontemponi *stravolgono* le parole di Ennio: [...]». E più recente Fontaine 2020: «Accordingly, some jokers *twist* these lines of Ennius: [...]». Tra *stravolgere* e *to twist* il senso è pressoché immutato, eppure non sembra emergere questa sorta di malignità sia dal vocabolo latino che dal contesto in cui Cicerone lo adopera (ché addirittura giudica l'intera operazione *non insulse*); piuttosto l'idea sembra quella di essere di una mediazione, come si evince dalla voce *interpretes* in Erneout-Meiller 2001⁴ 320: «intermédiaire, courtier, chargé d'affaire; puis chargé d'expliquer, truchement, interprète». È possibile quindi concludere che Cicerone e i suoi contemporanei forse non avvertivano tale operazione come una corruzione del testo originale, ma, al contrario, accettavano e usufruivano dell'opera altrui, predisponendola al servizio della propria idea.

¹¹⁸ *Fat.* 35.

¹¹⁹ *Ib.*

che non ci fosse mai stata la Tessaglia, la Grecia tutta e il mondo! Sparissero pure le stelle, causa antecedente dei mali di Medea! È un gioco facile, che possono fare tutti, quindi straordinariamente efficace sul piano retorico della forza persuasiva. Così efficace che Cicerone si arrischia a dire che non serve guardare al passato (*fat. 35: Quorsum haec praeterita?*), una frase che in altro contesto avrebbe fatto inorridire il suo stesso autore, ma che qui trova la sua legittima logica.

È solo dopo essere ricorso al paradigma tragico che Cicerone delinea la definizione di causa, con la quale il lettore avrà già familiarità, per cui essa deve possedere una necessaria forza produttrice¹²⁰. Tuttavia, il discorso non è affatto concluso, poiché l'autore del trattato introduce anche un altro concetto strutturale, quello della 'prossimità' della causa e della spiegazione che nel suo effetto è contenuta. Nell'introdurre il nuovo tassello, Cicerone prende a modello la tragica vicenda di Filottete. Così a *fat. 36-37* leggiamo:

Nondum enim ulcerato serpentis morsu Philocteta quae causa in rerum natura continebatur, fore ut is in insula Lemno linqueretur? Post autem causa fuit propior et cum exitu iunctior. Ratio igitur eventus aperit causam.

Infatti, quando Filottete non era stato ancora ferito dal morso del serpente, quale causa era contenuta nella natura delle cose per cui lui dovesse essere abbandonato sull'isola di Lemno? Però una causa più diretta e più strettamente legata al suo effetto, dopo, ci fu.

Si ritorna così ai miti e alla tragedia. Le argomentazioni contenute nei parr. 36 e 37 sono effettivamente motivate dal (e nel) paradigma tragico offerto dalla sventura di Filottete, noto ai palchi romani grazie alla riscrittura acciana dell'omonima tragedia di Sofocle, che l'Arpinate conosce estremamente bene e di cui si era già proficuamente servito nel secondo libro delle *Tusculanae* in cui l'eroe lasciato nella solitudine di Lemno assurgeva al ruolo di anti-modello su come affrontare il dolore¹²¹.

Sono stati quindi il morso e la ferita che hanno legittimato l'abbandono di Filottete, non solo in quanto sono fatti temporalmente vicini all'evento stesso ma anche perché sono strettamente legati ad esso, *de facto* producendolo, come se ne deduce dalla spiegazione

¹²⁰ *Fat. 36: Nulla igitur earum est causa, quoniam nulla eam rem sua vi efficit, [in] cuius causa dicitur. Nec id sine quo quippiam non fit, causa est, sed id, quod cum accessit, id, cuius est causa efficit necessario.*

¹²¹ Cic. *Tusc.* 2, 33; vd. Tandoi 1984 per l'interpretazione ciceroniana del *Filottete* di Accio.

del fatto a posteriori, che è, come leggevamo poc' anzi, l'unica prova a dirci chiaramente cosa è causa e cosa non lo è (*ratio igitur eventus aperit causam*¹²²).

Dal frammento tragico e particolare si arriva così al principio, come si osserva anche nel passaggio morfologico, nell'ultima frase, dal perfetto *fuit*, il tempo passato del mito e del particolarismo tragico, al presente *aperit*, il tempo delle asserzioni e dei principi universali.

2. Le citazioni argomentative a carattere prevalentemente tecnico: il teatro a servizio della tecnica nel *De inventione*

Il trattato sull'invenzione retorica è, com'è noto, unanimemente considerato un prodotto dell'attività giovanile dell'allora esordiente Cicerone. Un simile consenso ha riscontrato pure l'opinione per cui si tratterebbe di uno scritto che egli abbandonò in corso d'opera, prima di discutere sistematicamente delle suddivisioni della retorica che nella struttura narrativa originale dello scritto dovevano seguire all'*inventio* (la cui discussione aveva occupato quel secondo libro che interrompe bruscamente l'intero progetto)¹²³. Si consideri pure che lo scritto, per ammissione del suo stesso autore, venne ripudiato in tempi più maturi, come leggiamo in un celebre passo del *de oratore*¹²⁴. Non era la materia in sé che infastidiva Cicerone, ma piuttosto il modo con cui essa veniva offerta al lettore, così scolastico e arido, privo di quella bellezza artistica, di quel dolce miele letterario, di cui invece sarà intriso il grande dialogo degli anni '50, che su quei temi ritorna in veste più 'platonica' e curata¹²⁵.

¹²² *Fat.* 37.

¹²³ *Inv.* 2, 178: *Nunc quoniam omne in causae genus argumentandi ratio tradita est, satis dictum videtur. Quare, quoniam et una pars ad exitum hoc ac superiore libro perducta est et hic liber non parum continet litterarum, quae restant, in reliquis dicemus.* Si tratta, in sostanza, di una promessa non mantenuta giacché Cicerone dichiara di occuparsi delle altre sezioni *in reliquis*, cioè negli altri libri, con un atteggiamento che da parte di una certa critica è stato letto nei termini di una 'baldanza giovanile' (Pacitti 1967, 7, che in fondo rifletteva il giudizio dell'epoca; vd. Paratore 1961, 176). A favore della tesi del lavoro incompiuto varrebbe anche l'altro titolo di *Rhetorici libri* che implicherebbe una trattazione più ampia della materia ed è testimoniato frequentemente da Quintiliano, che se ne serve almeno in *Inst.* 2, 14, 4; 3, 3, 6; 3, 6, 50.

¹²⁴ *De orat.* 1, 5: *Quae pueris aut adolescentulis nobis ex commentariolis nostris incohata ac rudia exciderunt, vix hac aetate digna et hoc usu sunt, quem ex causis quas diximus tot tantique consecuti sumus.*

¹²⁵ Si legga, seguendo l'interpretazione simbolica del passo, *de orat.* 1, 28: *tum Scaevolam [...] dixisse «Cur non imitamur Crasse Socratem illum qui est in Phaedro Platonis? Nam haec tua platanus admonuit quae non minus ad opacandum hunc locum patulis est diffusa ramis quam illa cuius umbram secutus est Socrates, [...]».* In tal senso, Vasaly 1993, 27 sottolinea acutamente: «Secondly, by his allusion to the scene of the Platonic dialogue, Cicero clearly hoped to signal his own work, like *Phaedrus*, would be of philosophical character, far removed from the sterile prescriptions of the rhetorical textbooks». Per il carattere filosofico del dialogo si vedano le testimonianze dello stesso Arpinate, le epistole *Att.* 13, 19, 4 e

Ciononostante, c'è almeno un punto che accomuna i vari trattati sull'eloquenza, a prescindere dalla data di stesura e dallo spirito da cui sono animati, ed è proprio l'uso didattico-argomentativo che si fa degli *excerpta* poetici, con prevalenza di quelli drammatici, all'interno della discussione su specifici aspetti tecnici della lingua¹²⁶. In questo paragrafo ci occuperemo pertanto di alcune significative istanze tratte dal trattato giovanile.

Un primo esempio degno di nota ricorre a 1, 27, un lungo paragrafo in cui Cicerone espone le tipologie di *narratio*, di cui ne individua tre tipologie: la prima che corrisponde alla narrazione del fatto per cui una causa sussiste e ne è l'intero fondamento (*unum genus est, in quo ipsa causa et omnis ratio controversiae continetur*); la seconda è quella della *digressio* in cui si va 'oltre la causa' (*extra causam*) onde trovare motivi di accusa (*criminatio*), analogia (*similitudo*) o diletto (*delectatio*), con l'obiettivo di 'amplificare' la narrazione (*amplificationis causa*); infine, il *tertium genus* che si pratica al di là dei processi a fini di svago o per esercitazione (*delectationis causa non inutili cum exercitatione dicitur et scribitur*). Di qui la *narratio* viene ulteriormente suddivisa in due livelli: un primo livello in cui sono presenti due sottocategorie, narrazione relative a fatti e narrazione relative a persone; un secondo livello in cui la narrazione relativa ai fatti è a sua volta suddivisa in: *fabula*, *historia* e *argumentum*. Come si può notare, la materia è piuttosto complessa e ramificata; per ragioni di chiarezza espositiva, quindi, il giovane teorico tratta ognuna di queste categorie spiegandola per 'immagini verbali' che vengono puntualmente attinte dai testi drammatici¹²⁷. È un'operazione che va dalla pratica del teatro alla teoria della parola. Ecco il passo in questione (*inv. 1, 27*):

Eius partes sunt duae, quarum altera in negotiis, altera in personis maxime versatur. Ea, quae in negotiorum expositione posita est, tres habet partes: fabulam, historiam, argumentum. Fabula est, in qua nec verae nec veri similes res continentur, cuiusmodi est:

Fam. 1, 9, 23. Ma soprattutto il proemio del secondo libro del *De Divinatione*, in cui l'autore 'tira le somme' della sua attività di pensatore e stende il catalogo delle opere filosofiche, tra le quali, per l'appunto, figurano i trattati sull'eloquenza *De Oratore*, *Brutus*, *Orator*, intesi in forte unità nella quale non rientra il trattato giovanile (*div. 2, 4*): *Cumque Aristoteles itemque Theophrastus, excellentes viri, cum subtilitate, tum copia, cum philosophia dicendi etiam praecepta coniunxerint, nostri quoque oratorii libri in eundem librorum numerum referendi videtur. Ita tres erunt de oratore, quartus Brutus, quintus orator.*

¹²⁶ Particolarità che accomuna anche altri scritti dello stesso genere; si pensi ad uno scritto quale la *Rhetorica ad Herennium*, così vicino nello spirito al *de inventione*, in cui il verso viene egualmente incorporato nel filone argomentativo per lo stesso fine didattico.

¹²⁷ Eccezione fatta per la sottocategoria *historia*, posta fra gli altri due *exempla*, per cui viene creato un esempio *ad hoc* spoglio di un qualsiasi accorgimento letterario e utile e fine meramente didattici.

*Angues ingentes alites, iuncti iugo...*¹²⁸.

Historia est gesta res, ab aetatis nostrae memoria remota; quod genus: Appius indixit Carthaginensibus bellum. Argumentum est ficta res, quae tamen fieri potuit. Huiusmodi apud Terentium:

*Nam is postquam excessit ex ephebis, [Sosia]...*¹²⁹.

La narrazione si divide in « due sottospecie » : una di esse si riferisce ai fatti, l'altra specialmente alle persone. Quella che consiste nella esposizione dei fatti si divide a sua volta in: favola, storia, fantasia. La "favola" racconta cose non vere né verosimili, come, ad esempio:

Grandi ed alati draghi aggiogati.

"Storia" è un fatto realmente accaduto, ma lontano dal nostro tempo, come, ad esempio: «Appio Claudio dichiarò guerra ai Cartaginesi». "Fantasia" è un fatto immaginario, ma tuttavia verosimile: eccone un esempio tratto da Terenzio:

Com 'egli usci di pubertà [...]»¹³⁰.

Il mondo del favoloso (*fabula*) viene così rievocato attraverso il verso icastico di Pacuvio¹³¹, facendo quindi riferimento a un sostrato mitico che si oppone alla *ratio* della filosofia e alla *res* della 'vita vera' che è possibile osservare, dunque cogliere, e non semplicemente 'fingere' nel pensiero con l'occhio della mente. La narrazione storica è, invece, brevemente inquadrata in una frase che ne esplica la sua natura, in maniera piuttosto sbrigativa. E infine si ritorna al teatro con la terza e ultima *pars* della narrazione relativa ai fatti e l'autore, dovendo fornire un paradigma per un fatto verosimile ma inventato (*ficta res quae tamen fieri potuit*), cita Terenzio, ovvero sfrutta quel genere, la commedia, che raffigura un mondo a parte e alla rovescia, tuttavia possibile (rispetto all'opposta raffigurazione dei draghi alati e, in genere, del favoloso della tragedia) e

¹²⁸ Dal *Medus* (397 R³ = 260 D'Anna = 171 Schierl).

¹²⁹ Ter. *Andria* 51.

¹³⁰ Le traduzioni dei brani del *De Inventione* in questo paragrafo sono di Pacitti 1967.

¹³¹ Si tenga presente che egli era rinomato pittore oltre che tragediografo.

ancorato, quantomeno nelle tipologie dei caratteri e nelle scenografie, alla realtà fisica benché in forma strettamente ‘letterarizzata’ dagli stilemi del genere.

La *narratio* relativa alle persone, l’*altera pars* che avevamo poc’anzi individuato, non presenta invece sottocategorie, ma il procedimento argomentativo è lo stesso e il ragionamento ruota intorno ad un’altra citazione terenziana (*inv.* 1, 27):

Illa autem narratio, quae versatur in personis, eiusmodi est, ut in ea simul cum rebus ipsis personarum sermones et animi perspici possint, hoc modo:

*Venit ad me saepe clamitans: Quid agis, Micio?
Cur perdis adulescentem nobis? Cur amat?
Cur potat? cur tu his rebus sumptum suggeris,
Vestitu nimio indulges? nimium ineptus es.
Nimium ipse est durus praeter aequumque et bonum.*

Hoc in genere narrationis multa debet inesse festivitas, confecta ex rerum varietate, animorum dissimilitudine, gravitate, lenitate, spe, metu, suspitione, desiderio, dissimulatione, errore, misericordia, fortunae commutatione, insperato incommodo, subita laetitia, iucundo exitu rerum.

La narrazione che si riferisce a persone è di tal natura, che vi è possibile scorgere coi fatti sia le parole sia gli stati d’animo dei personaggi, così:

Da me gridando spesso vien: che fai Micion?
Perché rovinì il giovinetto? di’, perché?
Perché d’amor è pien e cionca e tu le spese far
perché? Insulso, indulgi troppo al suo vestir.
E troppo austero oltre l’onesto e il ben.

Questa specie di narrazione deve contenere molta festività, la quale si trae dalla varietà degli argomenti, dai contrasti di carattere, dalla gravità delle persone, dalla loro dolcezza, dalla speranza, dal timore, dal sospetto, dal desiderio, dalla dissimulazione, dall’errore, dalla misericordia, dal mutamento di fortuna, da accidenti improvvisi, da gioia insperata ed esito felice delle azioni.

Da quest'ultimo esempio si evince, in maniera meglio definita, il modo di procedere del nostro autore che, ancora in maniera piuttosto scolastica: 1) parte da una definizione, nel testo è la parte che precede la citazione; 2) inserisce la citazione, che rappresenta l'inequivocabile e fattuale proiezione di quanto enucleato prima in linea teorica; 3) aggiunge considerazioni finali, dando un ulteriore spessore alla definizione prima data, che viene così arricchita da dettagli desunti dal testo. Si viene così a creare un flusso argomentativo all'interno del quale Terenzio, nell'ultimo caso citato, si trova al centro, esposto agli occhi del lettore e mediato dagli interventi ciceroniani che lo racchiudono.

Volendo applicare il procedimento al caso preso qui in esame, ne risulta così il seguente schema: 1) si chiarisce, prima di tutto, cosa sia la narrazione riferita a persone (*narratio quae versatur in personis*), dandone pertanto una prima definizione; 2) si inseriscono i versi di Terenzio; 3) infine si passa al commento finale, arricchendo la definizione data in principio alla luce del passo citato.

Nelle sue linee essenziali questo è il modo di procedere del retore, che è pure quello più frequente, a grandi linee, negli scritti ad argomento strettamente tecnico¹³². Questo non significa che Cicerone proceda sempre alla stessa maniera, mi pare indicativo che dietro tale impostazione ci sia la volontà di trattare la materia secondo un pensiero ben strutturato, ben collaudato e consapevole di se stesso.

Un altro significativo passo tratto dal *de inventione* (1, 89-92) dimostra come effettivamente adoperi questa tecnica argomentativa. L'autore continua discutere di *genera argumentationis* e come adoperarli in maniera efficiente a seconda di ciò che la causa richiede; di qui egli procede con un verboso elenco di tipologie di argomentazioni occupandosi soprattutto di quelle difettose (*vitiosum*). Per alcune tipologie di discorso¹³³ l'autore o sfrutta direttamente dei nuclei di versi tragici o parafrasa, senza citarle direttamente, vicende che sono soprattutto note grazie alle rielaborazioni teatrali. Si legga, a proposito del genere banale (*genus leve*) che Cicerone intende caratterizzato dalla mancanza di una *vis* appropriata alla causa trattata, il seguente passo (*inv.* 1, 90):

¹³² Il *de oratore*, che si caratterizza per un respiro più ampio e filosofico, fa eccezione nel senso che mescola diverse tipologie di citazioni.

¹³³ L'elenco completo delle argomentazioni difettose, che si trova a *inv.* 1, 89, è il seguente: falso (*falsum*), comune (*commune*), volgare (*vulgare*), banale (*leve*), remoto (*remotum*), mal definito (*mala definitio*), controverso (*controversum*), evidente (*perspicuum*), non permesso (*non concessum*), turpe (*turpe*), odioso (*offensum*), avverso (*contrarium*), contraddittorio (*inconstans*), ostile (*adversarium*). Le categorie che ci interessano per il nostro discorso sul teatro sono: banale, remoto, controverso ed evidente: ben quattro casi che, come vedremo, utilizzano i modelli del teatro con grande forza argomentativa.

Leve est, quod aut post tempus dicitur, hoc modo: «Si in mentem venisset, non comisisset»; aut perspicue turpem rem levi tegere vult defensione, hoc modo:

*Cum te expetebans omnes florentissimo
regno, reliqui: nunc desertum ab omnibus
summo periculo sola ut restituam paro*¹³⁴.

"Banale" quel che si dice dopo che un dato fatto sia accaduto, così: «se gli fosse venuto in mente, non l'avrebbe fatto», oppure quando si vuol giustificare un'azione apertamente turpe con una difesa fiacca, come qui:

Felice quando tutti ti cercavano,
io ti lasciai: da tu tti abbandonato
con sommo rischio io sol ti riporrò sul tron.

Chi parla, in quest'ultimo frammento, è Medea esprimendosi con grandissima incisività retorica, come richiesto dal contesto, d'altronde, considerando che ella sta difendendo la colpa del passato e giustificando, allo stesso tempo, le azioni del presente; a tal proposito si noti la contrapposizione tra *cum*, in forte risalto a inizio frammento, e del *nunc* al verso successivo. Il passo è intriso di forti risposdenze antitetiche sia sul piano temporale (*cum/nunc*) che semantiche (*florentissimo regno/ summo periculo*) tradendo la natura retorica e, quindi, capziosa dell'apologia di Medea¹³⁵. Se volessimo sintetizzare l'operazione ciceroniana qui descritta, potremmo usare quella assai celebre di Hannah Arendt: la banalità del male. In altre parole, il giovane Cicerone, per descrivere il concetto di banalità di espressione, si rivolge alla categoria morale del turpe, icasticamente raffigurato sia in Grecia che a Roma, forse più di ogni altro personaggio

¹³⁴ Ancora dal *Medus* (281-283 D'Anna = 186 Schierl), di incerta collocazione invece per il Ribbeck (186-188 R³). Il frammento è anche citato in *Rhet. Her.* 2, 25, 40 secondo simili modalità, fatto che non sorprende considerando la prossimità tematica e metodologica tra le due opere retoriche.

¹³⁵ A proposito del *Medus*, e in generale dell'arte di Pacuvio, Boyle 2006, 92 parla di '*linguistic audacity*' e '*rhetorical syntax*', ben documentate, soprattutto quest'ultima, dalle parole di Medea. Per lo studioso, inoltre, lo sperimentalismo linguistico di Pacuvio, oltre a riflettere l'interesse del poeta per l'elemento pittorico della lingua, sarebbe anche la risposta dell'intellettuale al dibattito culturale del II a.C. che pure avrebbe portato Terenzio a creare un linguaggio diverso per la commedia (*ib.*): «The fragments, [...] abund in bold neologisms, stunning coniages, archaic and rhaising forms, suggestive of an attempt to rival the richness and diversity of Attic tragic diction and to create an appropriate Roman tragic language, even as Pacuvius' contemporary Terence was working at creating an appropriate language for comedy. [...] the prologues of Terence's comedies clearly suggest a heated debate in dramatic circles of the 160s BCE about language, dialogue, tone and style, all of which seems embraced by the Terentian notions of *oratio*, *stilus* and *scriptura*»; vd. Slater 1992, che mette a confronto Terenzio e Accio su questi temi.

tragico, da quella stessa Medea che più volte compare nella riflessione ciceroniana. Da tale categoria quindi, Cicerone attinge un *exemplum* di facile lettura, nel quale tutti potevano scorgere il turpe, nella sua più drammatica forma.

Tornando al *de inventione*, quando Cicerone, al paragrafo successivo, riflette sul ragionamento remoto, possiamo osservare gli stessi passaggi logici (*inv.* 1, 91):

Remotum est, quod ultra quam satis est petitur, huiusmodi: «quodsi non P. Scipio Corneliam filiam Ti. Graccho conlocasset atque ex ea duos Gracchos procreasset, tantae seditiones natae non essent; quare hoc incommodum Scipioni adscribendum videtur». Huiusmodi est illa quoque conquestio:

*Utinam ne in nemore Pelio securibus
Caesae accidissent abiegnae ad terram trabes!*

Longius enim repetita est, quam res postulabat.

Si dice "remoto" il ragionamento che si ricerca oltre i limiti consentiti, così: «se Scipione non avesse dato in isposa la figlia Cornelia a Tiberio Gracco e non avesse avuto da lei i due Gracchi, non sarebbero nate così gravi sedizioni; per cui sembra che questo malanno debba attribuirsi a Scipione». Di tal genere è anche la famosa querimonia:

Non fosser, oh! caduti al suol gli abeti mai
nel Pelio bosco infranti dalle scuri!

Infatti è stata ripresa più lontano di quanto il caso richiedesse.

Si noti come, peraltro, Cicerone utilizzi lo stesso frammento enniano che circa quarant'anni dopo incanalerà nella discussione sulla natura delle cause nel *de fato* discussa prima. Tuttavia, in tale frangente, esso presenta una significazione ed un uso del tutto diversi da quello che se ne fa nelle pagine del *de inventione*. Sembra quindi emergere il principio, già osservato, che la citazione è una sorta di materiale grezzo che, se inserita *ad locum* con conscia intelligenza, può di volta in volta essere risemantizzata e servire scopi molteplici. In un certo senso, se la citazione, estratta in tal modo dal suo

originario contesto di emissione, è astratta e universale, sarà il contesto ad individuarla puntualmente e a riempirla di significato specifico.

Un altro aspetto va insieme ricordato, il quale accomuna la riflessione del giovane retore a quella del maturo filosofo: si noti, infatti, come ancora una volta storia e mito intervengono insieme al servizio di un'idea o un principio, che esso sia di natura etico-morale o tecnico-retorica. Prima dell'inserimento dei versi del poeta, infatti, l'Arpinate sfrutta il paradigma storico, attraverso 'figure del ricordo'¹³⁶ ben note, delineando un esempio che per assurdo incornicia efficacemente il senso dell'argomentazione remota: se è ridicolo prendersela con il bosco del Pelio per le sventure degli Argonauti, è ugualmente sciocco additare Scipione come colpevole delle sedizioni graccane in quanto nonno materno dei due fratelli.

Il connubio tra mito e storia permane nella sostanza, tra i due Ciceroni (il giovane e il maturo), cambia piuttosto la rigida aridità delle argomentazioni scolastiche che animano il trattato sull'invenzione retorica, le quali verranno in seguito rimpiazzate dalla sicura eleganza e dal contenuto ricercato del *de oratore*, opera il cui afflato letterario-filosofico eleva al rango di prodotto artistico.

2.2 La metafora tra tecnica ed estetica nel terzo libro del *De oratore*

Delle molte citazioni contenute nel grande dialogo sull'eloquenza degli anni 50¹³⁷, vorrei qui trattare quelle afferenti alla discussione sulla metafora e sull'allegoria ospitate nel terzo libro, rispettivamente *de orat.* 3, 157-158 e 3, 164-167¹³⁸, che ci permettono meglio di trarre qualche interessante considerazione sulla naturale estetica congenita alle citazioni stesse in quanto prodotto artistico-letterario che risponde ad uno specifico gusto

¹³⁶ Assman 1992.

¹³⁷ In tale ambito il dialogo offre ampia varietà di citazioni, da quelle di natura tecnica strettamente intese (con lo stesso spirito che si è osservato per il *de inventione* ma in misura minore dato il diverso respiro del dialogo) a quelle a contenuto etico, passando, ad esempio, alle celebri citazioni circa l'*actio* e gli *adfectus* in 3, 102 e soprattutto 3, 217 ss. le quali mescolano considerazioni di natura tecnico-estetica ad altre di natura psicologica. Per altre citazioni tecniche, oltre a quelle che vedremo qui, che ricordano la pratica della citazione già osservata per il *inv.* rimando ai seguenti passi esemplificativi: 2, 172 e 3, 183. Anche nell'*Orator* le citazioni sono prevalentemente tecniche accompagnate da qualche sparuta considerazione estetica; vd. *Or.* 93; 152; 155 ss.; 163-164.

¹³⁸ Si noti che anche a 3, 162 sono presenti citazioni poetiche da Ennio (374 R³ = 381 V² = 319 Jocelyn = 149 Manuwald) e di incerta attribuzione (47-48 R³), che per ragioni meramente espositive tralascieremo.

e il cui scopo (narrare un fatto e/o veicolare un'idea) è raggiunto grazie anche alla loro 'bella apparenza'.

Una maggiore cura della forma è indubbiamente uno degli aspetti che caratterizzano i tre libri del *de oratore* rispetto ai due del trattato giovanile, come abbiamo ripetuto in più di un'occasione. Questo risulta anche nell'ambito che più ci riguarda da vicino, benché nella sua forma nucleare, il procedimento non cambia radicalmente; infatti, non solo vi è un più alto grado di interazione dell'autore con i versi che di volta in volta vengono rievocati, ma si aggiunge, inoltre, una più elaborata articolazione degli argomenti in prosa che precedono e succedono la citazione teatrale. A proposito della metafora Cicerone non si limita a dare la semplice definizione onde, subito dopo, inserire i versi e un breve commento secondo quelle modalità osservate poc'anzi, le quali tendono a risultare meccaniche e ripetitive. Egli, innanzitutto, della metafora¹³⁹ evidenzia l'originario uso nato dalla necessità, onde elogiarne il carattere piacevole e dilettevole acquisito col tempo¹⁴⁰. In seguito, per meglio illustrare le 'magnifiche sorti progressive' della metafora si serve di un'efficace analogia: questa, creata per sopperire alla mancanza di parole e ora usata per piacere, è come le vesti che inizialmente coprivano per proteggere dal freddo e solo in seguito si cominciarono ad usare *ad ornatum etiam corporis et dignitatem*¹⁴¹, ovvero privilegiando la loro componente estetica e i significati attribuiti a questa¹⁴². La lingua quindi, come ogni altro aspetto 'tecnico'¹⁴³ della civiltà umana, è intesa nei termini di un graduale sviluppo. Pertanto, con lo sviluppo dell'*ars oratoria*, alcune metafore non vengono in soccorso di una qualche carenza com'era in origine, ma si limitano ad aggiungere splendore all'orazione, tradendo così una 'mera' ragione estetica¹⁴⁴. Solo ora Cicerone concede una definizione di metafora, ma dice anche altro: per essere

¹³⁹ Alla quale egli si riferisce con una perifrasi che traduciamo letteralmente con 'trasferimento di parole', volto a meglio significare la natura 'trasfigurata' della metafora.

¹⁴⁰ *De Orat.* 3, 155: *tertius ille modi modus transferendi verbi late patet, quem necessitas genuit inopia coacta et angustiis, post autem delectatio iucunditasque celebravit.* Per l'autore la metafora avrebbe avuto un inizio fatto di stenti e la sua natura dilettevole sarebbe il frutto del progresso; come per tutte le altre *technai*, la retorica, intendendo la metafora in senso più ampio, quindi avanza e migliora col tempo.

¹⁴¹ *Ib.*

¹⁴² Mi riferisco a questioni di *dresscode* per cui a un capo o *outfit* venga attribuita una carica semantica ben precisa. Si osservi infatti che a Roma i diversi tipi di toga, ad esempio, siano governati da regole ferree la cui violazione comporta sanzione pubblica come in Cic. *Vat.* 33: *Dominum cum toga pulla et eius amicos ante convivium? Quae te tanta tenuit amentia, ut, nisi id fecisses, quod fas non fuit, nisi violasses templum Castoris, nomen epuli, oculos civium, morem veterem, eius qui te invitarat auctoritatem, parum putares testificatum esse, supplicationes te illas non putare?;* per un commento al passo vd. Pocock 1926, 119-121.

¹⁴³ Intendendo con ciò quello che non è afferente alla sfera dell'etica e della morale che, al contrario, secondo un ben noto sistema valoriale romano procede da un'origine aurea ad un inarrestabile declino.

¹⁴⁴ *De Orat.* 157: *Illae paulo audaciores, quae non inopiam vindicant, sed orationi splendoris aliquid arcessunt.*

riconosciuta in quanto tale, la metafora deve essere piacevole, altrimenti essa viene rifiutata. La componente estetica è quindi anche essenziale. Ecco il brano in questione, in cui leggiamo la definizione seguita, e corroborata come di norma, dalle citazioni teatrali (*de orat.* 3, 157-158):

Similitudinis est ad verbum unum contracta brevitatis, quod verbum in alieno loco tamquam in suo positum si agnoscitur, delectat, si simile nihil habet, repudiatur; sed ea transferri oportet, quae aut clariorem faciunt rem, ut illa omnia:

*inhorrescit mare,
tenebrae conduplicantur, noctisque et nimbum occaecat nigror,
flamma inter nubis coruscat, caelum tonitru contremit,
grando mixta imbri largifico subita praecipitans cadit,
undique omnes venti erumpunt, saevi existunt turbines,
fervit aestu pelagus¹⁴⁵*

Omnia fere, quo essent clariora, translatis per similitudinem verbis dicta sunt; aut quo significatur magis res tota sive facti alicuius sive consili, ut ille, qui occultantem consulto, ne id, quod ageretur, intellegi posset, duobus translatis verbis similitudine ipsa indicat:

quando quidem is se circumvestit dictis, saepit sedulo¹⁴⁶.

La metafora è una breve similitudine ridotta a un'unica parola, che, messa in un posto altrui come se fosse il suo, se è riconosciuta diletta, se non ha nulla di simile è rifiutata. Comunque, si devono usare quelle metafore che rendono un concetto più chiaro, come per esempio tutte queste:

Il mare si increspa,
le tenebre si raddoppiano, e il nero della notte e dei nemi oscura la vista
una fiamma guizza fra le nubi; il cielo trema per il tuono,
grandine mista a copiosa pioggia cade a precipizio improvvisa,
da ogni parte si scatenano tutti i venti, e furiosi turbini si sollevano:

¹⁴⁵ Dal *Teucer* di Pacuvio (411-416 R³ = 369-374 D'Anna = 239, 3-9 Schierl). I primi tre versi dello stesso frammento sono ricordati anche in *div.* 1, 24; vd. D'Anna 1967 151-152 per un inquadramento generale della tragedia vd. Schierl 2006, 494-497.

¹⁴⁶ Il verso è citato seguendo l'edizione R³ che lo pone *ex incertis incertorum fabulis* (113 R³).

il mare infuriato ribolle;

Quasi tutti i concetti sono stati espressi da metafore basate su un rapporto di somiglianza, affinché risultassero più chiari; oppure ci si può servire della metafora per chiarire più efficacemente tutto il significato di un fatto o di un pensiero, come fa quel poeta che, con due parole usate in senso metaforico, presenta, con la semplice somiglianza, un uomo che deliberatamente nasconde il suo pensiero affinché non si possa capire che cosa sta succedendo:

Perché egli si veste di parole e si nasconde a bella posta¹⁴⁷.

Il primo *excerptum* poetico è tratto dal *Teucer* di Pacuvio e si tratta di una virtuosistica descrizione di cui D'Anna¹⁴⁸ ha ben inquadrato la 'coreografia' stilistica fondata sulla corrispondenza, da un lato, tra le immagini suggestive della tempesta che irrompe e diventa un'unica cosa con l'oscurità della notte da cui viene inglobata, dall'altro con l'intenso gioco linguistico fatto di forti allitterazioni foniche (*noctisque et nimum occaecat nigror*), e di interi elementi morfologici che si ripetono a distanza di poche parole (*con-duplicantur/con-tremit*). Vi si aggiunga, infine, la scelta accuratissima delle parole a formare una *Ringkomposition* nel segno delle acque (il *mare* che apre la citazione agitandosi, che si mescola alla grandine e alle piogge e, in fin di strofa, diviene, oramai dilacerato dai crudeli turbini, un vasto *pelagus* in fermento)¹⁴⁹. È una tempesta, insomma, che ricorda la corporalità umana che, agitata, perde i sensi (l'*occaecat* delle nubi nere), trema (*contremit*) e si surriscalda (*fervit*)¹⁵⁰. La scelta non sembra essere casuale, ché pure

¹⁴⁷ Le traduzioni di *de orat.* 3 in questo paragrafo sono di Narducci 1994.

¹⁴⁸ D'Anna, 229-230.

¹⁴⁹ *Ib.*: «A un esame attento la collocazione delle parole si rivela come il frutto di un attento studio: così, ad es., nel primo verso le due parole che hanno per iniziale p e l sono disposte non consecutivamente; nei vv. 4 e 5 delle ultime quattro parole tre sono in allitterazione (*noctisque nimum nigror; coruscat caelum contremit*) e in ambedue i versi c'è una parola che rompe l'allitterazione nella stessa sede, cioè la penultima del verso (*occaecat, tonitru*); in quella che per noi è la parte finale del frmm. abbiamo tre proposizioni formate ciascuna da tre parole, nelle quali il verbo occupa rispettivamente il terzo, il secondo e il primo posto». La potenza descrittiva del frammento non è sfuggita neppure alla Schierl la quale coglie l'aspetto personificato della rappresentazione pacuviana (2006, 496): «Die Personifikation der Phänomene bringt die Gewalt der Natur zum Ausdruck».

¹⁵⁰ La metafora quindi può personificare, ma si può anche parlare di metafora personificata; in tali termini, infatti, Cicerone, con delicata ironia, ne parla poco più avanti (*de orat.* 3, 165): *Etenim verecunda debet esse translatio, ut deducta esse in alienum locum, non irrupisse, atque ut precario, non vi venisse videatur*. Insomma, la metafora, come gli uomini, si deve comportare in maniera civile, non irrompere di prepotenza, ma essere cortesemente invitata ad entrare in un posto che normalmente non sarebbe il suo.

la seconda citazione, benché sia più modesta¹⁵¹, si muove in direzione di una ricercata semantica corporea intesa, naturalmente, sempre in senso metaforico dato il contesto. In questo caso, tuttavia, il corpo non si vede perché interamente ricoperto ‘di parole’, metafora con la quale si allude a colui che nasconde il proprio pensiero rivestendolo di artifici retorici, di parole ben studiate, per l’appunto, ovvero di quella ‘bella apparenza’, a cui si accennava ad inizio paragrafo, che per essere davvero efficace deve fare appello ai sensi come lo stesso autore dichiara poco più avanti (*de orat.* 3, 160):

Vel quod omnis translatio quae quidem sumpta ratione est, ad sensus ipsos admovetur, maxime oculorum, qui est sensus acerrimus.

Oppure ogni metafora, purché usata in modo appropriato, fa appello direttamente ai sensi, soprattutto alla vista, che fra i sensi è quello più acuto.

Il compito della metafora è quindi quello di ‘trasferire’ agli occhi un’immagine lontana nel tempo e nello spazio, tentando di restituirla in maniera più definita possibile o, per utilizzare la terminologia dell’Arpinate, perché essa risulti più chiara (*quo essent clariora*¹⁵²). Ciò non esclude il richiamo ad altri sensi, ma quelle *translationes* che si riferiscono alla vista hanno di gran lunga maggiore efficacia perché pongono l’oggetto rappresentato *in conspectu animi*¹⁵³.

Confidando nella forza persuasiva della propria *auctoritas* in campo oratorio, Cicerone prosegue il discorso sulla metafora utilizzando per parametro di giudizio il suo stesso senso del gusto, come l’espressione *nolo esse* indica, ripetuta peraltro in anafora in *de orat.* 3, 164 insieme alla congiunzione *aut*. A suggellare il tutto un’altra coppia di citazioni teatrali. Vediamo quindi il passo (*ib.*):

Nolo esse aut maius quam res postulet: “tempesta comisationis”; aut minus: “comisatio tempestatis”. Nolo esse verbum angustius id, quod translatum sit, quam fuisset illud proprium ac suum:

¹⁵¹ Una modestia, in vero, coerentemente dichiarata. Così, infatti, l’autore commenta subito dopo i versi *de orat.* 3, 158-59: *nonnumquam etiam brevitatis translatione conficitur, ut illud “si telum manu fugit”. Imprudentia teli missi brevius propriis verbis exponi non potuit, quam est uno significata translato.*

¹⁵² Cic. *de orat.* 3, 158.

¹⁵³ Cic. *de orat.* 3, 161.

*Quidnam est obsecro? Quid te adirier abnutas*¹⁵⁴?

Melius esset “vetas, prohibes, absterres”; quoniam ille dixerat:

Ilico isti

*Ne contagio mea bonis umbrave obsit*¹⁵⁵

Biasimo anche le metafore più elevate di quanto richieda il concetto, come “la tempesta della gozzoviglia”, o più terra terra, come “la gozzoviglia della tempesta”; non mi piace neppure che il termine metaforico sia più limitato di quanto non sarebbe stato quello proprio e specifico:

Che cosa c'è, per favore? Perché col capo mi fai cenno di non avvicinarmi?

I verbi “vieti”, “proibisci”, “impedisci” sarebbero stati più appropriati, poiché l'altro personaggio aveva detto:

Fermati lì,

affinché il mio contatto o la mia ombra non danneggino i buoni.

Al di là del gusto personale dell'autore, non sembrano esserci elementi definitivi che ci permettano di chiarire il perché tal parola possa risultare eccessiva, ‘angusta’ o altro e quindi stridere con il contesto in cui si trova. L'esempio poi addotto non ci aiuta molto, considerando la sua difficile collocazione, forse appartenente al *Thyestes* enniano. In più, nei suoi suggerimenti, Cicerone sembra seguire soltanto un principio di corrispondenza linguistica: i personaggi dovrebbero, insomma, parlare su quello stesso piano emotivo che il poeta non sembra rispettare. Di conseguenza, il ‘far cenno di non’ (*abnutas* nel testo) non regge il confronto con le tinte espressive più forti del secondo personaggio (*obsit*). Ciò che Cicerone non sembra considerare, plausibilmente per il fine didattico-espositivo, è il carattere dei personaggi e non è da escludere che a tal personaggio sarebbe stato possibile esprimersi in maniera più temperata rispetto all'altro. Ma data la natura della citazione e lo stato frammentario del testo, dovremmo astenerci da un giudizio conclusivo. Quello che sembra più certo, e anche naturale, è che a guidare l'autore sia in

¹⁵⁴ Il verso parrebbe desunto da Ennio, dal *Thyestes* secondo coloro che ne attribuiscono la paternità a Ennio (306 R³ = 352 V² = 290 Jocelyn); Manuwald 2012 non li considera enniani.

¹⁵⁵ *Ib.* (303-304 R³ = 349-350 V² = 293-294 Jocelyn).

buona parte il proprio gusto. Interessante risulta l'espressione, coniata *ad hoc*, *comisatio tempestatis* (baldoria della tempesta), un sintagma che per Cicerone non funziona. Anzi, lo dice esplicitamente: non mi piace (*nolo*). *Comisatio*, inoltre, (e la sua variante *comissatio*) è parola piuttosto rara¹⁵⁶. Non è attestata prima di Varrone e Cicerone, nelle fonti a noi pervenute naturalmente, e si tratta di una coniazione di origine greca o quantomeno percepita in tal modo, come nota l'autore del *de lingua latina* che la riconduce al termine κῶμος e a pratiche di commedia¹⁵⁷. Che sia proprio la natura greca, o presunta tale, del termine che risulta sgradevole ad un patriota del *sermo* latino quale Cicerone era? Anche questo non è da escludere e, pertanto, rientriamo nel campo delle preferenze personali, che, trattandosi di *ars* intesa nel suo senso più elevato di produzione artistica, hanno sempre un ruolo di grande importanza.

Una metafora efficace, per concludere, dona 'luce alla trattazione'¹⁵⁸ come pochi altri orpelli a disposizione di uno scrittore. In ciò egli deve essere in grado di armonizzare un *verbum translatum* e un luogo che non gli appartiene; sua guida dev'essere una sorta di sesto senso che gli permetta di discernere cosa il contesto di volta in volta richieda, cosa gli suggerisca, se vogliamo antropomorfizzare la lingua come fa Cicerone: essere dotato di quella sorta di chiaroveggenza, in sostanza, che ha concesso allo stesso Arpinate di emergere vittorioso in tribunale. Non ci sembra un caso, quindi, che nella volontà di definire un'estetica della metafora, l'autore del *de oratore* elevi il teatro a paradigma definitivo, in quanto spazio della ricerca linguistica a confine tra poesia e retorica.

3. *Il pathos tra corpo e parola: le citazioni tratte dalle orazioni*

¹⁵⁶ Nella forma *comessatio* è ancora più rara ed è presente solo in Seneca, *dial.* 3, 20, 8; *epist.* 51, 4; *nat.* 4b, 13, 6. A tal proposito, tuttavia, Ernout-Meillet⁴ 2001, 135 parla di un prestito arcaico (*Emprunt ancien*); ne riporto qui la voce (*comissor*): «(*cōmessor*, graphie récente qui subi l'influence de *comēsse*, *comēsus*, cf. *cōmēssātiō*, Thes. III 1789 sqq.; et CGL IV 41 et 408): faire bombance. Emprunt ancien (Plaute) et populaire au gr. κωμάζω [...]».

¹⁵⁷ Attestato in Ennio è invece *comiter*, come lo stesso Varrone riporta nello stesso passo in cui ne chiarisce l'etimologia (*ling.* 7, 89, 3): *apud Ennium: si voles advortere animum, comiter monstrabitur. Comiter hilare ac lubenter; cuius origo graeca κῶμος, inde comisatio latine dicta et in Graecia, ut quidam scribunt, comodiam.*

¹⁵⁸ *De orat.* 3, 166: *modus autem nullus est florentior in singulis verbis neque qui plus luminis adferat orationi.* È il passaggio in cui avviene la transizione dal discorso sulla metafora a quello sull'allegoria a proposito della quale, peraltro, ritornano citazioni dai tre principali autori tragici e dallo *Scipio* di Ennio (*de orat.* 166-167).

Gli *excerpta* poetici che tratteremo in questo paragrafo e nei suoi relativi sottoparagrafi sono desunti dal *corpus* delle orazioni. Si tratta di una tipologia di citazione che potrebbe finanche rientrare nel campo di quelle argomentative trattate in precedenza, dal momento che esse si inseriscono in sequenze logico-didascaliche intese a dimostrare un argomento o ad ornare il discorso stesso perché possa risultare più gradevole alle orecchie di chi ascolta. La differenza, non poco significativa, è da rintracciare nel genere letterario in cui si trovano che ne detta conseguentemente il fine¹⁵⁹. Se nei trattati abbiamo osservato a più riprese la volontà di Cicerone di ‘dialogare’ con i drammaturghi all’interno di un progetto etico-didattico in cui dal teatro si traevano *exempla* universali, nelle orazioni l’aspetto che viene privilegiato (ma non l’unico) è quello patetico e la citazione tende ad inserirsi in un preciso percorso psicologico con l’evidente fine di ottenere quella che oggi definiremmo, in senso dispregiativo, manipolazione emotiva ma che nella Roma repubblicana determinava l’abilità dell’oratore e il suo successo in sede tribunizia. La presenza così manifesta di *pathos* drammatico nella pratica del foro non ci deve quindi sorprendere: sappiamo già che il palcoscenico dei teatri è il luogo privilegiato delle emozioni. Tuttavia, Cicerone non abusa dei versi poetici; rispetto al *corpus* dei trattati le citazioni ospitate nelle orazioni sono di numero assai inferiore e relativamente brevi, ma non per questo meno significative¹⁶⁰. Nel leggere i brani che seguono, pertanto, porremo l’attenzione non sulla prospettiva etica o estetica (senza eliminarla del tutto), ma sull’intenzionalità finale dell’autore di indurre e/o intensificare un particolare evento emotivo presso il proprio pubblico, all’interno di quello spazio ‘spettacolare’ che è il foro romano.

Trovandoci nel campo dell’oratoria risulterà utile fare inoltre una premessa circa la mozione degli affetti, prima di leggere e commentare le citazioni poetiche.

Il campo delle emozioni non è dominio esclusivo della parola parlata, o agitata per dirlo con una felice espressione che dà il titolo a un libro di Gianna Petrone¹⁶¹. L’orazione è infatti vero momento recitativo alle cui parole, che la costituiscono, si accompagnano la gestualità del corpo e la voce stessa nell’intero spettrogramma delle sue modulazioni. Tutto ciò a Roma si indica con la parola *actio* da cui le comuni espressioni del moderno inglese *to act* (recitare) *act* (il nostro atto) e il nome derivato *acting* (la recitazione).

¹⁵⁹ Per le citazioni nelle orazioni vd. Čulik-Baird 2022, 103 ss.

¹⁶⁰ Altrimenti non poteva essere, che il tribunale non è il luogo adatto alle declamazioni poetiche; cfr. *Pro Sestio* 115 in cui Cicerone ammette che può servirsi dell’ausilio dei versi per l’eccezionale atmosfera di familiarità che pervade la sua situazione.

¹⁶¹ Petrone 2004a.

Occorre dunque, pur succintamente, chiarire il rapporto tra corpo e parola onde comprendere meglio le caratteristiche e prerogative dell'uno e dell'altro.

Partiamo da alcune pagine del *de oratore*. Nel II libro ad Antonio sono affidate parole importantissime a proposito della mozione degli affetti. Egli infatti sostiene¹⁶²:

[...] *sic equidem cum adgredior in ancipiti causa et gravi animos iudicum pertractandos, omni mente in ea cogitatione curaque versor, ut odoror quam sagacissime possim quid sentiant, quid existiment, quid exspectent, quid velint, quo deduci oratione facillime posse videantur.*

[...] anche io, quando mi appresto ad agire sull'animo dei giudici in una causa molto importante e incerta, concentro ogni mio pensiero nell'accurato studio di fiutare con quanta più sagacia posso i loro sentimenti, i loro pensieri, le loro aspettative, i loro desideri, in quale direzione sembra che si possano più facilmente trascinare con il discorso¹⁶³.

Si potrebbero enumerare molti altri passi in cui ad essere messa in risalto sono la necessità e l'importanza della *permotio animi* che viene quasi a costituire l'intera *vis oratoris*, ma questo ci porterebbe troppo lontani dalla pratica del teatro che stiamo qui affrontando per il tramite della citazione poetica. In questa sede, tuttavia, occorre partire da una considerazione: quando si parla di mozione degli affetti, si è spesso posto l'accento sul valore dell'*actio*, specie partendo dalle riflessioni ospitate nel *de oratore*, come se il trattamento delle emozioni fosse *officium* esclusivo della *performance* corporea, e tralasciando quasi la parte verbale di cui l'*actio* in fondo è il volto, senza sottolineare a sufficienza che non ci può essere atto recitativo senza atto linguistico ed è proprio dall'efficace convergenza tra i due aspetti che si riesce a persuadere l'altro che ascolta¹⁶⁴.

¹⁶² Cic. *De orat.* 2, 186, trad. Narducci 1994; sui discorsi di Antonio (e Crasso) nel *de oratore* risulta utile il recente Reggi 2021 e relativa bibliografia; nello specifico del brano invece vd. il sempre utile commento Leeman-Pinkster-Nelson *ad loc.*

¹⁶³ Trad. Narducci 1994.

¹⁶⁴ In un certo senso è anche 'colpa' dello stesso Cicerone; si pensi all'aneddoto di Demostene, il quale alla domanda su quali fossero le parti più importanti dell'oratoria aveva risposto: l'*actio*, l'*actio* e l'*actio*; sull'oratore greco e l'importanza dell'*actio* varrà la pena di ricordare anche l'aneddoto che vede proprio come protagonisti Demostene ed Eschine in *de orat.* 214. A ogni modo, su tale necessaria armonia tra corpo-*actio* e parola Pianezzola 2006, 29 aveva acutamente notato: che «Parola e gesto caratterizzano l'azione oratoria o – se si vuole – la *performance* dell'oratore. La parola è affidata alla scrittura ed è possibile valutarla in tutte le procedure retoriche e stilistiche che si manifestano nel testo scritto». Ritorneremo a parlare di *actio* nel capitolo 5.

È pur vero che il corpo dell'oratore e la sua gestualità all'interno dello spazio giuridico sono soprattutto intesi come strumento di persuasione emotiva, sia tramite l'imitazione dei sentimenti¹⁶⁵ che tramite l'istigazione dei medesimi. È naturale, e corretto, dare così tanta importanza al 'corpo' della recitazione – è lo stesso Cicerone a farlo, spesso e volentieri –. Non si vuol intendere, certamente, che i due aspetti della persuasione come nettamente separati, al contrario, essi sono intimamente correlati e l'efficacia dell'uno dipende dall'efficacia dell'altro, come si accennava poc'anzi: se non vi è armonia tra parola e corpo non è possibile infiammare, placare, o suscitare una qualsivoglia emozione nell'animo dei giudici e dell'*audience*. Difatti, se è vero che *actio* [...] *in dicendo una dominatur*¹⁶⁶, è altrettanto vero che il *lògos*, per dirlo alla greca, ha la sua precipua funzione, o per dirla con Pacuvio, citato in *de orat.* 3, 187: *Flexanima atque omnium regina rerum oratio*¹⁶⁷. Di per sé è già di particolare interesse come queste siano le parole di un drammaturgo, e non di un retore, con le quali si dà inequivocabile importanza ai *verba scripta*. Va pur detto però che il frammento, per sua stessa natura, inquadra un momento preciso intensificandone il significato. Dobbiamo quindi procedere con cautela e, diversamente da Pacuvio, non possiamo pertanto parlare di dominio incontrastato (*regina omnium*) dell'aspetto verbale rispetto a quello corporale. Piuttosto, alla luce dell'importanza tributata al corpo finanche dalla teoria antica, occorre intendere l'atto performativo come una sorta di regno guidato da una diarchia del corpo e della parola. Sicuramente si può sostenere che la parola è il punto di partenza, che successivamente approda alla fisicità dell'*actio*; la parola da intendere anche nel suo senso più ampio di *ratio*, *studium* o come si indicava prima, di *lògos* com'è anche chiarito nel primo libro del *de oratore* in cui, notoriamente, si pone l'accento sulla preparazione filosofica dell'oratore. Particolarmente utili sono i passi 1, 53 e 1, 60:

Quis enim nescit maximam vim existere oratoris in hominum mentibus vel ad iram aut ad odium aut ad dolorem incitandis vel ab hisce eisdem permotionibus ad lenitatem misericordiamque revocandis? Quae nisi qui naturas hominum vimque omnem humanitatis causasque eas, quibus mentes aut incitantur aut reflectuntur,

¹⁶⁵ Cic. *de orat.* 3, 215. Sulla mozione degli affetti per il tramite dell'*actio* si pensi, fra tutti, al celebre elogio che ne fa Crasso in *de orat.* 2, 188: *Tanta vis animi, tantus impetus, tantus dolor oculis, voltu, gestu, digito denique isto tuo significari solet; tantum est flumen gravissimorum optimorumque verborum, tam integrae sententiae, tum verae, tam novae, tam sine pigmentis fucoque puerili, ut mihi non solum tu incendere iudicem, sed ipse ardere videaris*; vd. Cavarzere 2004, 11-13.

¹⁶⁶ *De orat.* 3, 213.

¹⁶⁷ 177 R³ = 217 D'Anna = 139 Schierl.

penitus perspexerit, dicendo quod volet perficere non poterit. Atque totus hic locus philosophorum proprius videtur, neque orator me auctore umquam repugnabit;

[...]

Num admoveri possit oratio ad sensus animorum atque motus vel inflammandos vel etiam exstinguendos, quod unum in oratore dominatur, sine diligentissima pervestigatione earum omnium rationum, quae de naturis humani generis ac moribus a philosophis explicantur.

Chi ignora infatti che la potenza dell'oratore si manifesta soprattutto nell'incitare l'animo umano all'ira, all'odio o allo sdegno e nel ricondurlo da queste stesse emozioni alla calma e alla compassione? Ebbene, tali suoi obiettivi non potrà raggiungerli, con le sue parole, se non chi avrà indagato a fondo le varie indoli degli uomini e l'essenza della natura umana, e le ragioni per cui l'animo umano si eccita o si placa. Eppure è opinione che questa sfera appartenga interamente ai filosofi, e non farò nulla per indurre l'oratore a contestarla;

Mi chiedo se sia possibile pronunciare un discorso che infiammi o plachi sentimenti e passioni – prerogativa, questa, principale dell'oratore – senza uno studio approfondito di tutte le teorie psicologiche ed etiche sviluppate dai filosofi.

Ne consegue che la natura dell'uomo, la cui profonda conoscenza è la necessaria premessa per la tanto auspicata manipolazione emotiva, non si può disvelare senza lo studio e l'esercizio della parola filosofica¹⁶⁸.

Quando si tratta di *actio* non può esserci corpo senza parola e parola senza corpo. Si tratta, quindi, di un momento di simbiotica esecuzione tra *verbum* e fisicità. L'oratore perfetto, cioè colui che è in grado di muovere gli animi nel momento in cui gli è richiesto, è un *performer* che non solo eccelle in entrambi gli aspetti, ma è pure in grado di armonizzarli tra loro.

Se volessimo dunque ricostruire una sorta di grammatica del trattamento e dell'intensificazione del *pathos* sulla base delle testimonianze lette fin qui, occorre tener presente almeno tre fasi: fase di *studium* filosofico dell'animo umano, fase di scrittura del

¹⁶⁸ Cicerone segue in questo Aristotele, il quale già ammetteva la necessità di conoscere le passioni, aggiungendo che il condizionamento psicologico che ne deriva doveva essere sottoposto alla forza del *lògos*; cfr. Gastaldi 1990; Remer 2013.

discorso (intendendo qui anche la fase post-processuale di riscrittura, la cui veste, in fondo, è quella a noi giunta), esecuzione dinanzi ai giudici (*actio*). Nei seguenti paragrafi vedremo più da vicino gli aspetti letterari, legati naturalmente alle fasi di *studium* e scrittura, per il tramite di oramai nota pratica citazionistica.

3.1 *Tra odio e benevolenza*

Il genere giustifica non solo i mezzi ma anche la finalità della citazione che, nel caso delle orazioni, si colloca già in un percorso volto ad infondere una determinata emozione negli ascoltatori, nel tentativo di intensificare tale stato d'animo. Difficile da stabilire se tale operazione consegue i suoi obiettivi, a maggior ragione quando, a volte, non conosciamo esattamente gli esiti processuali e dobbiamo affidarci a quanto ci dice lo stesso Cicerone. Ma poco importa ai fini del nostro discorso, poiché ad interessarci è l'intenzionalità dell'autore e la macchina drammatico-retorica che mette in moto per ottenere il suo scopo, nonché le sue aspettative e come esse si riflettano nella scrittura.

Anche in queste opere, il paradigma teatrale rappresenta per l'oratore una fonte inesauribile di saggezza che viene di volta in volta rievocato anche indirettamente, ovvero senza riferimenti espliciti e diretti a frustuli di poesia. Paradigmatico il passaggio in *Verr.* 4, 39:

Eriphylam accepimus in fabulis ea cupiditate ut, cum vidisset monile, ut opinor, ex auro et gemmis, pulchritudine eius incensa salutem viri proderet. Similis istius cupiditas, hoc etiam acrior atque insanior, quod illa cupiebat id quod viderat, huius libidines non solum oculis sed etiam auribus excitabantur.

Dai racconti mitologici abbiamo conosciuto il personaggio di Erifile, donna talmente avida che per aver visto, se ben ricordo, una collana d'oro e di pietre preziose, abbagliata dalla sua bellezza tradì il marito provocandone la rovina. Simile fu l'ingordigia di Verre, anzi ancora più intensa e insensata perché quella donna almeno bramava un oggetto che aveva visto, mentre le voglie sfrenate di questo qui vengono attizzate non solo da quel che vedono ma anche da quello di cui sentono parlare¹⁶⁹.

¹⁶⁹ Trad. Fiocchi-Marinone-Vottero in Marinone 1992.

L'infinita sete di ricchezze di Verre, segno di sregolata avidità, è paragonata a quella di Erifile, personaggio legato al ciclo tebano, familiare al pubblico romano, come sottolinea Cicerone (*accepimus in fabulis*) grazie all'*Alcmeone* di Ennio e alle riscritture acciane della tragedia omonima, degli *Epigoni* e dell'*Erifile* sempre dello stesso autore¹⁷⁰. Verre, poi, si spinge ben oltre la già rovinosa bramosia del personaggio tragico: quantomeno Erifile brama ciò che vede, Verre è finanche stimolato dalla diceria (*huius lubidines non solum oculis, sed etiam auribus excitabantur*). La sua avidità è così eccezionale da stimolare la molteplicità dei sensi e la realtà finisce con il superare la finzione scenica della *fabula*. La sregolatezza di Verre, messa a confronto con il personaggio tragico, è così raffigurata per intensificare l'odio *iustum* che si deve tributare a un individuo della peggior risma.

Sempre nelle *Verrine* il paradigma teatrale si presenta nella forma della citazione diretta. Si osservi *Verr. 2, 1, 46-47*:

Tum subito tempestates coortae sunt maximae, iudices, ut non modo proficisci cum cuperet Dolabella non posset, sed vix in oppido consisteret:

*ita magni fluctus eiciebantur*¹⁷¹.

Hic navis illa praedonis istius, onusta signis religiosis, expulsa atque eiecta fluctu frangitur; in litore signa illa Apollinis reperiuntur; iussu Dolabellae reponuntur. Tempestas sedatur, Dolabella Delo proficiscitur.

Non dubito quin, tametsi nullus in te sensus humanitas, nulla ratio umquam fuit religionibus, nunc tamen in metu periculoque tuo tuorum tibi scelerum veniat in mentem.

Scoppiò allora, giudici, all'improvviso, una terribile tempesta: non solo Dolabella non poteva partire, pur desiderandolo vivamente, ma faceva fatica a restare in città:

Tanto alte erano le ondate che si riversavano.

A questo punto la nave di questo predone, carica di statue venerande, viene sbattuta violentemente a riva e fracassata; si ritrovano sulla spiaggia quelle statue di Apollo;

¹⁷⁰ Per una ricostruzione delle vicende risulta utile la *fabula* 73 di Igino.

¹⁷¹ 9 R³ = 15 V² = 1 Jocelyn = 1 Manuwald.

per ordine di Dolabella vengono rimesse al loro posto. La tempesta si placa e Dolabella parte da Delo.

Non dubito che, anche se in te non hai albergato alcun senso di umanità, nessuno scrupolo religioso, ora che sei spaventato e in pericolo ti vengano in mente le tue colpe¹⁷².

Risulta evidente che anche in questo caso Cicerone instauri un consapevole dialogo con i poeti, benché non venga fatta menzione esplicita dell'autore e i versi scorrano 'fluidamente' nel senso che non pare esserci una vera transizione o una marca da cui siano introdotti, quantomeno dal punto di vista testuale. Dal punto di vista performativo possiamo però cautamente sostenere che una diversa modulazione della voce, il gesto e, in generale, i *motus* corporei dovevano mutare in una certa misura segnalando il passaggio dalla prosa alla poesia e nuovamente alla prosa. Insomma: se non sono le parole, è l'*actio* a far rilevare eventualmente la citazione.

Si notino però i rimandi interni, specie la ripetizione del termine chiave *fluctus* che della tempesta non solo è la parte costitutiva ma anche l'elemento che la scaturisce: in questa scena le onde sono le incontrastate protagoniste dell'azione, colpiscono e infine infrangono la nave, la quale, come in altre note scene di tempesta¹⁷³, fa naufragio. I flutti del frammento vengono quindi ripresi anche da precisi richiami linguistici nella prosa e messi ancora di più in risalto dalle ricercate allitterazioni: *expulsa atque eiecta* e soprattutto *fluctu frangitur*. La sintassi in asindeto, inoltre, con la quale l'autore rievoca parte degli eventi (*iussu Dolabellae reponuntur. Tempestas sedatur, Dolabella Delo proficiscitur.*), crea un'atmosfera di nervosa concatenazione, rapida e inarrestabile, quasi a voler replicare in forma verbale il flusso ineluttabile e continuo delle onde stesse.

La scena è di forte intensità; il suo protagonista si trova quasi intrappolato in essa, con la tempesta che lo trattiene in città, mentre la sua nave, carica delle statue sacre di Apollo, viene distrutta e queste si salvano fortuitamente: è il segno manifesto che i suoi crimini non sono benvenuti dal cielo. C'è, probabilmente, anche una punta di ironia tragica con la quale, in qualche modo, Cicerone vuole evidenziare la bassezza d'animo del personaggio. Alla fine del passo citato, l'oratore infatti allude al fatto che Dolabella, in tale frangente, veda scorrere dinanzi a sé tutta la sua vita 'come in un film', secondo un'espressione moderna. Normalmente un momento così epifanico, in cui si assiste agli eventi della

¹⁷² Trad. Fiocchi-Marinone-Vottero in Marinone 1992.

¹⁷³ Si pensi all'esempio più noto nella letteratura latina, la tempesta contenuta nel primo libro dell'*Eneide* e alle sue successive riscritture.

propria vita, avviene ad un passo dalla morte. Non è il caso di Dolabella, il quale non subisce nemmeno il naufragio, ma lo guarda da lontano; sono piuttosto le statue di Apollo a trovarsi in balia della violenza dei flutti, dopo aver saggiato la violenza predatrice degli uomini. Anzi, la sicurezza dell'ambiente chiuso (*l'oppidum*) in cui Dolabella si trova stride amaramente con l'incertezza del mare aperto e burrascoso che trascina con sé le *signae* del dio. Il *metus* e il *periculum* che Dolabella percepisce non è pertanto un reale pericolo di vita, ma piuttosto la coscienza (sporca) dello stesso individuo che lo pone dinanzi alle malefatte perpetrate in aggiunta allo spavento per aver perso il prezioso bottino. La citazione poetica contribuisce a dipingere meglio il senso del pericolo e di incertezza: i versi, così, da un lato contribuiscono ad aumentare la paura per la sorte delle statue, dall'altro ispirano ancor più odio per l'avidò e codardo Dolabella.

Un altro significativo caso di riuso di versi drammatici in contesto oratorio si osserva in una delle orazioni cesariane: la difesa del re orientale Deiotaro, sostenuta, peraltro in maniera non del tutto convinta, nella dimora dello stesso dittatore¹⁷⁴. Il re era stato accusato dal nipote Castore di aver attentato alla vita di Cesare quando si trovava ospite presso il suo palazzo come ci informa lo stesso Cicerone nel corso dell'orazione¹⁷⁵. L'oratore ricostruisce la vicenda con abbondanza di dettagli, cercando anche di dimostrare lo spirito di amicizia del re nei confronti di Cesare esaminando punto per punto le mosse dell'accusa. In particolare, l'oratore cerca di inquadrare in maniera benevola l'*animus* del re e i sentimenti che hanno guidato le sue azioni. In tal modo arriva, tra le altre cose, a giustificare le azioni del re durante la guerra civile più come un debito di riconoscenza, unito a profonda stima, nei confronti dell'amico Pompeo, che come atto di aperta ostilità e odio verso Cesare, che è, invece, parte della tesi dell'accusa¹⁷⁶.

¹⁷⁴ Sulla *Pro rege Deiotaro* vd. Dimundo 1995; Coşkun 2015; Krostenko 2017-2018.

¹⁷⁵ Cic. *Deiot.* 17: «Cum – inquit [Cicerone riporta qui indirettamente le parole dell'accusa] – *Blucium venisses et domum regis hospitis tui devertisses, locus erat quidam in quo erant ea composita quibus te rex munerari constituerat. Huc te e balneo, prius quam accumberes, ducere volebat. Erant enim armati ut te interficerent in eo ipso loco conlocati*». *En crimen, en causa, cur regem fugitivus, dominum servus accuset*. L'ultimo punto, quello del *servus* (istigato dal nipote Castore bramoso del regno) che accusa il *dominus* (il re Deiotaro), è punto centrale della strategia difensiva di Cicerone, che viene messo in chiaro subito al paragrafo 2: *Crudelis Castor; ne dicam sceleratum et impium, qui nepos avum in capitis discrimen adduxerit [...]; avi servum corruptum praemiis ad accusandum dominum impulerit, [...]*. Si tratta, peraltro, di un tema a cui la sensibilità romana era particolarmente suscettibile e ad essa l'oratore fa appello quando sottolinea (*Deiot.* 3): *Nam cum more maiorum de servo in dominum ne tormentis quidem quaeri liceat, in qua quaestione dolor elicere veram vocem possit etiam ab invito, exortus est servus qui, quem in eculeo appellare non posset, eum accuset solutus*; cfr. *Rosc. Amer.* 120 e *Mil.* 59; il tutto fa parte del progetto di Cicerone di 'romanizzare' il re dei Galati per quanto gli sia possibile.

¹⁷⁶ Cic. *Deiot.* 22: *Reliqua pars accusationis duplex fuit: una regem in speculis semper fuisse, cum a te animo esset alieno, altera exercitum eum contra te magnum comparasse*.

Nella parte che più ci riguarda Cicerone riporta e commenta le parole dell'accusa. Ecco il passo (*Deiot.* 25):

«At eo – inquit – tempore ipso Nicaeam Ephesumque mittebat qui rumores Africanos exciperent et celeriter ad se referrent. Itaque cum esset ei nuntiatum Domitium naufragio perisse, te in castello circumsederi, de Domitio dixit versum Graecum eadem sententia qua etiam nos habemus Latinum:

pereant amici, dum inimici una intercidant¹⁷⁷».

Quod ille, si tibi esset inimicissimus, numquam tamen dixisset: ipse enim mansuetus, versus immanis.

«Eppure – ribatte l'accusa – proprio allora inviava dei messi a Nicea e a Efeso perché raccogliessero le notizie che giungevano dall'Africa e gliele comunicassero immediatamente. E

così, saputo che Domizio era morto in un naufragio, che tu eri assediato in una fortezza, riferendosi a Domizio pronunciò un verso greco corrispondente a questo nostro latino:

Muoiano gli amici, purché con essi cadano anche i nemici

Un verso tuttavia che, anche se nutrisse per te la più feroce inimicizia, non avrebbe tuttavia mai pronunciato: un verso terribile, mentre il re è la mitezza in persona¹⁷⁸.

Dunque, se il re è il ritratto della calma in persona, il verso invece è *immanis*, inumano, terribile e – Cicerone certamente doveva giocare con questa sfumatura – barbaro. Per l'accostamento di *immanis* a *barbarus*, e/o ad un stato di ferino incivilimento, possiamo volgere momentaneamente il nostro sguardo, per limitarci al solo Cicerone, ad altri luoghi (attinti sempre dal *corpus* delle orazioni) in cui il termine viene sfruttato nella sua connotazione dispregiativa, confermando così il quadro:

Rosc. Amer. 146: *Quae ista tanta crudelitas est, quae tam fera immanisque natura?*

¹⁷⁷ *Trag. Inc.* 159 R³.

¹⁷⁸ Trad. Bellardi 1978.

Verr. 2, 2, 51: *Hostis et hostis in ceteris rebus nimis ferus et immanis..*

Verr. 2, 4, 25: *Tam immanis ac barbara..*

Font. 41 *Inimicissimis atque immanissimis nationibus..*

Sull. 76 : *Gens tam barbara aut tam immanis umquam fuit..*

Dom. 140: *Tam barbarus atque immanis fuit..*

Al di là dei singoli contesti l'associazione logica è evidente: il termine *immanis* si pone in modo diametralmente opposto al senso romano dell'identità, sovrapponendosi ad un'idea di crudele barbarie incompatibile con le ragioni della potenza imperialistica rappresentata da Roma e la sua cultura. Tornando così a *Deiot. 25*, Cicerone con abile sillogismo¹⁷⁹ allontana il re dalla sua natura non romana, quantomeno da un punto di vista psicologico; il suo *animus*, che viene più rievocato nell'orazione, si rifiuta di pronunciare versi *immanes* che starebbero meglio nella bocca di un tiranno mitico-tragico, difatti la *sententia* sembra attinta dalla crudele logica di personaggi quali l'Atreo di Accio, del quale ricorda molto l'inflessibile violenza, o Lico, l'uccisore di Creonte noto principalmente dall'*Eracle* euripideo. Deiotaro è barbaro, ma solo per ragioni di nascita, per il resto egli – se vogliamo prendere per buone le implicazioni di Cicerone – è vicino alla cultura dei Romani, nel cui seno si giustifica anche la sua fedeltà all'impero¹⁸⁰. Di quell'impero, in fondo, che i Romani avevano costruito a fatica negli ultimi secoli del millennio, Deiotaro rappresenta il *limes* orientale oltre il quale ci sono i temibili Parti e terre ignote. Il verso poetico, quindi, per contrasto, serve a stimolare sentimenti di benevolenza verso il re.

Un altro momento di manifesta sovrapposizione tra retorica e teatro, per il tramite di una citazione diretta, si osserva nell'orazione in difesa G. Rabirio Postumo (*Pro C. Rabirio*

¹⁷⁹ Il verso è *immanis*, Deiotaro non può averlo pronunciato in quanto *mansuetus*, Deiotaro non può essere *immanis* o andrebbe contro la sua stessa natura, ma ciò non è contemplato neppure dall'oratore. Si noti pertanto che la difesa del re passa soprattutto attraverso l'analisi delle disposizioni e delle condizioni psicologiche dei personaggi chiamati in causa.

¹⁸⁰ Segno di questa *humanitas* è, ad esempio, avere la *virtus* nell'animo come sembra inizialmente suggerire Cicerone in *Deiot. 37*: *Multa se arbitrat et peperisse ante factis et habere in animo atque virtute, quae nullo modo possit amittere*; sempre nello stesso paragrafo, inoltre, si fa esplicito richiamo alle qualità morali tipiche del *vir bonus* al punto tale da raffigurare, certamente esagerando, il re quale incarnazione del saggio stoico: *Quid de virtute eius dicam, de magnitudine animi, gravitate, constantia? Quae omnes docti atque sapientes summa, quidam etiam bona sola esse dixerunt, eisque non modo ad bene sed etiam ad beate vivendum contentam esse virtutem.*

Postumo oratio). Il processo si svolse forse tra il 54 e 53¹⁸¹ e vedeva coinvolto G. Rabirio in un'accusa di concussione legata ad un altro processo in realtà, sempre per concussione, contro Gabinio che si era svolto poco prima¹⁸². Ma al di là della vicenda politica, ai fini del nostro discorso è interessante un passaggio in particolare, non solo per la citazione poetica, ma anche per considerazioni culturali che a essa si accompagnano. Leggiamolo (*Rab. Post.* 28-29):

Odiosum negotium Postumo videbatur, sed erat nulla omnino recusatio; molestum etiam nomen ipsum, sed res habebat nomen hoc apud illos, non hic imposuerat. Oderat vestitum etiam illum, sed sine eo nec nomen illud poterat nec munus tueri. Ergo «aderat vis» ut ait poeta ille noster:

«quae summas frangit infirmatque opes¹⁸³».

«Moreretur», inquires; nam id sequitur. Fecisset certe, si sine maximo dedecore tam impeditis suis rebus potuisset emori. Nolite igitur fortunam convertere in culpam neque regis iniuriam huius crimen putare nec consilium ex necessitate nec voluntatem ex vi interpretari, nisi forte eos etiam qui in hostis aut in praedones inciderint, si aliter quippiam coacti faciant ac liberi, vituperandos putetis¹⁸⁴. Nemo nostrum ignorat, etiam si experti non sumus, consuetudinem regiam. Regum autem sunt haec «imperia animadvertite ac dicto pare» et «praeter rogatum si plus» et illae minae: si te secundo lumine hic offendero, moriere. Quae non ut delectemur solum legere et spectare debemus, sed ut cavere etiam et effugere discamus.

Incarico odioso agli occhi di Postumo, ma non c'era assolutamente nessuna possibilità di rifiutare; odioso anche il titolo in sé stesso, ma questo era il nome della carica in Egitto, non era il mio cliente ad averlo inventato. Detestava pure quel vestito, ma senza di esso non poteva conservare né il titolo né la funzione. Dunque, per citare un nostro poeta:

¹⁸¹ Per una datazione più bassa si veda Klodt 1992, 47-51; sicuramente doveva essere stata pronunciata, in ogni caso, nei mesi freddi dell'anno come suggerisce un passo dell'orazione stessa (*Rab. Post.* 42).

¹⁸² Sull'orazione si vedano le edizioni commentate di Klodt 1992 (in particolare 23 e ss. per l'inquadramento storico della vicenda) e Siani-Davies 2001; utile anche la testimonianza dello stesso oratore *Quint.* 3, 6, 11.

¹⁸³ *Trag. Inc.* 149 R³.

¹⁸⁴ *Putetis* è congettura del Patricius adottata nell'edizione Bounlanger 1967, i codd. hanno invece *putes*.

era la violenza che interveniva, la quale spezza e annulla la potenza più grande.

«Gli rimaneva la morte» obietterai: è la naturale alternativa; e l'avrebbe certamente fatto se avesse potuto morire senza coprirsi del più grande disonore per la situazione di gran disagio in cui versavano i suoi affari. Non gli attribuite dunque a colpa quello che è opera del caso, non considerate l'oltraggio fattogli dal re come un capo d'imputazione contro di lui, non giudicate sua intenzione quella che è nata dalla necessità né sua volontà quella che è nata dalla forza, a meno che non si ritengano meritevoli di biasimo coloro che, caduti nelle mani di nemici o di pirati, sono costretti a comportarsi in modo ben diverso che da liberi. Il modo di comportarsi dei re lo conosciamo tutti, anche se non per esperienza diretta. Eccone un esempio: «Bada agli ordini e obbedisci a quel che ti dico» e «non una parola di più di quanto ti si domanda» e le loro minacce: «Se ti troverò qui domani, morrai». Ora, la lettura di questi versi e l'assistere a questi spettacoli non devono risolversi in puro diletto, ma devono pure insegnarci a stare in guardia e a evitare simili mali¹⁸⁵.

Il primo verso citato, che assume la forma e lo spirito della *sententia*, indica una situazione in cui il soggetto si trova in uno stato di passività totale, tale che a costui non possono essere attribuite le azioni in atto, che noi non conosciamo nel suo contesto originario in quanto il frammento è di incerta collocazione. Il discorso di Cicerone è, tuttavia, evidente. Come il personaggio tragico, Rabirio si è ritrovato in una condizione in cui la *vis*, da intendere come la feroce violenza della *fortuna* che tutto trae a sé, non ha concesso nulla al suo libero arbitrio. Il *leitmotiv* della difesa è pertanto questo: le motivazioni dell'accusa non sono legittime in quanto Rabirio non è da ritenere colpevole di azioni dettate da un avverso caso sulle quale non aveva alcun potere decisionale. Quest'ultimo, anzi, ci viene presentato come una vittima in balia non soltanto dei capricci della sorte, ma anche dell'*iniuria* di un re straniero. Cicerone, poi, è ancora una volta astuto a legare la *res* dell'evento storico alla sensibilità dei romani per il tramite della *fabula*. Nella seconda parte del brano citato, infatti, le argomentazioni dell'oratore vertono soprattutto sulla tematica anti-tirannica, codificata in modo eccellente dalla tragedia, per la quale le aristocrazie romane dovevano mostrarsi particolarmente sensibili. Così, oltre alla Fortuna, ad assumersi le vere responsabilità, deresponsabilizzando in questo modo l'accusato, è il potere regale – si legga tirannico – il cui *imperium* si esprime soprattutto in forma violenta, qui icasticamente incarnata dai versi di Ennio, *ad locum*

¹⁸⁵ Trad. Bellardi 1975.

recuperati e rifunzionalizzati. Il fine patetico della citazione è, anche qui, piuttosto chiaro: se i giudici saranno emotivamente partecipi delle vicende di Rabirio, oppresso sia da problemi privati¹⁸⁶ che da un *rex*, straniero e ingiusto¹⁸⁷, sarà allora molto più difficile giudicarlo colpevole. La citazione procede così in direzione di un'intensificazione dell'evento emotivo che generi compassione verso l'imputato, se si tratta di un processo di difesa, o che, in caso di invettiva, legittimi l'odio verso l'accusato. Quest'ultimo caso è ben raffigurato in un passo della *In Pisonem* in cui Cicerone cita versi di Ennio tanto noti, quanto violenti (*Pis.* 43-44):

*Neque vero ego, si umquam vobis mala precarer, quod saepe feci, in quo di
immortales meas preces audiverunt, morbum aut mortem aut cruciatum precarer.
Thyestea est ista execratio poetae volgi animos non sapientium moventis, ut tu*

*naufragio expulsus uspiam saxis fixus asperis, evisceratus
latere penderes,*

ut ait ille,

*saxa spargens tabo, sanie et sanguine atro*¹⁸⁸.

non ferrem omnino moleste, si ita accidisset; sed id tamen esset humanum.

D'altra parte io, se dovessi mai augurarvi del male - com'ho fatto spesso e gli dèi immortali m'hanno sempre esaudito -, non v'augurerei una malattia o la morte o la tortura. È di Tieste la maledizione che segue, opera di un poeta che vuol commuovere l'animo della massa, non dei saggi, che cioè tu gettato da un naufragio dove che sia,

¹⁸⁶ I quali lo 'mantengono in vita', nella maniera in cui non gli permettono di affrontare un'onorevole morte se non prima che vengano risolti (*Rab. Post.* 29): *si sine maximo dedecore tam impeditis suis rebus potuisset emori*. In tal modo viene anche giustificato il comportamento potenzialmente non eroico, ma forse inattuale per la Roma di Cicerone, dell'imputato.

¹⁸⁷ Che tuttavia, si noti, ricorda la pratica monarchica a Roma come non manca di sottolineare Cicerone sempre in *Rab. Post.* 29: *Nemo nostrum ignorat, etiam si experti non sumus, consuetudinem regiam*. L'autore, probabilmente, con l'uso del pronome *nostrum* vuole stimolare la memoria collettiva riportandola al tempo dei re, le cui azioni e consuetudini dovevano ancora essere vive ma non, per ovvie ragioni cronologiche, per esperienza diretta (*etiam si experti non sumus*).

¹⁸⁸ Questo verso unito ai precedenti sono del *Thyestes* di Ennio, 309-310 R³ = 362-363 V² = 196-297 Jocelyn = 132 Manuwald.

trafitto da scogli aguzzi, con
le budella fuori rimanessi sospeso di fianco,

come egli dice,

bruttando gli scogli di marciume, di pus e di sangue corrotto.

Non mi farebbe, è vero, dispiacere, se un'eventualità simile si fosse verificata, ma sarebbe pur sempre un'eventualità che può colpire ogni uomo¹⁸⁹.

Certamente fare naufragio rientrava nei rischi di chi si avventurava per mare; si trattava quindi di un aspetto della condizione umana. Ma è forse un caso che per illuminare tale evento nefasto Cicerone rievochi versi tra i più feroci e cruenti di quanti ce ne restano dal *corpus* tragico repubblicano? Considerando la *vis* che anima l'intera orazione, e più diffusamente tutti gli altri discorsi *post reditum*, i rapporti tra Cicerone da un lato e Pisone/Gabinio dall'altro, la temperie socioculturale di quegli anni di profonda crisi, non possiamo ritenere dettati da casualità il ricordo delle maledizioni di Tieste rivolte al fratello e la cruenta potenza delle parole tramite cui tali maledizioni si esprimono. Per non lasciare alcun dubbio, inoltre, subito dopo (proseguendo con il paragrafo 44) all'ipotetica sorte di Pisone viene contrapposta quella di Marco Marcello, morto per mare nel 148 in viaggio verso l'Africa¹⁹⁰, la cui morte dev'essere considerata una disgrazia, dice Cicerone, e non una *poena*¹⁹¹ come sarebbe stato nel caso di Pisone.

Nel 'segno' della *poena* si era peraltro aperto il paragrafo 43 al quale il giudizio sulle vicende di Marcello rimanda. Prima di arrivare alla citazione enniana e alle considerazioni che la corredano, infatti, Cicerone si era chiesto: che cosa si intende con pena? Che cos'è il supplizio¹⁹²? Non è supplizio, prosegue l'oratore ritornando all'*exemplum* storico, ciò che hanno sofferto Regolo¹⁹³, prigioniero dei Cartaginesi, né Mario, esule e naufrago in Africa¹⁹⁴. Se non la tortura, se non l'incertezza del naufragio in terre e flutti ignoti, cosa vuol indicare Cicerone con *poena*? La risposta non sta nell'atroce fisicità di un corpo dilaniato dai supplizi o costretto al naufragio dalla forza impetuosa

¹⁸⁹ Trad. Bellardi 1975.

¹⁹⁰ Oltre che nato da nobile genere, era nipote del conquistatore di Siracusa M. Claudio Marcello, aveva personalmente celebrato il trionfo in due occasioni, nel 166 (anno in cui copri il consolato) e nel 155.

¹⁹¹ *Pis.* 44: *In fortuna quadam est illa mors non in poena putanda.*

¹⁹² *Pis.* 43: *Quae est igitur poena, quod supplicium?*

¹⁹³ Della vicenda di Regolo ne abbiamo già discusso in questo stesso capitolo, paragrafo 1, 2.

¹⁹⁴ *Pis.* 43: *Nec mihi ille M. Regulus, [...], videtur affectus, nec Marius, [...].*

delle onde. Ecco cos'è la *poena* secondo Cicerone, il quale, come accade spesso, si fa portavoce dell'ideologia aristocratico-repubblicana: una *mens* oppressa dal rimorso, l'odio dei virtuosi, il marchio (d'infamia) impresso nel fuoco dal senato, la perdita dello status¹⁹⁵. Alla luce di ciò si giustifica il violento augurio di morte, o meglio: Cicerone non augurerebbe una simile sorte – benché egli ammetta pure di aver augurato altri mali non specificati (*Pis.* 43) – ma se essa capitasse ad un individuo di tal risma, certo se non ne dispiacerebbe.

Subito dopo la citazione drammatica si ritorna alla stessa domanda che l'aveva preceduta: che cos'è la pena? Che cos'è il supplizio? E, alla luce della citazione enniana, rimandando semanticamente ad essa, aggiunge inoltre: cosa sono dunque i sassi e le croci¹⁹⁶? La risposta, che è in realtà diffusamente articolata in tutta l'orazione, si trova nell'ostilità del senato e nell'odio comune di tutti i buoni, diretta conseguenza dei crimini commessi da Pisone (*Pis.* 46): *quod de vobis hic ordo opinator non secus ac de acerrimis hostibus, quod vos equites Romani, quod ceteri ordines, quod cuncta civitas odit, [...]*. Insomma, nell'odio altrui si esprimerebbe in fondo l'ideale della *concordia omnium bonorum* tanto auspicato quanto lontano dalla realtà. I versi poetici, dunque, si giustificano nella sistematica volontà ciceroniana di attrarre odio verso il 'delittuoso' nemico.

3.2. Cicerone, il padre assente: le citazioni nell'orazione *Pro Sestio*

A proposito di *concordia omnium bonorum*, l'ultimo caso studio che prenderemo qui in esame per quanto riguarda le orazioni è attinto dalla *Pro Sestio*, che ospita, in una delle sue forme più esplicite, quello che potremmo definire come il programma politico-sociale della riflessione ciceroniana post-esiliaca. Il punto di arrivo di tale programma politico, è stato detto, era, appunto, l'armonia delle classi sociali e di una ideale comunità di tutti gli

¹⁹⁵ *Ib.*: *impedita et oppressa mens, bonorum odium, nota inusta senatus, amissio dignitas.*

¹⁹⁶ *Pis.* 44: *Quae est igitur poena, quod supplicium, quae saxa, quae cruces?*

uomini virtuosi¹⁹⁷. All'interno di questa importante e lunga *digressio* si possono leggere numerose citazioni poetiche che meritano di essere commentate anche in questa sede¹⁹⁸. Dopo aver ricostruito gli eventi del 58-57, il noto biennio dell'esilio¹⁹⁹, Cicerone, prendendo le mosse da una provocatoria domanda del *popularis* Clodio²⁰⁰, si addentra in una lunga riflessione sullo stato socio-politico dell'Urbe, ridefinendo le tradizionali etichette di *optimatis* e *popularis*. Nella rielaborazione ciceroniana le due categorie politiche vengono di fatto assimilate in un'unica schiera, quella dei *boni* e, di conseguenza, la parte facinorosa e irrecuperabile della *civitas* – principalmente costituita da Clodio, Vatino e le altre 'furie' dello Stato – viene isolata come se fosse un frutto marcio su un albero sano. Si tratta, com'è ovvio, di un discorso fortemente politicizzato ma da cui emergono fondamentali della riflessione ciceroniana. Questa sezione in particolare (*Sest.* 97-135) è infatti (idealmente) rivolta ai più giovani. È una duplice operazione, per verità, finemente rielaborata. Se è vero, infatti che Cicerone si rivolge ai giovani, mettendoli in guardia dagli individui come Clodio, i quali minacciano la libertà della Repubblica e quindi la sua integrità, è ugualmente vero che l'oratore si rivolge ai suoi pari in un'operazione fortemente patetica con la quale egli sta implicitamente imponendo una questione assai delicata: che cosa ne sarà dei giovani, del futuro della nostra civiltà se non fermiamo la minaccia che si abbatte sullo Stato? La risposta energica di Cicerone – e inascoltata se si guarda al corso della Storia – è che le *novae res* vadano assolutamente spezzate prima che diventino realtà per il tramite di una cooperazione intergenerazionale tra *boni viri*. La concordia degli *ordines* e dei buoni è anche, dunque, una questione di riappacificamento generazionale; i rapporti tra le età, come era stato registrato da alcune

¹⁹⁷ Non si prendano le parole di Cicerone come dettate da un senso di giustizia sociale e democrazia come la potremmo intendere noi moderni giacché la tanto auspicata concordia è, *de facto*, una semplice collaborazione tra le classi agiate al fine di evitare la guerra civile e mantenere lo status quo. In questo ambito la bibliografia è particolarmente ricca; in tale sede si vedano almeno i seguenti contributi: Seager 1972; Johannes 1988; Notari 2009; Cairo 2020.

¹⁹⁸ Sulla *Pro Sestio* e il teatro si dovrebbe in realtà scrivere una trattazione a parte; tante sono non solo le citazioni ma anche le riflessioni di natura socio-culturale sull'intera dimensione teatrale, sulle quali ritorneremo in altri luoghi del presente scritto. A tal proposito rimane utile l'edizione commentata di Kaster 2006 *ad loc.*; Bonsangue 2003 su alcune delle citazioni poetiche tratte dalla *Pro Sestio* con buone osservazioni sull'influenza del teatro nella scrittura ciceroniana. Recenti discussioni sulle citazioni della *Pro Sestio* si trovano anche in Moretti 2011; Petrone 2020; Čulik-Baird 2022, 121-132.

¹⁹⁹ Sul tema dell'esilio, Giacquinta 2017 mette bene in evidenza le peculiarità retoriche di tale evento soffermandosi in particolare sulle due orazioni *Post reditum ad senatum* e *Post reditum ad Quirites*, nonché sulle lettere demosteniche offrendo un puntuale confronto tra i due autori; sull'esilio nel mondo romano, rimando invece alle monografie di Classen 1998 e Kelly 2006.

²⁰⁰ *Sest.* 97: «*Quis ergo iste optimus quisque?*». Cicerone riprende il quesito plausibilmente dalle parole dell'accusa, attribuendole allo stesso Clodio. Possibile pure che siano state pronunciate dall'accusatore M. Tullio Albinovano (cfr. *Vat.* 3), ma certamente dovevano riflettere il pensiero del tribuno. In ogni caso, Cicerone sfrutta l'occasione per dare avvio all'importante digressione su *optimates* e *populares*.

celeberrime pagine sallustiane²⁰¹, erano esplose in tutta la loro drammaticità qualche anno prima durante la congiura di Catilina e certamente Cicerone doveva avere ancora vivida memoria di quegli eventi che lo avevano incoronato come vittorioso protagonista.

Parte delle citazioni qui presenti assolvono quindi a una funzione tanto patetica quanto etico-parenetica e mirano, pertanto, a infondere coraggio a convergere le energie dei presunti uomini virtuosi verso l'unico obiettivo di ristabilire la pace tra le classi rimuovendo da queste la parte marcia²⁰². La funzione parenetica risulta con chiarezza al par. 102 dell'orazione, nel quale l'oratore invita a farsi coraggio seguendo l'*exemplum* di illustri predecessori piuttosto che seguire il fantasma di facili rivolte e criminosi bottini (*Sest.* 102):

*Haec imitamini, per deos immortalis, qui dignitatem, qui laudem, qui gloriam
quaeritis! Haec ampla sunt, haec divina, haec immortalia; haec fama celebrantur,
monumentis annalium mandantur, posteritati propagantur. Est labor, non nego;
pericula magna, fateor;*

multae insidiae sunt bonis

verissime dictum est; sed te

id quod multi invideant multique expetant inscitia est,

inquit,

postulare, nisi laborem summa cum cura ecferas.

Nollem idem alio loco dixisset, quod exciperent improbi cives,

*oderint, dum metuant*²⁰³;

²⁰¹ Su Sallustio e la sua storiografia si vd. la recentissima monografia di Feldherr 2021.

²⁰² Si noti anche con Degl'Innocenti Pierini 2006 che le citazioni poetiche nelle orazioni *post-reditum* servono l'ulteriore scopo di ricostruzione dell'*auctoritas* ciceroniana.

²⁰³ Le citazioni sono tratte dall'*Atreus* di Accio: 214-216 e 203 R³; diversa la collocazione proposta da Dangel 1995 in cui al primo frammento (*Vigilandum est semper; multae insidiae sunt bonis*, citato solo nella seconda parte da Cicerone) corrisponderebbe il verso 45 della tragedia, seguito da 62-63 (*Id quod multi invideant multique expetant inscitia est/postulare, nisi laborem summa cum cura ecferas*) e infine il 47 (*oderint dum metuant*). D'Antò 1980 concorda invece con R³.

praeclara enim illa praecepta dederat iuventuti.

In nome degli dèi immortali, imitate questi esempi²⁰⁴ voi che cercate gli onori, la fama e la gloria: esempi grandi, divini, immortali, divulgati dalla fama, affidati alla storia, tramandati alla posterità. È faticoso, non lo nego; il rischio è grande, lo ammetto; il poeta ha detto con piena ragione

molte insidie attendono i buoni;

ma aggiunge:

ciò che molti invidiano e molti desiderano è da stolti
pretenderlo, se ogni fatica pieno di zelo non affronti.

Avrei voluto che il nostro poeta non avesse detto in un altro passo un motto che potrebbero fare proprio i malvagi cittadini:

odino purché temano;

ché aveva dato i bei consigli di prima ai giovani²⁰⁵.

Certo, esercitare la *virtus* a servizio dello Stato è un'impresa ardua ma è anche l'unica via da intraprendere se si aspira all'eterna gloria. Pertanto, il conflitto tra 'buoni e cattivi' va ugualmente posto sul piano del conflitto esistenziale e temporale dell' 'eterno', il cui conseguimento è saturo di pericoli e fatica, contro la fragilità del 'momentaneo', fatto di facili seduzioni e di conquiste illusorie. Il poeta – ovvero Accio – offre barlumi di vera saggezza: chiarisce la condizione dei buoni senza menzogne (*multae insidiae sunt bonis*), ma soprattutto dà buoni precetti: la vera conquista è quella che si ottiene con sudore e fatica, non con il semplice desiderio (*id quod multi inuideant multique expetant inscitiast, postulare, nisi laborem summa cum cura eferas*). Sono versi che tutti gli ascoltatori dovevano avere bene impressi nella mente, trattandosi di una delle più celebri *cothurnatae* di età repubblicana, tant'è che Cicerone deve in qualche modo giustificare, e

²⁰⁴ Si riferisce soprattutto, avendoli nominati esplicitamente al par. precedente, a Q. Cecilio Metello Numidico, che oltre ad essere stato fermo oppositore di Saturnino (*Sest.* 37) aveva ugualmente sofferto l'esilio (*dom.* 87), e Quinto Lutazio Catulo, *optimatis* e amico di Cicerone, la cui perdita nel 60 colpì profondamente l'oratore (cfr. *Att.* 1, 30, 3; *dom.* 113; *Sest.* 121; *Cael.* 59); cfr. Kaster 2006, 204-205.

²⁰⁵ Trad. Bellardi 1975.

prendere le distanze, dall'espressione più significativa dell'intera tragedia, ricordandolo esplicitamente, il rinomato *oderint dum metuant* che tanto bene rappresenta la spietatezza dei tiranni e ne mette a nudo l'efferata crudeltà. Che peccato, finora si era rivolto così bene ai giovani!

Vi sono pure, come in realtà accade per tutti i discorsi *post reditum*²⁰⁶, sezioni in cui l'autore passa all'attacco, con l'usuale *vis*, contro Clodio e i clodiani. Nel fare ciò Cicerone sposta momentaneamente lo sguardo dalla tragedia d'ambiente greco alla 'nostrana' togata (*Sest.* 118):

Nam cum ageretur togata Simulans, ut opinor, caterva tota clarissima conentione in ore impuri hominis imminens contionata est:

*huic, Tite,
tua post principia atque exitus vitiosae vitae*²⁰⁷!

Sedebat exanimatus, et is qui antea cantorum convicio contiones celebrare suas solebat cantorum ipsorum vocibus eiciebatur.

Si rappresentava una commedia romana, «Il simulatore», credo, e tutto il coro, ad altissima ed unanime voce, protendendosi verso la faccia di quell'uomo infame, gli gridò:

A costui, Tito,
dopo i tuoi inizi e i risultati della tua vita viziosa...

Se ne rimaneva senza fiato, e proprio chi prima animava solitamente le sue assemblee con le grida scomposte di attori, proprio dalle grida degli attori veniva cacciato via dal teatro²⁰⁸.

Il segmento è costruito secondo forme di espressione di tipico uso ciceroniano: abbiamo un *ut opinor* che dissimula – è il caso di dirlo – una *plausible uncertainty*²⁰⁹ con l'evidente finalità retorica di creare genuinità d'espressione; una serie di efficaci antitesi

²⁰⁶ Per le orazioni *post reditum* si veda Nicholson 1992 e Riggsby 2002, 159-195.

²⁰⁷ 304-305 *CFR*.

²⁰⁸ Trad. Bellardi 1975.

²⁰⁹ Kaster 2006, 350.

dagli armonici rimandi (da un lato le urla della folla contro il tribuno, dall'altro la sua figura *exanimata*); la citazione teatrale racchiusa dalle porzioni di testo delimitate dai riferimenti sonori (le urla della folla di cui dicevamo e le voci degli attori che lo scacciano via). Il messaggio di Cicerone è chiaro: Clodio non è il benvenuto e ne è marca distintiva l'accoglienza datagli sia da fuori che sul palco, in una sorta di cooperazione tra pubblico e attori il cui non scritto patto sembra essere officiato dall'odio quasi istintuale (connotato da violenza e da un comune brusio indistinto di voci) con il quale viene categoricamente rigettata la sua presenza²¹⁰.

Si può rilevare inoltre un uso della poesia finalizzato in direzione di quella operazione di riabilitazione di se stesso, in quanto marchiato dall'infamia dell'esilio, che costituisce in un certo senso il *leitmotiv* delle orazioni di quel periodo²¹¹. In fondo, quello che Cicerone mette in atto non è altri che uno squarcio tra *fabula* e realtà, creando sul palco della giustizia una sorta di interregno in cui i due mondi (vita e teatro) si osservano, comunicano tra di loro, plasmando una nuova visione sulla realtà di cui l'oratore si fa mediatore. Così, in *Sest.* 120-121, nella 'furia esecutiva' dell'orazione, travalicando ogni confine spazio-temporale, Cicerone arriva a dichiarare quanto segue:

Summi enim poetae ingenium non solum arte sua, sed etiam dolore exprimebat. Qua enim <vi>:

*qui rem publicam certo animo adiuverit,
statuerit, steterit cum Achivis*

vobiscum me stetisse dicebat, vestros ordines demonstrabat! Revocabatur ab universis:

re dubia

haut dubitarit vitam offerre nec capiti pepercerit.

Haec quantis ab illo clamoribus agebantur! Cum iam omisso gestu verbis poetae et studio actoris et exspectationi nostrae plauderetur:

Summum amicum summo in bello.

²¹⁰ Discuteremo di tale interazione tra pubblico e attori nel capitolo quinto.

²¹¹ A tal proposito Degl'Innocenti Pierini 2006 parla di 'ricostruzione' del personaggio di Cicerone, sottolineando acutamente l'aspetto teatrale del processo, particolarmente evidente nella sezione qui presa in esame della *Pro Sestio*.

Nam illud ipse actor adiungebat amico animo et fortasse homines propter aliquod desiderium adprobabant:

*summo ingenio praeditum*²¹².

Ché non era solo la sua arte, ma pure il suo dolore che interpretava il genio di un grandissimo poeta; e con quale energia recitando:

colui che con animo forte lo Stato difese,
sostenne e restò fedele agli Achei...

è a voi che diceva che io sono rimasto fedele, sono le vostre classi che indicava col gesto! Tutti chiedevano con insistenza il bis quando declamava:

nel pericolo
non esitò a offrire la vita né risparmiò la sua testa.

Quante acclamazioni accompagnavano la recitazione di questi versi! Ormai non si badava più al comportamento scenico dell'attore, ma gli applausi andavano alle parole del poeta, alla passione dell'interprete, all'attesa del mio ritorno:

L'amico più grande nella più grande delle guerre...

E di sua iniziativa aggiungeva col calore della sua amicizia e il pubblico batteva le mani forse sentendo alquanto la mia mancanza:

di grandissimo ingegno dotato²¹³.

Dal passo emerge con ulteriore chiarezza l'importanza tributata agli *adfectus*: se nel brano precedente si voleva istigare un odio giusto nei confronti di Clodio, peraltro giustificandolo nei termini di una pratica comune (nel senso cioè di un odio condiviso dalla comunità quindi da essa legittimato), adesso si osserva piuttosto il tentativo di

²¹² Dall'*Eurysaces* di Accio 357-362 R³ = 357-362 D'Antò = 360-364 Dangel.

²¹³ Trad. Bellardi 1975.

infondere empatia nei confronti dello stesso oratore e del suo mesto caso. L'orazione oscilla tra dramma e vita da un lato, tra odio e misericordia dall'altro.

Nel brano appena letto, l'operazione di riabilitazione di Cicerone avviene in due passaggi: dapprima si chiarisce che ad essere in gioco, sullo spazio scenico, ma anche sulle tribune della giustizia, non è soltanto l'eloquenza del poeta, la sua arte, a essere espressa tramite il verso, ma soprattutto il suo *dolor*, termine che, in quanto derivato di *doleo*, indica una forma di sofferenza anche fisica²¹⁴; in secondo luogo si opera una sovrapposizione tra i versi e la realtà, associando i primi al caso di Cicerone. In questo modo è dell'Arpinate che il sommo poeta parla: lui sostenne lo stato con animo certo, come si legge nel primo frammento, e in secondo luogo non esitò a offrire se stesso senza alcun rimorso o dubbio²¹⁵. Insomma, Cicerone si rivelò, secondo le parole del poeta accortamente strumentalizzate, l'amico (dello stato) più grande nella guerra più importante, quella civile. Infine, con l'ultima citazione del brano sembrerebbe esserci un distacco dai versi precedenti, tratti dall'*Eurysaces*²¹⁶, in cui – come nota l'autore – non sono desunti da un copione, ma sono del tutto attribuibili allo spirito d'amicizia dell'attore Esopo il quale si allontana dalla rappresentazione in senso stretto per avvicinarsi piuttosto all'evento emotivo che in quel dato momento stava prendendo corpo. L'emozione che riempiva l'allora teatro doveva essere il *desiderium Ciceronis*, la nostalgia del *pater patriae* assente, di cui si esalta il sommo ingegno.

²¹⁴ È interessante notare che per tradurre il greco *apàtheia* Cicerone utilizza proprio il composto di *doleo indolentia* riconducendo così il termine a un'area semantica che abbraccia più ampiamente la sfera delle sensazioni; cfr. Cic. *Fin.* 2, 11 in cui *indolentia* figura come diametralmente opposto a *voluptas*.

²¹⁵ Nell'ottica di Cicerone, desunta certo dalla ricostruzione artefatta delle orazioni, sono soprattutto due gli eventi con i quali ha sostenuto lo Stato: la soppressione della congiura di Catilina e l'esilio che viene rielaborato, nella *Pro Sestio* e nei discorsi coevi, come una decisione presa dallo stesso oratore per la salvaguardia della città e dei suoi cittadini, autorappresentandosi quindi come un martire che si sacrifica per il bene altrui. Sotto questa luce va anche letto il secondo frammento nel quale, appunto, in *res incerta* non esitò a offrire la propria vita, ovvero allontanarsi da Roma. La storia, com'è noto, andò in ben altro modo: l'esilio non fu certo una sua presa di posizione, né egli lo visse, al pari di altri illustri esiliati (si pensi a Ovidio e Seneca), con la fermezza d'animo qui dichiarata come si legge bene dalle lettere di quel periodo; vd. Garcea 2005 per la corrispondenza e le passioni di quel difficile biennio.

²¹⁶ Si noti inoltre che l'uso abbondante dell'*Eurysaces* non doveva essere una semplice coincidenza in quanto ad essere al centro della scena è Telamone, altro esule mitico; di costui si ricordi quando viene detto in *Tusc.* 3, 39: *aut Telamonem pulsum patria exsulantem atque egentem? In quo haec admiratio fiebat: hicine est ille Telamon, modo quem gloria ad caelum extulit/ quem aspectabant, cuius ob os Grai ora obvertebant sua?* Il frammento è incerto (R³ inc. 93-94), ma si doveva trattare probabilmente dell'*Eurysaces* di Accio o del *Telamo* di Ennio; su quest'ultima tragedia vd. Jocelyn 1980, 395 e ss. In ogni caso, è evidente l'operazione di sovrapposizione con il mito che Cicerone vuol attuare presentandosi come illustre esiliato la cui gloria la gente continua ad ammirare nonostante l'avversa sorte; per il commento al brano delle *Tusculanae* vd. Graver, 102-103.

Sempre alle puntuali improvvisazioni di Esopo si dovrebbero attribuire anche i versi successivi, in *Sest.* 121, che spingono ancora più arditamente verso un'esaltazione della persona (e del personaggio) di Cicerone:

Iam illa quanto cum gemitu populi Romani ab eodem paulo post in eadem fabula sunt acta!

O pater

Me, me ille absentem ut patrem deplorandum putabat, quem Q. Catulus, quem multi alii saepe in senatu patrem patriae nominarant. Quanto cum fletu de illis nostris incendiis ac ruinis, cum patrem pulsum, patriam adflictam deploraret, domum incensam eversamque, sic egit ut, demonstrata pristina fortuna, cum se convertisset:

*Haec omnia vidi inflammari*²¹⁷

fletum etiam inimicis atque invidis excitaret!

E quali gemiti del popolo romano accompagnarono poco dopo la recitazione da parte dello stesso attore delle famose parole della stessa tragedia:

O padre mio!

Ero io, io, di cui egli riteneva di dover piangere l'assenza come si piange quella d'un padre, e padre della patria m'aveva spesso chiamato in senato Quinto Catulo insieme con molti altri. Quante lacrime versava su quei famosi incendi e rovine da me subite, sul padre messo al bando, sulla casa incendiata e distrutta! E recitò in modo sì commovente che, ricordata la prosperità d'un tempo, rivoltosi agli spettatori con le parole:

Tutto ciò ho io visto dalle fiamme avvolto

spinse alle lacrime anche i miei nemici e detrattori!

²¹⁷ Dall'*Andromacha* di Ennio, frammento 86 R³ = 97 V² = 92 Jocelyn = 23, 15 Manuwald.

Storia, mito e politica: Cicerone è – sarebbe forse meglio dire è stato – *pater patriae* su acclamazione del senato; è anche ‘semplicemente’ *pater* assente ma non dimenticato dai suoi ‘figli’, i *cives* romani, tutti quanti *optimates*, *populares* e popolo, tranne qualche ‘rumoroso’ detrattore; ma egli è anche, per il tramite dell’attore Esopo che si erge a mediatore tra parola *facta* e realtà, *pater* mitico, Priamo²¹⁸, re di quella Troia da cui i romani si facevano orgogliosamente discendere. Di conseguenza la casa di Cicerone sul Palatino, abbattuta per volere di Clodio al cui posto era stato eretto il tempio della *Libertas*, non è altri che una seconda Troia, vicina e viva nel tempo della Storia, divorata dalle fiamme ‘furiali’²¹⁹ di tutti coloro che colpiscono Cicerone e quindi lo Stato.

L’identificazione con le *personae* della tragedia, e quindi con il loro importante peso di emozioni e simboli, viene effettuata, con studiata gradualità, attraverso tre passaggi costituiti da tre diversi nuclei di citazioni. Ne abbiamo visti finora due e in entrambi vi è una precisa associazione con il relativo personaggio del dramma. Ricapitolando: nel primo gruppo di citazioni (*Sest.* 120-121) si può osservare la sovrapposizione tra Telamone e Cicerone, uniti dal comune destino dell’esilio, durante e prima del quale, hanno entrambi offerto se stessi per la patria senza esitazione, da ciò deriva la giusta gloria che hanno conseguito; nel secondo gruppo (*Sest.* 121), si passa dalla condizione di esiliato a quella di padre con Cicerone/Priamo, entrambi, in modo o nell’altro, *patres patriae*, il primo in senso politico, l’altro anche in senso più ampio e solenne in quanto re e padre di molti principi²²⁰.

Arriviamo così all’ultimo dei tre passaggi che è anche quello più esplicito²²¹. Non ci sono più immedesimazioni, adesso si sta proprio parlando del buon Cicerone, detto Tullio (*Sest.* 123):

²¹⁸ Ci si ricordi che entrambe le citazioni sono desunte dal personaggio di Andromaca dell’omonima tragedia di Ennio.

²¹⁹ L’immagine delle *taedes*, le fiaccole delle Furie, ricorre spesso in Cicerone come, ad esempio, nell’orazione contro Vatino (*Vat.* 30-31) che della *Pro Sestio* è una sorta di appendice; sull’elemento del fuoco nell’immaginario ciceroniano, e in particolare sull’orazione *de domo sua*, e sulla retorica della ‘Furia’ vd. rispettivamente Berno 2005 e 2007.

²²⁰ Si potrebbe obiettare che il celebre verso (*haec omnia vidi inflammari*) è attribuito ad Andromaca e non a Priamo, ma è pur vero che l’ultima delle preoccupazioni di Cicerone è la fedeltà al testo. I continui rimandi al suo status di *pater patriae*, la citazione diretta «*O Pater!*», sempre dalla stessa tragedia enniana, l’immagine, evocata implicitamente, della *domus* ciceroniana che rimanda alla *domus Priami* non citata qui ma presente nella tragedia (il verso completo è: *O Pater, o patria: o Priami domus*) non lasciano alcun dubbio che Cicerone voglia accostarsi a Priamo re ma anche padre dei troiani, e quindi, ampliando l’orizzonte mitico alle vicende dell’Urbe, dei romani.

²²¹ Non si prenda tale schema in maniera troppo rigida, anche se i tre punti, nella loro forma essenziale, rispondano a una precisa strategia presente nel testo. In ogni caso, al par. 122, Cicerone ritorna momentaneamente all’*Eurysaces* sentendo forse il bisogno di corroborare l’idea, sulla quale si regge l’intera

Utrum igitur haec Aesopum potius pro me aut Accium dicere oportuit, si populus Romanus liber esset, an principes civitatis? Nominatim sum appellatus in Bruto:

*Tullius, qui libertatem civibus stabiliverat*²²².

Di conseguenza avrebbero potuto pronunciare per me queste parole Esopo o Accio, o non piuttosto, se il popolo fosse stato libero, i cittadini più autorevoli? Nel *Bruto* sono stato chiamato per nome:

Tullio, colui che aveva ristabilito la libertà per i cittadini.

Il Tullio del *Brutus* è naturalmente Servio Tullio il quale, con una banale omonimia, si trasforma nell'ex console di Arpino²²³. Con il passaggio dal mito alla storia, dalla *cothurnata* alla *praetexta*, teatro e vita sono stati finalmente ricongiunti.

4. *L'aspetto esornativo delle citazioni: verso una riflessione finale*

Giungiamo quindi alla fine di questa lunga galleria di versi e immagini per trattare un aspetto che emerge sempre per la natura intrinseca della citazione stessa: che si tratti di una citazione argomentativa o intesa a sottolineare uno stato d'animo specifico, i versi 'ornano' la prosa in cui sono ospitati e, in virtù del diletto estetico che ne deriva, il testo diviene più fruibile. È indubbio, infatti, che un testo gradevole alla lettura ha già messo in modo il processo di persuasione.

sezione, per cui il teatro è specchio della realtà e si può applicare ad essa (*cadere in tempus nostrum*) come una sorta di lente di ingrandimento. Tale necessità spinge quindi Cicerone a ripetere che il poeta *desertissimus* (probabilmente più Accio che Ennio) ha scritto proprio per lui. Sul concetto di *cadere in tempus nostrum* rimando per il momento al recente Petrone 2020, ma ne parleremo, a partire dall'ispirata pagina della *Pro Sestio*, nel capitolo quinto.

²²² 40 R³ = 40 D'Antò = 674 Dangel.

²²³ Simile discorso si può fare per l'epistolario dell'esilio, nel quale Cicerone modella «sulle emblematiche vicende di tanti personaggi della tragedia la sua sofferta condizione» Degl'Innocenti Pierini 1996, 18; sullo stesso argomento Degl'Innocenti Pierini 1998, 47-54. Tale tendenza era già stata implicitamente rilevata da Tandoi 1984 il quale discuteva, per l'appunto, di un 'complesso del Filottete Lemnio' di cui avrebbe sofferto Cicerone nel momento in cui fu estromesso dalla vita politica. Tale linea di interpretazione si inserisce, a mio avviso, in maniera coerente con la tendenza ciceroniana a sovrapporre il proprio caso con quello degli eroi del mito.

Quella esornativa non è una vera e propria categoria di citazioni indipendente, quanto una caratteristica, o aspetto, che abbraccia l'intera pratica citazionistica. Avviandoci verso la conclusione di questo capitolo, vogliamo innanzitutto ribadire un concetto che era già vivo in Aricò e sottolineato anche nel presente lavoro in riferimento alle categorie (o se si preferisce 'prospettive di citazione') qui prese in considerazioni²²⁴: qualsiasi classificazione adottata non sarà mai intesa in senso rigido, che risulterebbe anche lontano dal pensiero, per l'appunto non sistematico, dello stesso Cicerone. Il senso dell'operazione è piuttosto quello di individuare delle linee di lettura (le categorie che abbiamo tentato di tracciare) da privilegiare, se si vuole, rispetto ad altre nel tentativo di gettare qualche modesta luce in una fitta selva in cui è facile disorientarsi.

Per quanto riguarda l'aspetto esornativo, vi sono certo citazioni la cui natura più specificamente descrittiva tende a manifestare più prepotentemente lo spirito, per così dire, ornamentale di tale prassi citazionistica. Un passo desunto dal primo libro delle *Tusculanae* dimostra bene il punto. Si tratta di un momento fortemente lirico, in cui Cicerone descrive la maestosa bellezza della natura, lo spettacolo del mondo tra terra e cielo, tra uomo e bestia, passando dalla luce del giorno allo splendore della notte che, alternandosi, generano lo scorrere del tempo (*Tusc.* 1, 68-69):

Ut cum videmus speciem primum candoremque caeli, dein conversionis celeritatem tantam quantam cogitare non possumus, tum vicissitudines dierum ac noctium commutationesque temporum quadrupertitas ad maturitatem frugum et ad temperationem corporum aptas eorumque omnium moderatorem et ducem solem, lunamque adcretionem et deminutionem luminis quasi fastorum notantem et significantem dies, tum in eodem orbe in duodecim partes distributo quinque stellas ferri eosdem cursus constantissime servantis disparibus inter se motibus, nocturnamque caeli formam undique sideribus ornatam, tum globum terrae eminentem e mari, fixum in medio mundi universi loco, duabus oris distantibus habitabilem et cultum, quarum altera, quam nos incolimus,

*Sub axe posita ad stellas septem, unde horrifer,
Aquilonis stridor gelidas molitur nives²²⁵,*

²²⁴ Cfr. qui 32 e ss.

²²⁵ Accio, Filottete 566-567 R³ = 566-567 D'Antò = 242-243 Dangel.

*altera australis, ignota nobis, quam vocant Graeci ἀντίχθονα, ceteras partis incultas,
quod aut frigore rigeant aut urantur calore; hic autem, ubi habitamus, non
intermittit suo tempore*

*Caelum nitescere, arbores frondescere,
Vites laetificae pampinis pubescere,
Rami bacarum ubertate incurvescere,
Segetes largiri fruges, florere omnia,
Fontes scatere, herbis prata convestirier²²⁶,*

tum multitudinem pecudum partim ad vescendum, partim ad cultus agrorum, [...].

Come quando vediamo dapprima l'aspetto e lo splendore del cielo, quindi la rapidità della sua rotazione, superiore ad ogni nostra immaginazione, infine l'alternarsi del giorno e della notte e il succedersi delle quattro stagioni, disposte per la maturazione delle messi e per l'equilibrio del corpo, e il sole regolatore e guida di tutto ciò, e la luna che, crescendo e calando nelle sue fasi, per così dire indica e determina i giorni del calendario. Inoltre, nella medesima orbita suddivisa in dodici parti, vediamo muoversi le cinque stelle, mantenendo sempre immutabile lo stesso percorso, pur con movimenti diversi fra loro e lo spettacolo notturno del cielo dovunque ornato di stelle, e poi il globo terrestre sporgente dal mare, fisso al centro dell'universo, abitabile e coltivato in due zone separate, di cui l'una, che noi abitiamo,

Sotto il polo è posta verso le stelle, donde l'orrendo
sibilo d'Aquilone gelide nevi arreca

l'altra è australe, a noi sconosciuta, detta dai Greci *antikthon*: le altre parti sono disabitate perché gelate dal freddo o bruciate dal caldo; invece qui, dove abitiamo noi, non tralasciano nella propria stagione

il ciel risplendere, le piante frondeggiare
le allietanti viti di pampini fiorire,
per l'abbondanza di frutti curvare i rami,
i campi produr le messi, tutto fiorire,

²²⁶ Frammento di incerta sede. Per il Vahlen da attribuire alle *Eumenides* di Ennio (151-155 V²), il Ribbeck lo colloca tra i frammenti tragici incerti (133-137 R³); Manuwald non lo considera enniano; cfr. Jocelyn 1970, 285 e il recentissimo Degl'Innocenti Pierini 2023 utile anche per la ricostruzione del contesto ciceroniano.

le fonti zampillare, d'erbe rivestirsi i prati.

Poi vediamo la moltitudine del bestiame, in parte destinate alla coltura dei campi [...]²²⁷.

Il passaggio è di grande rilevanza nell'architettura del primo libro delle *Tusculanae*. Dinanzi allo spettacolo della natura che si ridesta e rivive nel suo fiorire e frondeggiare, nel cielo ornato di stelle che 'illumina' il testo, sembriamo per un attimo dimenticarci della gravità dell'argomento discusso: l'immortalità dell'anima e la confutazione del timore della morte. In un trionfo di luce e di verde Cicerone decide di spazzare via l'oscurità del *metus* che avvolge il cuore degli stolti²²⁸. Come si fa, insomma, a dubitare del divino e della divinità dell'anima dinanzi a così tanta maestà a ad un così grande spettacolo armonicamente ordinato²²⁹?

Si noti soprattutto come il passaggio dalla prosa al verso sembra essere meno mediato, giacché non vi è esplicito riferimento al poeta citato, la cui presenza spesso viene segnalata dal sintagma costituito dal nome del poeta seguito da formule come *inquit* o *ait* ed espressioni simili; il frammento, piuttosto, si mescola fluidamente alla prosa, fungendo quasi da centro di irradiazione che, per osmosi, eleva il tono del discorso intorno a sé. Cicerone appare, insomma, particolarmente ispirato e influenzato dal testo tragico che cita, come si nota, ad esempio, in espressioni (ciceroniane) quali *nocturnamque caeli formam undique sideribus ornatam*²³⁰, che ricorda anche un altro frammento di Ennio dall'*Hecuba*²³¹: *O magna templa caelitem, commixta stellis splendidis*.

²²⁷ Trad. Marinone 1976.

²²⁸ Cfr. Pierini 2020, che coglie lo spirito descrittivo da cui è animato; ne riporto l'acuto giudizio (p. 83): «Anche il paesaggio sembra fare il suo ingresso nella poesia latina alta per merito di Ennio, e un esempio significativo è il rasserenante prodigio della natura descritto in un lungo frammento, citato da Cicerone e quasi sicuramente da ascriversi alle *Eumenides* enniane, dove l'insistito uso di verbi incoativi (*inc. inc.* 133 ss. *caelum nites cere, arbores frondescere, vites laetificae pampinis pubescere, rami bacarum ubertate incurviscere*) implica molto probabilmente il trasformarsi della natura, divenuta benigna come le crudeli Erinni che sono ormai le benevole e giuste Eumenidi: "il cielo si fa nitido, frondeggiano gli alberi, viti rigogliose si fanno giovani di pampini, i rami cominciano ad incurvarsi per l'abbondanza di frutti"». La studiosa è ritornata sull'argomento in Degl'Innocenti Pierini 2023.

²²⁹ Il brano riflette pensieri già espressi da Platone in *Timeo* 28a-42d in cui viene discussa l'azione del demiurgo, cioè colui che, per dirla con le parole del filosofo greco (41a), ha generato tutto questo universo. Si avverte, inoltre, anche la presenza aristotelica, in particolare del *De Caelo* 279b, 12-18 e 283b, 26 in cui si sostiene l'immutabilità e l'eternità del cielo, che non è nato né è soggetto a decadimento, in quanto uno ed eterno. Sull'influenza e la rielaborazione ciceroniana di Platone e Aristotele vd. Long 1995 e Atkins 2013; sulla ricezione di Platone e Aristotele a Roma rinvio invece a Barnes-Griffin 1995.

²³⁰ *Tusc.* 1, 68.

²³¹ $163 R^3 = 196 V^2 = 171 J$ ocelyn = 72 Manuwald. L'ardita costruzione dal sapore architettonico avrà la sua fortuna nella drammaturgia latina; Accio ne è già emulatore qualche anno più tardi, in un verso di *pretexta* che riflette e rielabora il *color* enniano amplificandone la potenza espressiva con una nota sensoriale tipica

Simile passaggio tra prosa e poesia si osserva in altri luoghi del *corpus* di Cicerone. In *Balb.* 36, un'ennesima frase di Ennio viene inserita senza riportarne l'origine:

Comes, benigni, faciles, suaves homines esse dicuntur:

*qui erranti comiter monstrat viam*²³²,

benigne, non gravate.

Si dice *comes* un uomo cortese, affabile garbato, uno di quelli

Che indica di buon grado la strada a chi si smarrisce

E lo fa cortesemente e non controvoglia²³³.

Anche qui Cicerone poteva dirlo 'a parole sue' ma decide piuttosto di abbellire una prosa, forse un po' arida dato il tedioso argomento giudiziario²³⁴, inserendo la frase di Ennio dal chiaro sapore gnomico-etico²³⁵. E nella stessa misura, inoltre, non ne viene esplicitata la fonte: il *versus* confluisce nell'orazione nelle cui righe trova una sicura dimora.

E ancora, in un altro bel passo del *de natura deorum*, si legge (*nat. deor.* 1, 119):

Ab Euhemero autem et mortis et sepulturae demonstrantur deorum; utrum igitur hic confirmasse videtur religionem an penitus totam sustulisse? Omitto Eleusinem sanctam illam et augustam,

*ubi initiantur gentes orarum ultimae*²³⁶,

praetereo Samothraciam eaque quae Lemni

del linguaggio acciano: *Clamore et gemitu templum resonit caelitem* (2 R³ = 2 D'Antò = 686 Dangel); per l'espressionismo 'retorico' di Accio vd. Stucchi 2008; in generale sulla lingua del drammaturgo risulta ancora utile Casaceli 1976 e, naturalmente, gli studi su Accio di Pierini 1980; per un confronto da Cicerone e Accio segnalo Mazzoli 2000.

²³² Frammento di origine incerta (366 R³ = 398 V² = 313 Jocelyn = 145 Manuwald).

²³³ Trad. Bellardi 1975.

²³⁴ L'ambito giudiziario dell'orazione in difesa di Balbo è oggetto di studio di Brunt 1982.

²³⁵ Cicerone cita il frammento completo in *off.* 1, 51-52 argomentando più compiutamente secondo forme che abbiamo osservato nel paragrafo delle citazioni etico-argomentative.

²³⁶ Frammento di incerta sede, 43 R³.

*nocturno aditu occulta coluntur silvestribus saepibus densa*²³⁷;

quibus explicatis ad rationemque revocatis rerum magis natura cognoscitur quam deorum.

Quanto ad Evemero, egli indica degli dèi le varie specie di morte e di sepoltura: pare dunque che questi abbia rafforzato la religione o che l'abbia abolita completamente? Tralascio la famosa Eieusi, venerata e sacra,

ove sono iniziate le genti delle più remote contrade;

non parlo di Samotracia e dei riti che a Lemno

con notturna processione son celebrati segreti,
in fitte selve racchiusi

Spiegando e interpretando razionalmente i misteri, si conoscono i principi della natura piuttosto che la natura degli dèi²³⁸.

Come si può intuire, si tratta di una pratica che va al di là dei limiti formali congeniti al genere letterario, nel senso che la forma con cui ci si cita non cambia radicalmente da un genere letterario all'altro. Al massimo possono cambiare l'intento e, pertanto, la finalità che sono certamente influenzati dal genere letterario, dall'epistola al trattato, e dal bacino d'utenza a cui il testo è rivolto.

In generale, a proposito della finalità – lo abbiamo messo a fuoco nel corso della trattazione – nelle orazioni si osserva un atto argomentativo-persuasivo votato alla mozione degli affetti. Per quanto riguarda invece i trattati abbiamo osservato due intenti principali: persuadere il lettore a adottare un pensiero rispetto ad un altro come nelle *Tusculanae Disputationes*, *De officiis* e quindi, in senso generale, nei trattati filosofici; dimostrazione di un principio linguistico prendendo ad *exemplum* il teatro. La funzione esornativa della poesia, tuttavia, non muta. Essa permane e, in virtù del suo 'bell'aspetto', contribuisce all'opera di persuasione o di ingentilimento del testo.

²³⁷ Frammento di incerta sede, 71 R³.

²³⁸ Trad. Lassandro-Micunco 2007.

4.1. Lettere e poesia: verso una seconda riflessione finale

Per capire quanto fosse profonda nell'animo di Cicerone la prassi di prendere versi dal teatro e adattarli al suo pensiero, occorre dare uno sguardo finale alla funzione della poesia nelle epistole: il cantuccio privato degli affetti familiari. Va subito chiarito un punto: le citazioni nelle lettere, benché non così distanti dall'uso che abbiamo visto finora, presentano qualche caratteristica diversa rispetto a quelle contenute nei trattati e nelle orazioni²³⁹; la differenza principale è data dal fatto che un genere è destinato alla pubblicazione, l'altro non lo è. Se nei testi rivolti a un pubblico abbiamo osservato principalmente due tendenze di fondo tra loro sovrapposte e relativamente proporzionate in base al contesto, quella argomentativa e quella psicologica – unite entrambe da una spiccata volontà retorico-persuasiva –, nelle lettere la volontà di persuadere l'altro o di guidarlo verso un particolare stato d'animo, benché a volte presente in minima parte, non è perseguita con lo stesso dispendio di energie logico-argomentative e, inoltre, si ritrova avviluppata in un sottile gioco, intellettuale e privato, tra amici, appartenente alla stessa classe sociale, che si scambiano eleganti battute.

Oltre ad avere un *target* diverso, c'è anche e soprattutto una differenza di ordine psicologico e di spazio, inteso come luogo di relazione tra individui: nelle lettere Cicerone è 'da solo'; esse vengono scritte in esilio o nell'*angulus* della sua bella villa. Cicerone le scrive indirizzandole a un altro, il fedele fratello, Attico e altri conoscenti e spesso ad emergere è soltanto un sottile gioco letterario tra aristocratici un po' schizzinosi che preferiscono leggere, comodamente seduti sopra un *cubiculum* possibilmente portato da uno schiavo, l'*Alexander* di Ennio piuttosto che andare a vedere, approntata sulla scena, la vacua esibizione di tremila vasi di vino, eserciti 'da laboratorio' preparati *ad hoc* e sfilate di elefanti²⁴⁰. Viene a mancare quindi, soprattutto rispetto alle orazioni, quella parte performativa che pure occorre tenere a mente per quanto impossibile da ricostruire fedelmente.

Nell'epistola, comunque, può proseguire quell'opera di identificazione con la persona tragica in una sorta di razionalizzazione del proprio caso che si costituisce come vera e

²³⁹ La tematica si trova estesamente studiata in Garbarino 2008, che offre inoltre un buon punto sulla questione.

²⁴⁰ Ci si riferisce al fasto dei *ludi apparatusissimi* in occasione dell'inaugurazione del teatro di Pompeo; sul noto episodio si vedano i passi Cic. *fam.* 7, 1, 1-2; *Pis.* 65; vd. anche Garbarino 2008, 65-66. Si ritornerà a quella celebre lettera nel capitolo quarto del presente studio.

propria *self-therapy*. Questo risulta particolarmente evidente in un momento quale l'esilio, sia come spazio fisico e momento storico, cioè quando Cicerone si trovava nella effettiva condizione di esiliato, sia come ricostruzione dell'esilio una volta tornato a Roma nello spazio retorico-letterario dei discorsi *post reditum*²⁴¹.

Si legga ora, fra tutti, un esempio particolarmente denso e ricco²⁴². In una lettera di incerta datazione (tra il 46 e il 44), Cicerone scrive all'amico Peto, vicino a posizioni epicuree. La circostanza, come l'anno, ci è relativamente oscura ma si è pensato, con buoni argomenti, che la datazione potesse essere più vicina al 46²⁴³. In essa sono presenti citazioni dalla commedia, e più precisamente dal *Demiurgo* di Turpilio (Turp. 43-44 *CRF*, le prime due) ed egualmente dalla tragedia, con dinamiche osservate già per le citazioni argomentative ma, dato il contesto domestico ed epistolare, si può finanche osservare qualche leggera differenza (*fam.* 9, 22, 1-2):

Sic enim disserunt, nihil esse obscenum, nihil turpe dictu; nam, si quod sit in obscenitate flagitium, id aut in re esse aut in verbo; nihil esse tertium. in re non est. Itaque non modo in comoediis res ipsa narratur, ut ille in Demiurgo:

modo forte

nosti canticum. meministi Roscium:

ita me destituit nudum.

Totus est sermo verbis tectus, re impudentior sed etiam in tragoediis. Quid est enim illud

quae mulier una,

²⁴¹ Mi riferisco in particolare a quanto osservato in tutta evidenza nella *Pro Sestio* in cui l'autore attua una graduale identificazione tra se stesso e la *persona tragica*; vd. Garcea 2005 per le epistole del periodo dell'esilio, particolarmente utile per l'analisi linguistica degli stati emotivi esperiti da Cicerone in quegli anni.

²⁴² Per altri esempi di uso della poesia nelle lettere rinvio alla recente discussione in Čulik-Baird 2022, 141 ss. ove vengono discusse le seguenti epistole: *Att.* 2, 1, 5; *Att.* 9, 6, 4-5; *Att.* 13, 21, 2; *Fam.* 7, 1, 2 (la celebre lettera circa l'inaugurazione del teatro di Pompeo); *Fam.* 7, 6; *Fam.* 7, 10, 4; *Fam.* 7, 16, 1; *Fam.* 9, 26, 2; *Fam.* 15, 6, 1; per le epistole ad Attico cfr. Schackleton Bailey 1965 e 1966, *ad loc.*; per le epistole *ad familiares* cfr. Schackleton Bailey 1977 e 1977a *ad loc.*

²⁴³ La tematica filosofica della suggerirebbe il 46, più che il 44, anno in cui Cicerone era in fase di intensa scrittura filosofica; Cfr. Demmel 1962, 220 ss.

quid, inquam, est

usurpat duplex cubile²⁴⁴?

quid

huius ꝑfereiꝑ

hic cubile inire est ausus?

quid est

virginem me quondam invitam per vim violat Iuppiter?

bene 'violat'; atqui idem significat, sed alterum nemo tulisset. Vides igitur, cum eadem res sit, quia verba non sint, nihil videri turpe. Ergo in re non est.

Il loro ragionamento è il seguente²⁴⁵: l'osceno non esiste, non c'è nulla di immorale nei nostri discorsi: perché, se nell'osceno ci fosse qualcosa di scandaloso, esso sarebbe o nella cosa in sé o nella parola; non esiste una terza possibilità. Ora, nella cosa non è. Tant'è vero che la cosa viene descritta non solo nelle commedie (come quel personaggio nel *Demiurgo*:

È successo che or ora...

conosci quel cantico. Ti ricordi di Roscio:

... mi abbandonasse così, tutto nudo.

Il discorso è tutto di frasi velate, ma spudorato nella sostanza) ma anche nelle tragedie. Che significa infatti:

quella donna da sola...

bada bene:

²⁴⁴ I due versi sono di attribuzione incerta, 127-128 R³.

²⁴⁵ Gli Stoici.

...dorme in due letti?

E quest'altro:

Costui ha osato entrare
nel letto di questa (?) infelice?

O quest'altro ancora:

Me, una vergine riluttante, un giorno Giove prende
con la forza.

Bene "prende"; eppure l'altra parola, che significa la medesima cosa, nessuno l'avrebbe tollerata. Lo vedi, dunque: la cosa è sempre quella, ma le parole no, e allora niente appare indecente.²⁴⁶.

Si noti ancora una volta come tragedia e commedia possano essere ugualmente poste sullo stesso piano quando si tratta di offrire paradigmi moralmente inaccettabili. C'è, ad ogni modo, un intento persuasivo, ma portato avanti con minore tensione perché è all'amico Peto che Cicerone si rivolge. L'intera discussione poi era partita da una parola di Peto detta probabilmente in maniera giocosa, *mentula*, utilizzata nella discussione della tesi stoica per cui il saggio chiamerà una cosa per quella che è²⁴⁷. C'è anche un senso di complicità tra i due, prontamente segnalato dalla domanda *meministi Roscium?*, ad indicare quasi certamente un'esperienza di teatro comune.

L'uso delle citazioni delle lettere dimostra, in sostanza, che lo sguardo ciceroniano verso il teatro si estende anche oltre i confini della *performance* pubblica e dell'opera letteraria fino a penetrare nelle 'pareti domestiche' dell'epistola, nel *lusus* aristocratico tra amici che condividono un simile ideale di *humanitas* o, per usare un'espressione più comune, sono figli della stessa cultura, 'elegante' ed elitaria.

Nella sua pur incontestabile variabilità delle forme, tale pratica, in fondo, riflette implicitamente la coerenza del pensiero ciceroniano che si osserva, per esempio,

²⁴⁶ Per il commento alla lettera cfr. Shackleton Bailey 1977a, 330 ss.

²⁴⁷ Cfr. Cic. *Off.* 1, 128 in cui la tesi è attribuita anche ai Cinici.

nell'insistenza su alcuni drammi in particolare²⁴⁸, sui motivi e sulle tematiche ad essi ancorati, nonché nella modalità espressiva per certi versi formulare a prescindere dal genere letterario. La poesia nella corrispondenza di Cicerone dimostra come essa possa essere integrata nella vita e nella realtà²⁴⁹, come dirà più tardi nel dialogo della maturità sulla vecchiaia (*Cat.* 65): *idque cum in vita, tum in scaena intellegi potest*²⁵⁰. Se la vita e la scena si somigliano, allora all'uomo saggio è consentito guardare al paradigma teatrale come ad una guida nelle incertezze e nelle difficoltà della guida. Cicerone, con l'esteso uso – e non solo – di versi drammatici, dimostra continuamente che egli credesse a tale connubio tra la vita e la scena, quasi come fossero due binari paralleli che spesso si sfiorano

²⁴⁸ Tra queste occorre certamente ricordare la *Medea* di Ennio che nelle lettere è ricordata in *Fam.* 7, 6, 1-2 e forse anche in *Att.* 10, 12, 1 per cui cfr. Čulik-Baird 2022, 261 che vede in essa un riferimento ai versi 217-218 Jocelyn.

²⁴⁹ Cfr. Čulik-Baird 2022, 154 che a tal proposito parla di 'naturalizzazione' della poesia latina nella vita quotidiana.

²⁵⁰ Si noti come Cicerone non dice genericamente poesia, ma *scaena*, pensando quindi soprattutto al teatro.

Capitolo III

Il sangue dei cittadini: la rielaborazione di un tema teatrale

*Amisimus, mi Pomponi, omnem non modo sucum ac sanguinem
sed etiam colorem et speciem pristinam civitatis. Nulla est res publica
quae delectet, in qua acquiescam.*

Cic. Att. 4, 18, 2 (54 a.C.)

1. Dal corpo al sangue

Il riuso di Cicerone del materiale drammatico non si esaurisce solamente entro i confini della pratica della citazione diretta, di cui abbiamo osservato la teoria e la pratica nei capitoli precedenti, che di quel riuso rappresenta senz'altro la forma più manifesta nonché quella più ampiamente studiata¹. A tale modalità di espressione si accosta anche un raffinato impiego di metafore, analogie spesso non dichiarate – e quindi di più difficile localizzazione –, e, in generale, di immagini legate alle rappresentazioni sceniche recuperate tanto dall'universo mitografico della tragedia, il cui patetico immaginario è stato diffusamente adottato dalla filosofia e dalla retorica da Platone e Aristotele in poi, quanto dalla galleria di quadretti e personaggi appartenenti alla vita quotidiana, di cui la commedia aveva fornito numerosi esempi da Plauto a Terenzio, passando per Cecilio Stazio, come pure forme 'minori' quali il mimo, nei confronti del quale Cicerone manifesta aperto disprezzo ma, allo stesso tempo, ne dichiara implicitamente piena cognizione.

In età tardo repubblicana, volendoci limitare in primo luogo allo sguardo di Cicerone verso la tragedia, vorrei circoscrivere il campo di indagine a quella poetica del corpo² sia

¹ Le traduzioni in questo capitolo, ove non indicato, sono dell'autore.

² In ambito romano, ce lo ricorda in un recente libro Walters 2020, il quale sottolinea acutamente che «In late republican Rome opposing political visions were commonly hashed out in imagery of the human body and its affliction. In speeches, poems, letters, philosophical tracts, and histories, Cicero and his contemporaries obsessed over the perceived diseases, disfigurements and traumas of their state's political

in quanto fisicità e gesto, ma anche e soprattutto da ciò che affligge il corpo e lo sfigura, malattie o deturpamenti, nonché l'ineluttabile e definitivo decadimento con conseguente separazione dall'anima³: una fisicità malsana che diventa allegoria del dolore, del disagio esistenziale e sociale, che si fa ansia e consapevolezza della fine e volto della colpa e dell'errore.

È noto, infatti, che intorno al corpo ruotano una serie di rappresentazioni culturali mirate a circoscrivere i complessi rapporti intrasocietari attraverso delle immagini, quelle afferenti alla sfera fisiologica appunto, che dovevano risultare di facile – quasi istintuale – comprensione. Nel, e attraverso, il corpo si esprime quindi una fitta rete di simboli e significati grazie ai quali i gruppi e i loro membri potevano rappresentare se stessi sia come singola unità, *civis*, che come un unico organismo vivente, *civitas*, esattamente come il corpo è tale in quanto complessa e articolata unione dei suoi elementi costitutivi. Pertanto, le singole parti non disperdono verso molteplici direzioni la loro identità ma, al contrario, benché si congiungano alle altre, rimangono entro confini distinti e riconoscibili. Se così il cuore e il fegato, da un lato, rimangono tali e di conseguenza hanno specifiche funzioni diverse le une dalle altre anche se appartengono ad unico sistema, allo stesso modo, dall'altro lato, le vergini Vestali e il questore, due esempi che si potrebbero citare tra i molti, sono sia membri di un 'corpo' civico in quanto sistema complesso, sia sue singole parti che detengono ruoli distinti che li definiscono e li differenziano l'uno dall'altro.

body». A ciò possiamo aggiungere che tale ossessione non riguarda soltanto il corpo dello stato, ma anche il corpo dell'altro, l'altro che sia politicamente allineato, ma soprattutto l'altro che si ponga come nemico politico. Si pensi a tal proposito alla ferocia del linguaggio dell'invettiva, così come lo si legge nelle *Verrines*, nelle orazioni *post reditum* (*In Pisonem* e *Interrogatio in Vatinius testem* in particolare), nelle *Filippiche* giusto per citare le più significative. In generale, sul linguaggio dell'invettiva in Cicerone vd. Tolf 1999; Corbeill 2002; Steel 2007; per quanto riguarda l'orazione contro Vatino, ancora utile risulta il vecchio commento di Pocock 1926 e il più recente Bonsangue 2013, che contiene importanti riflessioni sull'attacco ciceroniano alla fisicità di Vatino; sull'*In Pisonem*, limitatamente all'argomento qui discusso, vd. Reischmann 1986 e Audano 2019; sulle *Filippiche* e in particolare l'attacco di Cicerone contro Antonio, la bibliografia è piuttosto ampia; in questa sede segnalo Sirago 1956, sugli impieghi della parola *tyrannus* da parte degli *optimates* nell'ultimo secolo della Repubblica, tema che ci riguarda in quanto la riflessione sul tiranno occupava tanto le ansie politiche quanto i palchi della tragedia romana (cfr. Russo 2017 su quest'ultimo punto); a proposito di immagini e rielaborazioni drammatiche vd. Sussman 1994, che riflette sulla caratterizzazione di Antonio attraverso le forme del plautino *Miles Gloriosus*; Paratore 1994 ha, invece, il pregio di offrire una riflessione sul linguaggio dell'invettiva sia nell'*In Pisonem* che nella seconda *Filippica*; e infine si veda Hammar 2013, che esplora la 'logica dell'immoralità' che sta alla base delle feroci invettive ciceroniane, non limitandosi alle sole *Filippiche* ma dedicando ampie pagine anche al resto della carriera forense dell'Arpinate.

³ Così almeno riteneva Cicerone specie nel primo libro delle *Tusculanae*, che l'anima sopravviveva al corpo in opposizione a quel materialismo epicureo che 'infiamma' la prosa di Lucrezio; sul rapporto tra Lucrezio e Cicerone e in particolare sul 'problema' della presenza del primo nelle opere del secondo, vd. Pizzani 1984.

Non ci deve sorprendere quindi che di queste immagini ad avere più fortuna, sia a Roma che nei secoli a seguire, è stata quella dello stato in quanto realtà corporea, che vive e respira, dotato di sangue e nervi, e tutti quanti gli organi preposti a un corretto funzionamento dell'essere vivente⁴. Corpo che si muove e respira, in una parola in vita, e corpo in disfacimento, statico, se non morto almeno prossimo alla morte: sono questi, volendo sintetizzare, i due macro-aspetti principali della retorica e della poetica del corpo a Roma, entro le cui delimitazioni si inserisce una serie di gradazioni intermedie che spaziano dall'una all'altra asse⁵.

In questo capitolo, dedicato alle immagini e alle allusioni drammatiche indirette⁶, privilegeremo tale area semantica poiché nei frammenti giunti fino a noi, specie quelli di origine acciana e in Ennio, pur nella loro intensa brevità, parole come *sanguis* e *cruur* sono attestati in diversi luoghi testuali⁷ producendo e corroborando effetti drammatici con una potenza espressiva tale da non essere sfuggita alla retorica romana che la fece propria, onde incanalarla verso le proprie esigenze comunicative creando *de facto* immagini nuove da parole 'antiche', nel senso che la tradizione tragico-letteraria le conosceva già e le aveva ampiamente codificate.

Ritornando alle immagini afferenti alla sfera della fisicità e all'analogia corpo/stato, si può pensare al sangue⁸ sfruttando un'immagine dal duplice senso (reale e metaforico): in primo luogo, in termini fisico-urbanistici, ci si immagina una complessa rete stradale che collega le varie vie dell'*Urbs* garantendone l'accesso, la percorribilità e la possibilità di interazione e incontro tra i vari cittadini, costituendosi come la rete spaziale che collega e unisce le molteplici parti, edifici e uomini; tale rete di strade, pertanto, corrisponde

⁴ Si pensi allo stato-leviatano di Hobbes e al suo debito nei confronti della riflessione antica; per il rapporto tra Cicerone e il filosofo inglese rimando al recente Simendić 2022, che propone un'interessante riflessione tra lo stato-persona di Hobbes e la *persona civitatis* ciceroniana.

⁵ La riflessione metaletteraria sul corpo a Roma ha origine antiche; sarà forse il caso di ricordare il giudizio su Ovidio di Quintiliano, in 4, 1, 77: *Illa vero frigida et puerilis est in scholis adfectatio, ut ipse transitus efficiat aliquam utique sententiam et huius velut praestigiae plausum petat, ut Ovidius lascivire in Metamorphosesin solet, quem tamen excusare necessitas potest res diversissimas in speciem unius corporis colligentem* (C'è davvero una puerile e sterile predilezione nelle scuole, affinché si producano effetti di transizione tramite frasi ad effetto e si cerchi il plauso grazie a ciò, come suole fare Ovidio nelle *Metamorfosi*, ciononostante lo si può giustificare perché vi è la necessità di far coincidere cose diversissime fra loro nell'aspetto di un unico corpo); per l'interpretazione 'corporea' di questo passo vd. Enterline 2000, 1 ss. Ma già Lattanzio interpretava il poema ovidiano alla luce di una poetica di frammentazione e violazione del corpo; sul giudizio di Lattanzio rimando a Loewenstein 1984, 35-36.

⁶ Intendo il termine indiretto in opposizione alle citazioni dirette osservate nei capitoli precedenti, giacché nei casi che leggeremo nelle seguenti pagine non troveremo versi dei poeti citati appunto in maniera diretta, spesso con precise informazioni sulla loro origine o con indicazione dell'autore originale, ma piuttosto rielaborazioni e parafrasi ciceroniane attraverso le quali possiamo ricostruire un intenso gioco di scambi, allusioni, di intertestualità tra Cicerone e i suoi referenti drammatici non espressamente dichiarati.

⁷ Il tema del sangue nei frammenti di Accio è stato esplorato in Barabino 1988-1989.

⁸ Tralascio per il momento *cruur* e le sue sfumature, per le quali rimando al bel lavoro di Mencacci 1986.

metaforicamente al sistema di relazione tra gli uomini⁹ e degli articolati scambi tra i nuclei familiari di cui lo scambio matrimoniale è forse l'espressione che viene alla mente con più immediatezza, specie in tale contesto, antico e romano, in cui sulla base di una serie di scambi matrimoniali, cioè attraverso la commistione di sangue e stirpi diverse, si è costruito uno dei più significativi miti identitari della Storia di Roma¹⁰.

Poste tali premesse, non sorprenderà che i linguaggi della letteratura, come pure i linguaggi della tecnica (medico¹¹, per ovvie ragioni, ma anche giuridico) abbiano attinto abbondantemente dal grande vocabolario tragico del sangue che offriva loro una 'dottrina' delle Muse di viscerale immediatezza e facile comprensione perché impressa a fondo nella memoria collettiva dei romani e, quindi, nella loro identità.

2. *Il sangue tra retorica e tragedia*

Volgendo lo sguardo limitatamente all'area che ci interessa, quell'intersezione in cui retorica e teatro si incontrano, e in particolare alle modalità in cui gli oratori recuperano immagini e forme di espressione dalla 'sublime veemenza'¹² del teatro, si osserverà che la tendenza a rifunzionalizzare una certa *imagery* legata al sangue comincia ben prima di Cicerone, di cui egli certamente aveva consapevolezza e da cui, in tutta plausibilità, aveva tratto ispirazione.

In *de orat.* 1, 225 – è l'oratore Antonio a parlare – Cicerone cita un frammento desunto da un'orazione di Crasso¹³. La porzione di testo è interessante sotto diversi aspetti: in primo luogo – come osserveremo a breve – c'è motivo di credere che Crasso abbia volutamente riecheggiato Ennio tragico; in secondo luogo, Cicerone anticipa la citazione del frustulo

⁹ Guastella 1985, 98 a tal proposito parla di una 'rete di sangue', riferendosi al modello metaforico dell'organismo vivente attraverso le cui membra si dirama tale rete.

¹⁰ Mi riferisco naturalmente al celeberrimo episodio del ratto delle sabine le cui fonti principali, com'è noto, sono il primo libro dell'*Ab urbe condita* di Tito Livio e, in ambito greco, la *Vita di Romolo* di Plutarco; ma si potrebbe ricordare lo stesso atto fondativo della città, le cui fondamenta iniziano a ergersi, come leggenda vuole, sulla base di un atto di sangue fraticida: Roma sorge, come altre realtà del mondo antico, dal sangue versato e dal sangue delle relazioni interpersonali. A ogni modo, tale concezione ampia del sangue qui espressa si riferisce limitatamente a *sanguis*, se pensiamo alla terminologia latina, all'interno del quale rientra l'idea di fluidità rispetto che al liquido carneo, 'naturale' e, il più delle volte, statico che invece sogliamo attribuire a *cruor*.

¹¹ Cels. 5, 26, 20: *ex his vulneribus ulceribusque exit sanguis, sanies, pus... sanies est tenuior hoc sanguine, varia crassa et glutinosa et colorata*. Si noti come il sangue che esce dalla ferita non è detto *cruor* come si aspetterebbe ma *sanguis* rinviandoci a quella ambigua semantica che intercorre tra i due sostantivi di cui discutevamo nella nota xxx.

¹² Prendo in prestito l'espressione dal titolo del contributo di Stucchi 2008.

¹³ Fr. 24 Malcovati, attribuito dai più alla *Suasio legis Serviliae* (pronunciata nel 106 a.C) sulla base di un'altra testimonianza ciceroniana (*Brut.* 164); vd. Galli 2000, 184-185 sulle ragioni di tale attribuzione.

oratorio con una considerazione dalle gravi implicazioni. Questo il brano (*de orat.* 1, 225):

Quod si ea probarentur in populis atque in civitatibus, quis tibi, Crasse, concessisset, clarissimo viro et amplissimo et principi civitatis, ut illa diceres in maxima contione tuorum civium, quae dixisti?

Se tali idee e tali principi fossero accolti dai popoli e dagli stati, chi avrebbe concesso a te, Crasso, pur con la tua fama e il tuo prestigio e la tua posizione di assoluta preminenza, di dire in un'affollatissima assemblea di tuoi concittadini ciò che hai detto¹⁴?

Il contesto, com'è noto, è quello in cui si discute della preparazione filosofica dell'oratore. Di conseguenza, il dimostrativo *illa* è stato soprattutto interpretato e tradotto come l'insieme delle dottrine filosofiche necessarie a una *performance* oratoria efficace. A ogni modo, al di là del dibattito tra Antonio e Crasso¹⁵, per il momento è interessante notare che il successo di quell'orazione non sarebbe attribuibile ai principi filosofici di cui potrebbe essere imbevuta. Chi interrompesse la lettura delle dense pagine del trattato ciceroniano, penserebbe pertanto che l'oratore ideale per Antonio è un uomo che riserva i libri di Platone all'ozio della villa Tuscolana¹⁶, un *rusticus* privo di cultura in sostanza o, per dirla con Cecilio Stazio, *remigem aliquem aut baiulum*¹⁷. Proseguendo tuttavia la lettura, ci si accorge presto che la situazione è ben diversa, e lo stesso Antonio rivela nel secondo libro del trattato (2, 40) che si trattava in sostanza di una falsa presa di posizione il cui scopo era quello di strappargli degli studenti, motivo, quest'ultimo, che viene meno quando l'*audience* diviene più matura il giorno successivo alla discussione¹⁸. Davvero allora quelle parole intrise di filosofia sono necessarie per ottenere l'ambita capacità di

¹⁴ Trad. Narducci 1994.

¹⁵ Su Crasso e Antonio rimando a Fantham 2004, 26-48 e al recente Reggi 2021; qui occorre notare che le frasi di Antonio si collocano in un momento della narrazione in cui, con evidente prassi diatribica, egli contesta provocatoriamente l'ideale di oratore imbevuto di dottrina filosofica che Crasso aveva prima delineato e lo fa, peraltro, scagliando le parole dello stesso Crasso, cioè la sua orazione, contro di lui; per il commento al brano Leeman-Pinkster-Nelson 1985, 146 ss.

¹⁶ Cic. *De orat.* 1, 224.

¹⁷ Cic. *De Orat.* 2, 40 che cita un frammento non meglio identificato di Cecilio Stazio; cfr. Zillinger 1911, 149.

¹⁸ *Ib.*: *Tum Antonius: «Heri enim – inquit – hoc mihi proposueram, ut, si te refellissem, hos a te discipulos abducerem; nunc, Catulo audiente et Caesare, videor debere non tam pugnare tecum quam quid ipse sentiam dicere [...].»*

sedare o infiammare gli animi. Ma, tornando ora al frammento di Crasso, rimane in fondo il problema di stabilire a quale filosofia l'oratore si sia ispirato.

Proseguiamo la lettura da *de orat.* 1, 225, cioè dal frammento di Crasso che, per il tramite della *persona loquens* Antonio, si appresta a citare:

Eripite nos ex miseriis, eripite ex faucibus eorum, quorum crudelitas nisi nostro sanguine non potest expleri; nolite sinere nos cuiquam servire, nisi vobis universis, quibus et possumus et debemus.

Strappateci dall'infelicità, strappateci dalle fauci di coloro la cui crudeltà non è mai sazia del nostro sangue; non permettete che serviamo ad altri che a voi tutti cui possiamo e dobbiamo servire¹⁹!

Sarebbe questa l'orazione con la quale inizialmente Antonio polemizzava, attribuendone il successo non tanto alla filosofia ma ad altre ragioni che nel suo discorso, in realtà, non vengono esplicitamente specificate. Ad ogni modo, Antonio aveva ritrattato quella polemica nel secondo libro del *de oratore* spazzando via ogni dubbio e corroborando l'idea di partenza (la necessità della formazione filosofica dell'oratore) secondo le norme consuete del dibattito *in utramque partem* tanto caro alle sottili argomentazioni ciceroniane di ispirazione accademico-scettica²⁰. Al di là del principio generale, tuttavia, nello specifico caso del frammento, la domanda che si poneva prima resta: qual è la filosofia sottesa alle parole di Crasso? C'è un generico appello alla conservazione della *libertas*; c'è una distinzione piuttosto netta tra un noi/voi e un 'loro' quasi animalesco (*ex faucibus*) ai quali non ci si vuol sottomettere, che in qualche modo ricorda la distinzione platonica tra uomo e bestia come la conosciamo tutti, in ambito romano, dai prologhi delle monografie di Sallustio giusto per citare gli esempi più noti²¹. Ma il tutto è forse un

¹⁹ Trad. Narducci 1994.

²⁰ Sul rapporto tra Cicerone e la filosofia accademica rimando all'importante ed esaustiva monografia di Levy 1992; la prospettiva scettica di Cicerone si deve invece in gran parte a Filone di Larissa che Cicerone ebbe modo di conoscere personalmente quando costui si trasferì da Roma ad Atene nell'88; vd. Brittain 2001, 129 ss. per il periodo romano di Filone e 173-191 in particolare per il suo rapporto con Cicerone in cui si discute principalmente della testimonianza di Cic. *Academica* 1.

²¹ Anche su questi temi la bibliografia è piuttosto corposa; tuttavia, in tale sede sarà interessante, per quanto riguarda la riflessione sallustiana, ricordare con Sklenář 1998, 215 che la distinzione tra uomo e bestia, specie nel *De Coniuratione Catilinae*, si lega inscindibilmente con un altro tema portante, quello della ricerca della gloria e, di conseguenza, del rifiuto di una vita nell'oscurità; così infatti nota lo studioso: «Sallust suggests that the struggle against obscurity is a defining characteristic of the human condition, since obscurity reduces humans to a status analogous to that of the beast»; su Sallustio mi limito a citare il commento di Ramsey 2007, e la recentissima monografia di Shaw 2022, che ha il pregio di offrire, tra le

po' troppo vago e non vi sembrano essere delle solide delimitazioni filosofiche entro le quali il discorso di Crasso si inserisce e della questione occorre forse limitarci a sottolineare l'ambiguità dovuta probabilmente anche al fatto che l'orazione non possiamo leggerla nella sua interezza²². In ogni caso, c'è, invece, un appello viscerale, una forte connotazione tragica, specie quando si parla della 'loro' *crudelitas*, il non definito nemico che si arriva a placare soltanto con il *sanguis*. Vengono alla mente i tiranni tragici, ma viene alla mente pure un frammento di una tragedia d'età repubblicana, l'*Astyanax* di Accio²³:

Quorum crudelitatem numquam ulla explet satias sanguinis.

La cui crudeltà alcuna sazietà di sangue mai placherà.

Le affinità linguistiche con il frammento di Crasso sono evidenti: *quorum*, *crudelitas*, *sanguis*, *explere* sono termini che compaiono con la stessa funzione in entrambi i testi. La disposizione delle parole risulta lievemente alterata rispetto alla prosa di Crasso, e *satias* dell'*excerptum* tragico è sostituito dal collettivo *nostro* che nel contesto in cui l'orazione è pronunciata sarebbe dovuto risultare più persuasivamente efficace dal momento che l'oratore si sta facendo portavoce delle istanze e delle ansie del senato: egli, quindi, diventa espressione di un sentimento collettivo che giustifica la sostituzione verbale. La sostanza, a ogni modo, non risulta affatto alterata, come pure gli elementi che costituiscono la tensione narrativa: rimane l'idea di un'entità ostile, un nemico giurato, la cui sete di sangue è pressoché impossibile da estinguere e una separazione esiziale tra vittime e carnefici nel segno di quel liquido carneo. Complessivamente questi elementi ci inducono a ritenere che la situazione descritta dal tragediografo non doveva essere così diversa rispetto a quanto si legge, invece, nell'oratore. Costui, pertanto, doveva aver sentito – o volle sentire – una sorta di affinità con la *pièce* drammatica tale per cui che

altre cose, un'ampia e aggiornata bibliografia; quello che associa oscurità e natura ferina è un tema che in fondo Cicerone, in altri luoghi del suo *corpus*, fa proprio, come nell'*Interrogatio in Vatinius testem* nella quale il tribuno delle plebe viene spesso denotato come *atratus*, *furia*, vestito di *toga pulla* (soprattutto in *Vat.* 31-33) – ovvero, tutti termini che rinviano alla sfera cromatica del nero – e, allo stesso tempo, viene associato a un irato serpente (*Vat.* 4); sull'orazione contro Vatino ancora utile il commento di Pocock 1926; vd. anche Bonsangue 2013, sulla natura bestiale del tribuno. In ogni caso è assai arduo determinare di quale filosofia sia intrisa l'orazione di Crasso avendo a disposizione un unico frammento.

²² Ancora una volta risultano utili le pagine del commento di Leeman-Pinkster-Nelson 1985, 146-147.

²³ 176 R³ = 147 Warmington = D'Antò 176 = 273 Dangel; al contributo di Galli 2000, 185-186 si deve il collegamento tra il frammento di Accio e quello di Crasso.

decise di recuperarla e rifunzionalizzarla per renderla adatta al suo nuovo contesto²⁴. In ogni caso, la tematica principale che trasuda da entrambi i frammenti è assai tipica nelle scritture tragiche: tale è la crudeltà dei nostri nemici, che siano i Greci di Accio e dei suoi modelli, i tiranni o i nemici delle *élites* romane in Crasso, che essi non si accontenteranno del sangue e mai si stancheranno di infliggere pene e dolori a un nemico già in difficoltà, se non completamente vinto e infine dissanguato²⁵. Un passo dall'*Ab urbe condita* di Livio, opera storiografica dai forti connotati 'tragici'²⁶, presenta affinità con i brani letti finora e conferma questo quadro tematico (26, 13, 13):

*Tanta aviditas supplicii expetendi, tanta sanguinis nostri hauriendi est sitis*²⁷.

Così grande è l'avidità di infliggere il supplizio, così grande è la sete di divorare il nostro sangue.

A parlare è Vibio Virrio²⁸, notevole capuano, il quadro narrativo è quello della riconquista romana della città campana, il cui assedio era durato circa due anni²⁹; siamo nella parte finale, e fatale, del racconto, dopo la quale lo scenario della guerra si sposterà verso lidi non italici, cioè in Spagna e Africa. Nel segmento che lo vede protagonista, Virrio si sta rivolgendo ai suoi concittadini, la situazione è pressoché disperata per i capuani: abbandonati da Annibale e completamente isolati per via di un assedio asfissiante, la capitolazione è letteralmente alle porte. Affidarsi alla misericordia dei vincitori sperando di conservare le proprie vite o darsi la morte prima di essere catturato dal nemico: questo è l'ineluttabile *aut aut* che la narrazione liviana va gradualmente costruendo. La seconda opzione è quella di Virrio e il suo discorso, connotato da una forte carica retorico-

²⁴ In questa sede si considera, in accordo con il contributo già citato di Galli 2000, Crasso imitatore di Accio e non il contrario; per la ricostruzione della trama della tragedia acciana vd. Ribbeck 1875, 412-416, e i più recenti D'Antò 1980, 265-266 e Dangel 1992, 319-320.

²⁵ Cic. *Pro Quinctio* 39 sembra dipendere o da Accio o da Crasso: *non pecuniam modo verum etiam hominis propinqui sanguinem eripere conatur?* E nondimeno nella difesa di Sesto Roscio (*S. Rosc.* 150): *nisi etiam crudelitati sanguine praebitus sit.*

²⁶ Sul senso del tragico nella scrittura storiografica vd. il recente Feldherr 20221, utile anche se il dibattito ivi contenuto è incentrato sul *Bellum Iughurtinum*.

²⁷ L'espressione peraltro è di forte ispirazione ciceroniana (*Sest.* 54): *statim me perculso ad meum sanguinem hauriendum.*

²⁸ Tra i più fervidi oppositori romani, Livio lo nomina esplicitamente quando in 23, 6, 1-2 aveva incitato i concittadini a riprendersi l'*ager Falernus* che i romani avevano ingiustamente sottratto.

²⁹ La narrazione di tale assedio è diffusamente ospitata nella prima parte della terza decade, soprattutto i libri 23, 25 e 26, nell'ultimo dei quali è narrata la drammatica capitolazione della città.

tragica³⁰, mira ad ottenere quanti più accolti è possibile ottenere onde dare l'estremo saluto alla città e alla vita: quello che l'uomo propone è, in sostanza, un suicidio collettivo, un ultimo rituale di sangue pur di non darsi alla *crudelitas* del nemico e mantenere così una sorta di dignità stoico-eroica che il rango di nobile imponeva loro sul piano etico-morale. Virrio riesce parzialmente nel suo intento e circa ventisette notabili lo seguono e, dopo un lauto banchetto di abbondante vino e cibo, si danno infine la morte, ponendo fine loro stessi a quella 'crudele avidità' di sangue del nemico che viene data per inevitabile³¹. A tal proposito, la scelta delle parole e la *Stimmung* del brano tradiscono i modelli di Livio e ci inducono a pensare che lo storico doveva aver letto Crasso e/o Accio o, in alternativa – ed è questa la ragione per cui ci siamo soffermati sul brano dell'*ab urbe condita* – doveva tener a mente alcuni brani ciceroniani in forte dialogo intertestuale con quegli originali modelli retorico-tragici.

In ultima analisi, il frammento dell'*Astyanax* dimostra la straordinaria efficacia espressiva e persuasiva del lessico afferente alla sfera semantica del sangue, potenza, quest'ultima, non sfuggita alle raffinate riflessioni della retorica da Crasso in poi, fino ad arrivare a toccare la sensibilità di uno storico 'drammatico' come Tito Livio, particolarmente sensibile a questioni di stile³². Dal frammento di Crasso, in conclusioni, non pare emergere tanto una filosofia dai termini ben delimitati ma piuttosto una 'filosofia dello stile' che recupera la 'sublime veemenza' che solo l'espressività sanguinaria della tragedia poteva raggiungere.

Possiamo osservare un simile *pattern* anche per un'altra potente immagine che oscilla tra tragedia e retorica seguendo dinamiche osservate in precedenza. Una breve premessa è necessaria. La crudeltà, o avidità, di sangue rimanda implicitamente ad un'altra idea che la retorica prende in prestito dalla tragedia. Un'inestinguibile sete di sangue, infatti, sottende ad un 'profluvio', un fiume', che mai potrà soddisfare l'inumana sete di cui tiranni, e altre figure poco raccomandabili della tragedia, sono affetti³³. Avendo tale

³⁰ Sul discorso di Virrio vd. Voisin 1984; per gli aspetti retorici della ricerca storiografica in Livio rimando a Smith 2010; sulla caratterizzazione dei personaggi Bernard 2015; in generale, sui molti nodi tematici e sulle tecniche di narrazione nella terza decade, è fondamentale l'ampio volume di Levene 2010.

³¹ Liv. 26, 14.

³² A proposito della retorica del *body horror* nella terza decade di Livio, tematica che mi pare affine a quella del sangue qui discussa, rinvio al recente Hay 2018; la tesi di fondo del contributo, condivisibile anche per il discorso di Virrio e per come ne viene presentata la narrazione, mira a dimostrare, proprio in virtù di una 'grottesca' retorica del corpo, la natura 'fuori dalla norma' di tale guerra rispetto alle precedenti; sul sacrificio dei ribelli capuani e sulla punizione inflitta dai romani alla città vd. il già citato contributo di Levene 2010, 367 ss.

³³ Per l'immagine 'sanguinosa' nell'ambito della guerra civile vd. Jal 1963; utile per la ricostruzione della figura del tiranno e in generale per le metafore e le immagini della tragedia romana Petrone 1996.

immagine in mente, dobbiamo ora ritornare al *De Oratore* e, contenuta in un certo senso tra le sue pagine, all'oratoria prima di Cicerone (*de orat.* 3, 214):

Quid fuit in Graccho, quem tu melius, Catule, meministi, quod me puero tanto opere ferretur? «Quo me miser conferam? Quo vertam? In Capitoliumne? At fratris sanguine redundat³⁴, an domum? Matremne ut miseram lamentantem videam et abiectam?».

Cosa c'era in Gracco, che tu, Catulo, ricordi meglio di me, da suscitare tanta ammirazione quando io ero ragazzo? «Dove posso andare, oh me misero? Dove volgermi? Al Campidoglio? Ma gronda del sangue di mio fratello! A casa? Per vedere la misera madre che si lamenta affranta³⁵?».

Il passo è ben noto, come pure la cornice che lo contiene: siamo alla fine (circa) del terzo libro del trattato, ci stanno intrattenendo le famose pagine sull'*actio* come strumento e per la mozione degli affetti, di cui *de facto* è il veicolo principale. Sono le pagine importanti, lo sappiamo, in cui il dialogo tra retorica e tragedia si fa platealmente esplicito. Anzi, più che di un dialogo potremmo parlare di una sovrapposizione tra retorica e teatro, che Cicerone tenta ampiamente di dimostrare, arrivando ad affermare pure che gli oratori sono gli attori della vita reale³⁶. Sono le pagine sull'*actio* e sull'importanza dell'*actio*, da

³⁴ Una parte della tradizione conserva, in luogo di *redundat*, *madet* che pochi editori, tuttavia, accolgono (Haepke 1915 e *Tll*, VIII, 33, 29 ss.); per ulteriore discussione vd. Narducci 2004a, 369 e relativa bibliografia citata. Nel nostro caso occorrerà notare che sia *redundat* che *madet* preservano intatta l'idea di 'abbondanza del sangue' che governa la scena. A ogni modo, entrambe le lezioni conservano quell'idea del corpo-stato discussa in questa sede e, per citare il commento di Wisse-Winterbottom-Fantham 2008, 352: «there's no linguistic grounds for preference», in cui tra l'altro si aggiunge che finanche il testo di Quintiliano (che pure cita il frammento e lo commenta in 11, 3, 115-116) potrebbe essere corretto. Interessante invece, l'uso che Cicerone fa di entrambi i termini *madere* e *redundare* sfruttandoli entrambi: il primo riferito a persone quasi a sottolinearne la natura lasciva e 'femminea' dando alla narrazione sfumature spiccatamente comiche (si vedano infatti *In Pis.* 25; *Phil* 2, 105); mentre il secondo è soprattutto usato in senso metaforico come in '*sanguine redundavit*' di *Catil.* 3, 24.

³⁵ Trad. Narducci 1994. Sulla fortuna di quest'orazione varrà inoltre la pena di ricordare Quint. 11, 3, 115-116, menzionato alla nota precedente, che commenta il frammento adducendo preziose notazioni di regia in quanto fornisce indicazioni su come gestire il movimento delle mani a seconda dell'intensità dell'emozione che si desidera convogliare: *aut Gracchanum illud: «Quo miser conferam? In Capitolium? Ad fratris sanguinem? An domum? Plus enim adfectus in his iunctae exhibent manus, in rebus parvis mitibus tristibus breves, magnis laetis atrocibus exertiores».* Si noti ancora una volta come Quintiliano omette il verbo per noi fondamentale *redundat* (o *madet*), ingannato forse dalla sua memoria o semplicemente perché non gli serviva e riformula la frase in maniera più pragmaticamente (per fini didattici) stilizzata; sull'espressione delle mani in Quintiliano si leggono utili osservazioni in Nocchi 2013, 145 ss. e, inoltre, in generale sul *sermo corporis* nell'opera del retore romano, *ib.* 117-148.

³⁶ Cic. *de orat.* 3, 214; simili asserzioni si leggono anche in *de orat.* 2, 34 e nell'importante e nota discussione ospitata in 2, 189-194 (si tratta della sezione in cui Antonio afferma che l'oratore può, e deve egli stesso, provare le stesse emozioni che desidera infondere nel proprio pubblico, vd. Leeman-Pinkster-

non confondere con la supremazia della stessa. In ogni caso, in tale strenuo elogio dell'*actio* e prima di passare alla famosa galleria delle 'emozioni nel tragico' sulle quali l'oratore deve fondare il suo gesto e la sua voce, Cicerone si serve di due *exempla* per dimostrare l'importanza di una efficace performance, entrambi relativi a grandi oratori del passato greco-romano: Demostene (ed Eschine) e Gracco. Dell'oratore greco viene riportato un aneddoto altrettanto noto³⁷, dell'altro si ricorda la straordinaria abilità di infiammare gli animi e – lo leggiamo nel passo citato prima – a supporto di tale tesi viene riportato un frammento di una sua orazione in grado, sottolinea Cicerone, di far commuovere³⁸ perfino i suoi nemici³⁹.

Sorvoleremo per il momento sulle questioni legate all'*actio*, per discutere invece dell'immagine centrale del frammento: il Campidoglio immerso nel sangue del fratello (*Quo vertam? In Capitoliumne? At fratris sanguine redundat*⁴⁰), ma anche la 'tragica'

Rabbie 1989, 145-146); naturalmente, proseguendo la lettura da 3, 214, in particolare il paragrafo 215, il concetto viene ulteriormente esplorato dall'Arpinate; vd. Dupont 2000.

³⁷ Si tratta della storia di cui in realtà il protagonista è Eschine, il quale legge ai rodii le due orazioni tratte dal processo *de corona*, la sua e quella di Demostene. Ai rodii già ammaliati dalla sola lettura che Eschine fa dell'orazione di Demostene (*cum suavissima et maxima voce, de orat 3, 213*), egli infine dice (*ib.*): «quanto – inquit – magis miraremiri, si audisset ipsum!». Ciò significa, prosegue Cicerone, che la natura dell'*actio*, a seconda di chi sia il *performer*, può cambiare sensibilmente l'orazione e la percezione che si ha di essa.

³⁸ Interessante notare come l'espressione qui utilizzata da Cicerone (*inimici ut lacrimas tenere non possent*) ha un diretto parallelo tragico dall'*Aiace* di Sofocle (924-925): ὦ δῦσμορ' Αἴας, οἶος ὦν οἶως ἔχεις, / ὡς καὶ παρ' ἐχθροῖς ἄξιος θρήνων τυχεῖν (Oh, infelice Aiace, cos'eri un tempo, cosa sei adesso, ora anche i tuoi nemici faresti gemere). Si segnala tuttavia che il *topos* di indurre i nemici alla commozione non era prerogativa della sola tragedia; in ambito greco basterà ricordare la *Vita di Demetrio* di Plutarco (47), influenzato plausibilmente dallo stesso Sofocle; cfr. Pianezzola 2006; sulle lacrime dell'oratore invece vd. Casamento 2004.

³⁹ Cic. *de orat.* 3, 214: *Quae sic ab illo esse acta constabat oculis, voce, gestu, inimici ut lacrimas tenere non possent*. Gli occhi, la voce e il gesto, la triade della comunicazione corporea, erano quindi in grado di commuovere perfino i più infidi nemici del tribuno. Tuttavia, ciò non dovrebbe indurci, a mio avviso, a sostenere che da sola l'*actio* possa attivare le reazioni emotive, come invece sembrerebbe emergere dalla lettura di questi paragrafi del *de oratore*: anche le parole – lo abbiamo ripetuto in più luoghi – hanno il loro peso (piuttosto ovvio!). Se pensiamo all'aneddoto citato alla nota precedente, la lettura del testo ha già avuto un effetto sui rodii (*de orat.* 2, 213: *quam cum suavissima et maxima voce legisset, admirantibus omnibus*) Nel frammento di Gracco, in particolare, la visione del sangue 'performata' dalle parole dell'oratore, come avremo modo di argomentare, rinvia a quella dimensione simbolica discussa prima che in sé già avrebbe dovuto guidare l'*audience* e fungere in un certo senso da meccanismo di attivazione interno. Insomma, la visione del sangue, sia essa reale o ricostruita dall'occhio della mente, ha un potere suggestivo nell'animo degli individui. Il gesto, si ammetta in generale, può amplificare oltremodo la potenza insita nella parola o diminuirne l'effetto qualora l'*actio* dell'oratore non possieda la *vis* appropriata. Per la bibliografia sul gesto, quindi, l'*actio* rimando al quinto capitolo del presente contributo (217 ss.) e alla bibliografia ivi citata.

⁴⁰ L'altra fortissima immagine della madre che piange ha certamente il suo peso specifico ma è pur vero che è una conseguenza del sangue del figlio, cioè della sua morte, senza la quale non ci sarebbero state alcune lacrime di dolore e lutto. Si osserva comunque una evidente e ricercata complementarità tra le due scene: al sangue 'pubblico' (nel Campidoglio) corrisponde perfettamente il pianto 'privato' della madre (nella casa), lasciando così Gracco, fratello e figlio, in un altrove che non è né pubblico né privato e da cui consegue una sensazione di straniamento e totale isolamento, un'immobilità dirimente tale per cui egli non sa né dove andare (*Quo me miser conferam?*) né a chi rivolgersi in aiuto (*Quo vertam?*).

indecisione dell'uomo, quel disperato "Dove andrò adesso?" che lo lascia sospeso in un non-luogo, per utilizzare ('barbaramente') la nota espressione di Marc Augé⁴¹, in cui presagisce la sua imminente sventura.

Consideriamo proprio quest'ultimo punto. Cicerone, abbiamo avuto modo di osservarlo nel capitolo precedente, è un grande ammiratore della *Medea Exul*; tale predilezione per la tragedia enniana si esprime anche poco dopo la citazione graccana con un frammento che ricorda assai da vicino l'irrisolutezza del tribuno della plebe e gli elementi che veniva invocati in quella scena. Leggiamo (*de orat.* 217⁴²):

Aliud miseratio ac maeror, flexibile, plenum, interruptum, flebili voce:

Quo nunc me vortam? Quod iter incipiam ingredi?

Domum paternamne? Anne ad Peliae filias?

La compassione e il dolore avranno un altro tono, flessibile, pieno, spezzato e flebile, come ne nei versi:

Dove mi volgerò ora? Che cammino prenderò?

Alla casa di mio padre? Dalle figlie di Pelia⁴³?

Vi è indubbiamente una precisa corrispondenza tanto tematica quanto morfosintattica⁴⁴: straniamento di entrambi i personaggi e incapacità di prendere una decisione (così "*Quo me miser conferam? Quo vertam?*" nell'oratore corrisponde pienamente a "*Quo nunc me vortam?*" del tragediografo); duplice scelta riguardo la direzione da prendere (da un lato, la *domus* di Gracco, in cui ad attenderlo è l'infelice madre, corrisponde alla *domus paterna* di Medea, dall'altro lato la presenza di una seconda direzione che è *ad Capitolium* per il tribuno, *ad Peliae filias* per l'eroina enniana). La stessa disposizione della materia in Cicerone, il quale propone a distanza di tre paragrafi i due frammenti, presuppone ad una avvertita verisimiglianza, nella forma e nello spirito, dei due *excerpta*. Pertanto, lo spazio della *performance* tragica, il movimento fisico dunque che si vuole o

⁴¹ Augé 2009, mi riferisco naturalmente all'iconico studio sull'antropologia della surmodernità pubblicato per la prima volta in francese nel 1992.

⁴² Il frammento citato è il 231-232 R³ = 284-285 Warmington = 276-277 V² = 217-218 Jocelyn. Non mi pare che il frammento sia considerato enniano nella più recente edizione di Manuwald 2012.

⁴³ Trad. Narducci 1994.

⁴⁴ Rilevata già in Narducci 2004a.

non vuole percorrere, un percorso che ad un certo punto si deve ineluttabilmente intraprendere (*Quod iter incipiam ingredi?*) e che successivamente, in fondo, risulterà nello scioglimento del *plot* drammatico⁴⁵, accostano i ritmi dei versi di Ennio alle frasi infuocate del tribuno della plebe, presago, forse, della sua imminente fine e per tale ragione, plausibilmente, sensibile ad un certo stile fatalisticamente tragico che avrebbe potuto permettere più facilmente di accostare la realtà in cui si trovava a una forma che la potesse rappresentare restituendone la densità patetica⁴⁶.

Ma oltre allo spazio, c'è il sangue. Nell'orazione gracciana, il sangue che compare prende le forme di una vera e propria inondazione, tale che lo spazio pubblico risulta straripante di un'angosciosa marea rubescente, un flusso che non sembra terminare così come non terminava la sete di *sanguis* dei nemici. Anche in tale contesto possiamo trovare suggestivi echi di memoria tragica sui quali – non è affatto da escludere – l'oratore romano avesse tratto ispirazione.

In un frammento di collocazione incerta, Ennio riporta un dialogo che avviene tra Euripilo e Patroclo⁴⁷. In esso, ricorre in tutta evidenza lo stesso concetto per cui il sangue che scorre è inarrestabile finendo così per *redundare* il luogo in cui viene versato. È un verso doppiamente significativo, perché lo stesso Cicerone lo conosceva bene avendolo citato direttamente nell'importante discussione sul dolore degli uomini e su come sopportarlo che occupa l'arco narrativo dell'intero secondo libro delle *Tusculanae*

⁴⁵ Così pure nella *Medea* di Euripide (502-505): νῦν ποῖ τράπωμαι; πότερα πρὸς πατρὸς δόμους,/ οὐς σοὶ προδοῦσα καὶ πάτραν ἀφικόμην; / ἢ πρὸς ταλαίνας Πελιάδας; (Dove rivolgermi ora? Verso la casa paterna, che ho tradito per seguirti? O verso le figlie di Pelia?); se si esclude il tema del tradimento che manca nel frammento enniano a favore di un'espressione più concisa e diretta, quella del poeta romano è una traduzione abbastanza fedele al suo originale euripideo. Che il tema fosse caro a Euripide e alla riflessione tragica lo conferma *Hec.* 1099-1106 in cui Polimestore si trova nella stessa difficoltà: ποῖ τράπωμαι, ποῖ πορευθῶ;/ ἀμπτάμενος οὐράνιον/ ὑψιπετὲς ἐς μέλαθρον./ Ὠαρίων ἢ Σείριος ἐνθα πυρὸς φλογέας ἀφίη-/ σιν ὄσσω ἀυγὰς, ἢ τὸν ἐς Αἶδα/ μελάγχρωτα πορθμὸν ἄξω τάλας; (Dove mi rivolgerò, dove andrò? Volerò alla dimora delle stelle lassù, dove Orione o Sirio dardeggiano fuoco dagli occhi, oppure, povero me, precipiterò nel varco dell'Ade?).

⁴⁶ È pur vero, tuttavia, che non tutta la critica è concorde sulla datazione del frammento. Se una parte legge l'orazione in tal modo, cioè come una sorta di canto del cigno dell'oratore e collocando temporalmente, di conseguenza, il discorso intorno al 123 a.C., altri non escludono che l'orazione fosse stata recitata al contrario dopo la morte del fratello, circa dieci anni prima. Per la datazione vicina alla fase finale della vita di Gaio Gracco propende Narducci 2004a, 370 che discute brevemente anche le alternative proposte. In questa sede mi limiterò a citare l'edizione *Oratorum Romanorum fragmenta* della Malcovati che colloca il frammento nell'orazione *extremis vitae diebus habita* (48, 61), titolo che non lascia alcun dubbio sulla cronologia adottata dall'editrice.

⁴⁷ Con molta probabilità Ennio doveva derivare la scena dalla terza battaglia descritta nell'undicesimo libro dell'*Iliade* e in particolare i versi 11, 806-809: ἀλλ' ὅτε δὴ κατὰ νῆας Ὀδυσσεύος θείοιο/ ἴξε θεῶν Πάτροκλος, ἵνα σφ' ἀγορή τε θέμις τε/ ἦην, τῇ δὴ καὶ σφι θεῶν ἐτετεύχαστο βομοί,/ ἐνθά οἱ Εὐρύπυλος βεβλημένος ἀντεβόλησε [...]. (Ma quando correndo Patroclo giunse presso le navi del divino Odisseo, dove era la piazza e si faceva giustizia, ed erano stati costruiti gli altari degli Dei, dinanzi a lui ferito giunse Euripilo [...]).

Disputationes (*Tusc.* 2, 38⁴⁸). Vediamo intanto il frammento di Ennio così come lo novera Cicerone che ce lo conserva⁴⁹:

*o Patricoles - inquit - ad vos adveniens auxilium et vestras manus
peto priusquam oppeto malam pestem mandatam hostili manu -
neque sanguis ullo potis est pacto profluens consistere -
si qui sapientia magis vestra mors devitari potest;
namque Aesculapi liberorum saucii opplent porticus.
Non potest accedi⁵⁰.*

O Patroclo – disse – a voi giungendo l’aiuto delle vostre mani
chiedo, prima d’affrontar la mala sorte inviata da mano nemica –
né può fermarsi ad alcun patto il sangue che scorre –
per provare se con la vostra saggezza si può evitare la morte.
Certo, i feriti riempiono i portici dei figli di Esculapio.
È impossibile entrare⁵¹.

Per descrivere lo stato d’animo di Euripilo, ferito in tal modo da una freccia e colto in un momento di profondo sconforto e paura (istigato da una prospettiva di pericolo e morte), il poeta sceglie di ritornare al sangue, ed è un sangue che può *consistere*, ovvero che non si può alcun modo trattenere neppure con il richiamo alla sfera giuridico-sacrale a cui si allude con il participio con valore sostantivato *pacto* da *pacisco*, incoativo di *paco*⁵². Il senso si intuisce facilmente: dinanzi a un siffatto spargimento di sangue ‘fluente’ non è

⁴⁸ Si tratterebbe di una citazione argomentativa a carattere etico secondo le forme ampiamente osservate nel capitolo precedente di cui possiede tutte le caratteristiche distintive: piena aderenza al tessuto narrativo che ospita la citazione, logica interconnessione tra le diverse parti del discorso, presenza di altre citazioni e notazioni dell’autore per fare in modo che i versi risultino in maniera quanto più persuasiva possibile avendo creato, all’interno di tale narrazione, una fitta rete di relazione tra i frammenti citati. Sul secondo libro, in ogni caso, delle *Tusculanae* rimane sempre utile il commento di Grilli 1987; per le citazioni poetiche nel trattato filosofico, e in particolare su *Tusc.* 2, 48-50, mi permetto di citare il mio Mirasole 2021 e relativa bibliografia.

⁴⁹ La collocazione di questo frammento è incerta per Jocelyn (*inc.* 322-327) ma apparterebbe per V² all’*Hectoris Lytra* (161-166).

⁵⁰ Gli ultimi versi sono citati anche in *Or.* 155 in una discussione di natura grammaticale; in quel caso, volendo utilizzare le categorie adottate in questo testo, si può parlare di citazione tecnico argomentativa.

⁵¹ Trad. Marinone 1976.

⁵² Si noti pure che *sisto* (attestato nel frammento con il più espressivo *consisto*, “stabilire fermamente”) è termine tanto poetico (in particolare di età imperiale), quanto giuridico e indica, in tale contesto, propriamente «faire comparâître, produire devant le tribunal» (Ernout-Meillet 2001⁴, 651). Potremmo quindi provare a vedere nelle parole di Euripilo un’estrema dichiarazione di impotenza e di impossibilità ad arrestare con fermezza il sangue che scorre tramite le sue sole forze e la sua debole condizione umana.

possibile alcuna pace, così come nessuna pace era possibile per Gaio Gracco, il cui sangue del fratello era fluito con una tale irruenza da intridere gli angoli e le vie del Campidoglio. Così, allo stesso modo, la percezione di infinita indeterminatezza di tale flusso, contro il quale l'uomo, gli dèi, lo *ius* non sembrano poter fare qualcosa, ricorda l'infinita bramosia di sangue altrui che anima la *crudelitas* dei nemici, quali essi siano. Anche lì in fondo, in quella ostile insaziata, si percepiva la stessa drammatica disperazione, la stessa sensazione di nero accecamento che non permetteva all'eventuale vittima di vedere altro se non le gelide grinfie di una morte il cui cammino, anche questo, era impossibile *consistere*. *Crudelitas* e profusione di sangue possono così fare parte in un certo dello stesso quadro.

Sono queste, e ancora altre, le immagini e i temi 'sanguinolenti' che Cicerone recupererà e farà propri, gettando uno sguardo ai Gracchi e ai Crassi, ma soprattutto alle scene dei drammi di Accio ed Ennio, cui l'oratoria attinge soprattutto nell'orazione in difesa di Publio Sestio, che discuteremo nel paragrafo successivo.

3. *Flussi di sangue e corpi nella Pro Sestio*

Tra i discorsi *post reditum*, per diversi motivi, merita un posto d'onore l'orazione in difesa di P. Sestio⁵³. Si tratta di un discorso in cui davvero si percepisce, con drammatica serietà, la temperie del tempo, un tempo – com'è noto – di profonda crisi in cui il *bellum civile* prende ancora le forme 'verbali' della politica prima di sfociare nella piena violenza dello scontro tra eserciti⁵⁴. Ma la *Pro Sestio* è di particolare interesse soprattutto perché la risposta di Cicerone a tale quadro storico, egli che veniva da una dolorosa quanto effimera esperienza di esilio⁵⁵, risulta particolarmente, e retoricamente, 'tragica' in quanto

⁵³ Sul *corpus* delle orazioni *post reditum* rimando a Nicholson 1992; MacKendrick 1995, 124-405; Riggsby 2002 per un inquadramento generale del *corpus*; sulla *de domo sua* rimando a Stroh 2004 e Berno 2005; Kaster 2006 per un commento alla *Pro Sestio*; Steel 2007 offre invece uno studio sul linguaggio dell'invettiva utilizzato contro Clodio e in tale nucleo di orazioni; Raccanelli 2012 in particolare sulle due orazioni *post reditum in Senatu* e *ad Quirites* e sulla rete di relazioni che viene delineata in esse; il recente Manuwald 2021 per un inquadramento generale del periodo storico *post reditum*, ma utile anche per il commento ai due discorsi in senato e dinanzi al popolo, oltre alla spuria *oratio pridie quam in exilium iret*.

⁵⁴ Si pensi alla morte del tribuno Clodio nel 52, ricostruita (ma anche riletta e reinterpretata) da Cicerone nella *Pro Milone*; cfr. il commento di Fedeli 1990 ai numerosi passi in cui vengono ripercorsi quegli avvenimenti, in particolare *Mil.* 53-54 e Casamento 2012, in particolare 143-144, in cui viene discusso diffusamente la presenza nell'orazione dello stato come *persona ficta* e la sua 'morte'.

⁵⁵ Anche sull'esilio di Cicerone la bibliografia è particolarmente vasta. Si veda a tal proposito Robinson 1994, sull'autoreferenzialità di Cicerone in relazione alla propria esperienza di esiliato e, su tematiche simili, Narducci 1997a; sul linguaggio delle 'emozioni' adoperato nell'epistolario del periodo esiliaco rimando a Garcea 2005; fondamentale citare anche i vari contributi sul tema di Degl'Innocenti Pierini e, in particolare, Pierini 1996, 2007 e più recentemente Pierini 2022; Giaquinta 2017 per un confronto tra l'esilio

egli, ancora una volta, volge lo sguardo al teatro onde rinvenire forme e modelli per esprimere ed esporre il *tempus nostrum*, la realtà presente e circostante nel riflesso speculare della finzione mitica⁵⁶.

Osserviamo qualche numero, innanzitutto: *sanguis* nella sola *Pro Sestio* è attestato nove volte⁵⁷, mentre per *exsanguis* si contano tre occorrenze⁵⁸ per un totale di dodici. È un dato significativo se si considera che, in orazioni particolarmente estese come le *Catilinarie*, il sostantivo *sanguis* è invece attestato solo quattro volte⁵⁹. Ma veniamo ad alcune significative scene. Tra queste la più cruenta è certamente quella che si legge in *Sest. 77*:

Meministis tum, iudices, corporibus civium Tiberim compleri, cloacas refarciri, e foro spongiis effingi sanguinem, ut omnes tantam illam copiam et tam magnificum apparatus non privatum aut plebeium, sed patricium et praetorium esse arbitrentur.

Voi ricordate, giudici, che allora il Tevere era pieno di cadaveri di cittadini, che le cloache ne traboccavano, che dal foro il sangue si toglieva via con le spugne: evidente per tutti, quindi, che l'impiego di tanti uomini e di mezzi sì imponenti non

in Demostene e Cicerone; per una trattazione diffusa sull'esilio a Roma rimando invece a Doblhofer 1987 e Kelly 2006.

⁵⁶ Tornano alla mente, in particolare, i paragrafi 118 e 120-123 e le molte citazioni dirette ivi contenute, dall'*Eurysaces* e dal *Brutus* di Accio, come pure la significativa, quanto celebre, *Haec omnia vidi inflammari* dell'*Andromaca* di Ennio (*Sest. 121*), che abbiamo commentato nel capitolo precedente. Sull'uso di tali versi oltre la realtà del palcoscenico, il recente Petrone 2020 che applica efficacemente alla *Pro Sestio* il principio già espresso in Erasmo 2004, 3: «Dramatic reality is understood as relevant offstage in order to interpret actual words or actions, and it leads to the recognition of theatricality *outside* of the theatre (actions interpreted in relation to the theatre, therefore, are perceived as theatrical rather than realistic)». Ove per 'theatricality' l'autore intende (*ib.*) la connessione di una persona, cosa o evento con il teatro, che a sua volta è una combinazione di testo, *cast* di attori e pubblico, al quale si potrebbe pure aggiungere una quarta caratteristica costituente, lo spazio, una nozione che peraltro è implicitamente evocata dallo stesso autore quando discute di un 'outside of theatre' e di cui si tiene cautamente considerazione per tutto il volume.

⁵⁷ *Sest. 12, 24, 43, 54, 67, 77, 78, 82, 130.*

⁵⁸ *Ib. 17, 24, 79.*

⁵⁹ *Catil. 1, 29, 2, 19.* Significative le attestazioni in 3, 23 (*Erepti sine caede, sine sanguine*) e di 3, 24 (*civium sanguine redundavit*), per i diretti rimandi linguistici ai frammenti di Crasso (*eripite ex faucibus eorum, quorum crudelitas nisi nostro sanguine non potest expleri*) e Gracco (*At fratris sanguine redundat*). Nelle *Verrine* invece, sulla base di miei calcoli, si contano diciotto attestazioni tra *sanguis/exsanguis*, ma si tratta pur sempre di due discorsi (di cui l'*actio secunda* divisa in cinque libri) contro l'unico testo dell'orazione in difesa di P. Sestio. Anche nelle *Philippicae* il conteggio totale si assesta saldamente a sedici attestazioni: *Phil. 2, 59; 2, 71; 3, 4; 4, 4; 4, 11; 5, 20; 5, 22; 9, 5; 11, 10; 11, 24; 12, 12; 13, 18; 13, 46; 14, 6; 14, 27; 14, 38.* È pur vero che stiamo discutendo di meri dati statistici che poco o nulla dicono sulla qualità del testo e dell'uso del termine *sanguis/exsanguis*; anzi, alcuni di questi passi li ritroveremo nel corso della trattazione. Tuttavia, è pur sempre un dato da tenere in considerazione e 'maneggiare' con la dovuta cautela che si richiede in analisi di questo genere.

poteva attribuirsi a un semplice cittadino o a un plebeo, ma a un patrizio e a un pretore⁶⁰.

Così come il Campidoglio irrorato dal sangue del fratello, sbarrava la via a Gracco, una via che sembrava divenire sempre più disperata e impercorribile, ugualmente il foro si ritrova orrendamente bloccato dalla catasta dei corpi e soprattutto del sangue sul fiume, un Tevere rosso, irricognoscibile, saturo di corpi che si ammassano: stando a Cicerone, un fiume, letteralmente, di sangue scorre per le vie di Roma tale che le fondamenta stesse della città, le fogne che da sotto la sostengono, sono sature di sangue (*cloacas refarciri*) e per ripulire il foro vi è bisogno di spugne, cioè di qualcosa che possa, in luogo dello spazio pubblico, assorbire il sangue dei cittadini. C'è sicuramente Gracco, ma vi è pure un frammento di Accio in cui il fiume, lo Scamandro in tale contesto, viene a rimescolarsi in un unico flusso di sangue e sale che abbraccia la massa di corpi che ivi si ammassano⁶¹:

*Scamandriam undam salso sanctam obtexi sanguine,
atque aceruos alta in amni corpore explevi hostico.*

Ho coperto l'onda sacra dello Scamandro con il sangue salato,
e ho riempito di massa di corpi nemici il fiume profondo.

Sulla caratteristica peculiare del sangue in quanto liquido salato occorrerà ritornare successivamente per evitare di deviare la discussione altrove; per il momento risulterà invece più utile proseguire nella lettura della *Pro Sestio*.

Al paragrafo successivo (*Sest.* 79), il centro dell'azione viene spostato su una delle vittime dell'assalto, il tribuno Publio Sestio, proprio colui che Cicerone sta difendendo. L'oratore descrive in tal modo il suo corpo, caduto sotto i colpi dei nemici dello Stato, martoriato da quella violenza inarrestabile che prelude, in fondo, alle lotte civili che di lì a poco esploderanno in tutta la loro potenza distruttiva. Il passo cruciale è il seguente:

⁶⁰ Le traduzioni della *Pro Sestio* in questo capitolo di Bellardi 1975. Il 'bloody day' a cui il brano allude è il 22 gennaio del 57 e il senato stava per decidere sul rientro di Cicerone dall'esilio; l'esito doveva essere plausibilmente favorevole all'oratore se sulla scena irrompono le bande di Clodio causando la strage ricordata da Cicerone in 77 e con ancora più *vis* patetica in *Sest.* 78. Per altre narrazioni dell'evento nelle fonti antiche cfr. lo stesso Cicerone in *Red. sen.* 6, 22; *Cic. Red. pop.* 14, *Cic. Mil.* 39; e le fonti greche *Plut. Cic.* 33. 3; *Cass. Dio* 39. 7. 2.

⁶¹ Il frammento è tratto dalle *Epinausimache* (322-323 R³ = 313-314 Warmington = 322-323 D'Antò = 153-154 Dangel).

Quem cum iacentem et concisum plurimis vulneribus extremo spiritu exsanguem et confectum viderent, defetigatione magis et errore quam misericordia et modo aliquando caedere destiterunt.

Allora, col corpo sfinito e trapassato dalle numerose ferite ricevute si gettò a terra tramortito e a salvarlo fu proprio e soltanto la convinzione che fosse morto; ché, nel vederlo a terra pieno di ferite, dissanguato, ridotto agli estremi e nel rantolo dell'agonia, la smisero di colpire: più però per stanchezza ed errore che per pietà e moderazione.

Sestio si ritrova così per terra, come un cadavere in mezzo alla polvere in un campo di battaglia, ridotto a uno stato di premorte, che gli salva la vita, o meglio: è l'ottusità dei nemici che lo credono morto a risparmiarlo. Riprendiamo per un attimo quest'idea: non è il *modus* dei nemici a risparmiare l'agonizzante Sestio, cioè un loro ipotetico senso della misura e della moderazione che è un tratto di un'umanità che quella banda di violenti difatti non può avere nella ricostruzione degli eventi e delle persone che Cicerone attua, se pensiamo alla caratterizzazione retorica-tragica degli *inimici* – a cui il nostro si ispira – , i quali non si fermano neppure dinanzi al sangue che scorre, ché anzi sembra ancora di più istigarne la violenza e saziarne la *crudelitas*. In alternativa, si fermano perché vedono il suo corpo esangue (*exsanguem* nel testo). Ciò significa, in altri termini che abbiamo osservato in precedenza nei frammenti di Ennio e Crasso (e in un passo di Livio fortemente patetico), che la loro sete di sangue si è infine placata soltanto quando il sangue della vittima prescelta si è esaurito. Cicerone descrive lo stato dell'accusato Sestio⁶² rifacendosi a toni e termini che ne rimarcano il totale annientamento del corpo, privo di sensi e forza vitale oltre che di sangue: *iacentem, concisum, exsanguem, confectum, exanimatus*.

Sofferamoci su quest'ultimo lessema che compare tra l'altro in un frammento dell'*Alcmeo* ennioiano che Cicerone sicuramente conosce, giacché di lì a poco, quando intraprenderà la stesura del *De oratore*, se ne ricorderà per una sezione del trattato che abbiamo già avuto modo di leggere in questo capitolo. Mi riferisco ancora una volta alla

⁶² Si trattava di un processo di violenza (*Lex Plautia de vi*): Sestio era stato accusato molto genericamente di aver tramato contro lo Stato, riferendosi con tale accusa molto probabilmente all'aver egli ingaggiato bande armate in forma privata; Cicerone ci informa privatamente che un certo Marco Tullio – ironia del caso – lo aveva accusato di *vis* (*Qfr.* 2, 3, 5: *Sestius ab indice Cn. Nerio Pupinia de ambitu est postulatus et eodem die a quodam P. Tullio de vi.*); cfr. Kaster 2006, 14 e ss.

parte finale del terzo libro, di cui abbiamo già discusso i paragrafi 3, 214 e 3, 217. Vediamo ora il 3, 218, il quale risulta significativo sotto molteplici aspetti:

Aliud metus, demissum et haesitans et abiectum:

*Multis sum modis circumventus, morbo, exsilio atque inopia,
tum pavor sapientiam omnem mi exanimato expectorat;
mater terribilem minatur vitae cruciatum et necem,
quae nemo est tam firmo ingenio et tanta confidentia,
quin refugiat timido sanguen atque exalbescat metu.*

Diverso sarà il tono della paura, basso, esitante, avvilito:

Sono intrappolato in molti modi, dalla malattia, dall'esilio, dalla povertà,
e la paura toglie dal cuore a me sbigottito tutta la saggezza.
Mia madre minaccia alla mia vita tremende torture e morte;
e nessuno può essere così saldo nello spirito e sicuro di sé
che il sangue non fugga da lui pauroso e che la faccia non si sbianchi per paura⁶³.

Nel frammento si osserva un Alcmeone preda della sua stessa angoscia, che è naturalmente una diretta conseguenza della *culpa* che ne macchia l'animo⁶⁴. Alla luce di questa considerazione possiamo stabilire un ulteriore collegamento tra la *Pro Sestio* e il frammento appena citato: da un lato il riferimento alla sua persona interamente *exanimata* per la paura della morte – condizione che accomuna Alcmeone e Sestio anche se quest'ultimo è incosciente e ne apprendiamo la condizione da Cicerone⁶⁵ – pone l'oratore

⁶³ Trad. Narducci 1994.

⁶⁴ Egli era, come il più noto Oreste, un matricida: di ritorno dalla seconda spedizione contro Tebe, trovatosi nuovamente ad Argo aveva ucciso la madre Erifile perché aveva convinto con l'inganno il marito Anfiarao, padre di quello, a partecipare alla guerra contro la città (narrata notoriamente ne *I Sette contro Tebe* e nei vari cicli tebani) per ottenere la collana dell'eterna giovinezza di Armonia, che era parte del tesoro tebaico; cfr. Apollodoro, 3, 3, 7. Il frammento che lo vede qui protagonista si colloca posteriormente all'uccisione della madre e alla maledizione che costei scaglia contro il figlio, ora inseguito dalle Furie fino alla pazzia; sul mito di Alcmeone nella tragedia greca vd. Francisetti 2013 e Perczyk 2021; per quanto riguarda Alcmeone e la cultura latina credo che manchi uno studio specifico, ma informazioni preziose si trovano nel commento di Jocelyn 1969, 184-202.

⁶⁵ L'efficacia comunicativa del passo enniano sta (anche) in questa differenza di diegetica: se nella *Pro Sestio* è Cicerone a parlare per 'animo altrui', la riflessione sulla paura nella tragedia è invece condotta sul piano della soggettività. Vero è che è sempre Ennio a 'parlare', ma si può anche sostenere che la narrazione assume le forme di un'autopatologia delirante in cui Alcmeone descrive per il pubblico la sua condizione di *exanimatus* da cui non può uscire e nei meandri di tale consapevolezza sorge la follia che leggiamo 'sulla

in dipendenza verbale da Ennio (la simile atmosfera di paura e morte che anima entrambi i testi ci induce, pur cautamente, a sostenerlo); dall'altro il riferimento al sangue, benché qui vada plausibilmente inteso genericamente come forza vitale o più semplicemente vita (*quin refugiat timido sanguen*)⁶⁶, non ci sembra un caso dato che l'intera scena della *Pro Sestio* è letteralmente avvolta in una 'cornice' di sangue e da essa dominata: in tale cornice, che è fisicamente il foro, il corpo di Sestio si ritrova dissanguato e la sua figura interamente *exanimata*⁶⁷. Si aggiunga, infine, un altro elemento che mette insieme gli elementi del puzzle, per così dire, nel senso che accosta Alcmeone ma questa volta con l'oratore stesso: mi riferisco all'esperienza dell'esilio, esplicitamente evocato nel primo verso del frammento citato. D'altronde è ben noto come il processo a Sestio dà a Cicerone la preziosa occasione di ritornare al periodo in cui era stato cacciato dalla città per via della *manus clodiana*, rielaborando e ricostruendo i fatti, ricordando e riabilitando i protagonisti di quelle vicende (ma soprattutto se stesso). E nel fare ciò il nostro non risparmia le parole⁶⁸: dopo l'*exordium* (1-5) e un breve ritratto di Sestio tra personalità, famiglia e carriera (6-13), la *narratio* vera e propria⁶⁹ del periodo dell'esilio occupa – con qualche breve parentesi – 78 paragrafi (14-92)⁷⁰.

Ma, dicevamo, la questione dell'esilio appartiene anche alla costruzione della psicologia di Alcmeone perseguitato dalle Erinni, che nel momento di più cupa angoscia si vede del tutto *circumventus* da un destino avverso che assume le forme della malattia, dell'esilio e della povertà, una triade di nomi questa, peraltro non attestata prima di Ennio tragico, nota a Cicerone ma da lui adoperata con grande libertà, nei contesti più disparati, in maniera diversa per ordine delle parole e uso di termini di simile senso, dimostrando

scena'. Oggi commenteremmo che Alcmeone è in preda ad un attacco di panico le cui cause psicologiche possono essere, tra le altre, la risposta ad agenti stressanti ambientali e/o l'esposizione a un pericolo letale, le Erinni che incombono a reclamare la testa del protagonista nel nostro caso.

⁶⁶ La scelta su *sanguis* ricade certamente per ragioni metriche ma anche per questioni stilistiche e semantiche, legate a quel viscerale espressionismo che è tipico del *pathisierung* del teatro romano.

⁶⁷ Le corrispondenze verbali forse non si fermano al 'solo' *sanguis*; infatti, ad esempio, in *Sest.* 36 è lo stesso Cicerone che si autodefinisce *timidum* e dotato di *nullus animus* (*ex-animatus* in certo senso), riferendosi all'atteggiamento tenuto nei confronti di Clodio e dei consoli Gabinio e Pisone: *nimum me timidum, nullius animi, nullius consili fuisse confiteor*. Mi pare evidente che lo stato d'animo di Cicerone ricorda l'esiliato Alcmeone anche nell'assenza di *consilium* che è in fondo equiparabile alla condizione del principe d'Argo la cui paura aveva ridotto a una mente priva di *omnis sapientia*. Sulla connessione tra l'essere provvisti di sapienza e di *consilium* (cioè di essere in grado di saper *consultare* bene, cfr. Ernout-Meillet 2001⁴ alla voce *consulo*, 139 di cui *consilium* è nome derivato), si ricordi Cic. *off.* 2, 46: *Facillume autem et in optimam partem cognoscuntur adulescentes, qui se ad claros et sapientes viros bene consulentes rei publicae contulerunt, [...]*.

⁶⁸ Ripropongo in forma ben più sintetica lo schema dell'orazione fornito da Kaster 2006, 25.

⁶⁹ Cioè in cui la narrazione dell'esilio si fa più esplicita e lineare, ma in tutta l'orazione, e nel *corpus post reditum*, i riferimenti all'esilio sono frequenti e sparsi.

⁷⁰ Questo si legge soltanto nella *Pro Sestio*, ma si consideri che la ricostruzione dell'esilio è un vero e proprio *leitmotiv* dei discorsi pronunciati e scritti in quel periodo; cfr. nota x.

ancora una volta di aver fatto propria la lezione dei tragici, l'ammirato *pater Ennius* in questo caso⁷¹. Tra *exanimatio*, sangue (o essere *exsanguis* per *metus*⁷²) ed esilio mi pare quindi ci sia una perspicua atmosfera di enniana tragedia intorno all'ispirato paragrafo 78 del discorso in difesa di Sestio.

Ritorniamo ora al paragrafo precedente (*Sest.* 77) e recuperiamo l'immagine vermiglia dello spazio pubblico, da un lato quel Foro impregnato di così tanto sangue romano tale che fu necessario ripulirlo con le spugne, dall'altro il Tevere e le fogne sature di corpi e, per logica deduzione, intrisi dal sangue stesso. Ma a volte non è necessario dedurre. Se prendiamo *Red. Pop.* 14, è lo stesso Cicerone a utilizzare 'la visione' di un Tevere insanguinato e saturo di corpi:

⁷¹ *Fin.* 5, 84: *Bonum liberi: misera orbitas. Bonum patria: miserum exilium. Bonum validudo: miser morbus; Tusc.* 4, 40-41: *quid, si deinde dolores graves corporis, si bonorum amissio, si caecitas, si exilium? Si pro singulis malis aegritudines accederent, summa ea fieret, quae non sustineretur; Tusc.* 5, 29: *aderit enim malorum, si mala illa ducimus, turba quaedam: paupertas, ignobilitas, humilitas, solitudo, amissio suorum, graves dolores corporis, perdita valetudo, debilitas, caecitas, interitus patriae, exilium, servitus denique; Off.* 2, 38: *Nemo enim iustus esse potest, qui mortem, qui dolorem, qui exilium, qui egestatem timet, aut qui ea, quae sunt his contraria, aequitati anteponit.* Similmente si legge anche in *Ad Brut.* 25, 1, ma a parlare è Bruto il quale si riferisce a Cicerone che ha scritto abbondantemente a proposito di *dignitas*, di morte e, per l'appunto, di esilio e povertà: *Quid enim illi prosunt quae pro libertate patriae, de dignitate, quae de morte, exsilio, paupertate scripsit copiosissime?* È pur vero che *morbis* ed *aegrotatio* (e *vitium*) sono condizioni distinte l'una dall'altra, ma sono ugualmente intese dallo stesso Cicerone come affezioni del corpo che sorgono da una comune causa. Il quarto libro delle *Tusculanae* risulta particolarmente illuminante su questi aspetti del pensiero ciceroniano; in *Tusc.* 4, 23, ad esempio, la corruzione del sangue o eccesso di bile generano tanto *morbis* quanto *aegrotatio*: *Quem ad modum, cum sanguis corruptus est aut pituita redundat aut bilis, in corpore morbi aegrotationesque nascuntur;* e le passioni (*perturbationes*) sono considerate all'origine dei *morbis* (*ib.*); di conseguenza, come viene specificato più avanti, in *Tusc.* 4, 25, la paura è considerata tra le cause di malattie ed infermità (*morbis aegrotationesque*): *quae omnes aegrotationes animi ex quodam in etu nascuntur earum rerum quas fugiunt et oderunt.* Al di là degli specifici stati d'animo di cui Cicerone discute in tal luogo, è significativo notare ai fini del nostro discorso, il legame che si viene a stabilire tra *morbis* e *metus* il quale ci riporta così ad Alcmeone e, di conseguenza, alla tragedia: la condizione emotiva del personaggio, l'angoscia che lo porta al panico, è quindi diretta conseguenza del *metus* per ciò che si vuole evitare e si odia: la prospettiva di una terribile tortura e la certezza di morire. È un sentimento che non ha caso viene esplicitamente menzionato, quel *pavor* che (insieme ad *exanimatio*) in altro luogo Cicerone rubrica come sottocategoria del *metus* (*Tusc.* 4, 16): *Sub metum autem subiecta sunt pigritia, pudor, terror, timor, pavor, exanimatio, [...];* e più avanti, *Tusc.* 4, 19, viene specificato che il *pavor* è un *metus* che turba profondamente la mente con un male che si avvicina e viene citato, non a caso, dallo stesso frammento di Ennio il verso che interessa il *pavor*: *pavorem metum mentem loco moventem (ex quo illud Ennius): tum pavor sapientiam omnem mi exanimato expectorat.* C'è dunque un intricato legame tra paura – il *metus* nelle sue molteplici sfaccettature – e morbo, esilio e povertà che viene sfruttato da Ennio per delineare una precisa psicologia dell'angoscia del personaggio Alcmeone incalzato dalle Furie; allo stesso tempo c'è una profonda riflessione su tali temi da parte di Cicerone che pur se non inizia con la lettura di Ennio, certamente è tenuta in considerazione e si interseca con essa. Per quanto riguarda le pagine delle *Tusculanae* rimando a Graver 2002, 146 e 157-158; sulle emozioni in generale, risulta sempre utile Kaster 2005, benché non vengano specificamente trattate questioni di pertinenza del *metus*.

⁷² Così anche Sen. *Phadr.* 1053-1054: *omnis frigidus exsanguis metu venator horret.* E un altro punto di contatto con Seneca si può osservare con l'*Oedipus*; in quella tragedia infatti, la paura gioca un ruolo fondamentale a tal punto da immobilizzare Edipo (25-27): *cum magna horreas, / quod posse fieri non putes metuas tamen: / cuncta expavesco meque non credo mihi.* A proposito di tale passo, Schiesaro 2003, 10 sottolinea come questa 'overwhelming fear' sia, contrariamente alla versione sofoclea, il vero motore dell'azione tragica.

Mense Ianuario cum de me ageretur, corporibus civium trucidatis flumine sanguinis meum reditum intercludendum putaverunt.

Nel mese di gennaio mentre veniva discussa la mia situazione, costoro ritennero, massacrati i cittadini, di fermare il mio ritorno con un fiume di sangue.

Similmente, nel discorso di ringraziamento pronunciato dinanzi al Senato, viene rievocata una simile atmosfera dalle tinte perspicuamente *gore* (*Red. Sen.* 6):

Quo quidem mense, quid inter me et meos inimicos interesset, existimare potuistis. Ego meam salutem deserui, ne propter me civium vulneribus res publica cruentaretur, illi meum reditum, non populi Romani suffragiis, sed flumine sanguinis intercludendum putaverunt.

E in questo mese davvero avreste potuto comprendere ciò che distingue me dai miei nemici. Io abbandonai la mia salvezza, perché la Repubblica non fosse insanguinata dalle ferite dei cittadini, quelli invece ritennero di fermare il mio ritorno non con i voti del popolo romano ma con un fiume di sangue.

La sintassi, nella parte finale, rimane pressoché la stessa, ma sul piano dell'articolazione verbale del pensiero, cioè nella scelta delle parole chiave, è stata operata una scelta significativamente diversa che tuttavia non altera il pensiero ma produce una caratura espressiva più marcata. In questa circostanza il riferimento al sangue si condensa nell'iconico *cruento*⁷³, in costruzione passiva di cui il soggetto, la repubblica, appare inerme e impotente dinanzi al fiume di sangue che la investe. Sul piano semantico va inoltre notato come, per il tramite di una distinzione tracciata nel sangue, Cicerone distanzi se stesso da Clodio e gli altri suoi nemici: l'oratore rifiuta nettamente il sangue, sacrificando piuttosto se stesso in un impeto da martire della repubblica; d'altra parte gli altri, *illi*, i quali – come tragedia vuole – non sembrano mai averne a sufficienza, di sangue altrui s'intende e, nel sangue altrui, intendono pertanto proseguire la loro rivoluzionaria politica fondata sulla perpetrazione della violenza⁷⁴. Insomma, anche in

⁷³ *Cruento* è attestato in Ennio, ma negli *Annales* (4, 165 V²): *Moenia concubia vigilesque repente cruentant.*

⁷⁴ Che Cicerone sia sincero nel vedere una situazione estremamente complessa e difficile per se stesso e la repubblica, al netto degli abbellimenti retorici che 'rivestono' le vicende narrate, mi pare fuori discussione. Ciò sembra essere confermato dai toni con cui egli si rivolge ai suoi interlocutori nella *privacy* delle lettere,

questo caso il sangue che circola e scorre, che macchia con onta ominosa lo spazio pubblico, sembra dominare la narrazione, sia che si voglia risparmiare, sia che si voglia spargere *ad libitum*.

In tale contesto emblematica risulta l'espressione *flumen sanguinis*, che pone in dialogo intertestuale il foro⁷⁵ e il Tevere della *Pro Sestio* (e dei discorsi *Ad Senatam* ed *Ad Quirites*⁷⁶) con il *multus sanguis* che abbiamo visto scorrere in Ennio o lo Scamandro acciano in cui abbiamo osservato una simile confusione di liquidi, un turbamento inafferrabile che doveva simboleggiare l'agitazione della scena e il senso di smarrimento dei personaggi. Ritornando ad Ennio, anche in un altro frammento si respira infatti una simile atmosfera, un simile fluire di morte e decadimento corporale, un simile rimescolamento di acque e sangue⁷⁷:

*Alia fluctus differt dissipat*⁷⁸
uisceratim membra; maria salsa spumant sanguine.

Altri flutti spargono e consumano
le membra a pezzi; i mari salati spumeggiano di sangue.

Il mare è, ancora una volta, 'topicamente' salato, e una moltitudine di flutti prende nel suo mortale abbraccio ciò che resta dei corpi (*visceratim membra*). In *Sest.* 77, tuttavia, l'immagine centrale subisce un ulteriore processo di drammatizzazione non soltanto per la presenza in sé delle acque del Tevere insanguinate dai corpi che ivi si ammassano, ma pure per la umana necessità di lavare quel sangue, così abbondante che è pressoché impossibile eliminare del tutto e va piuttosto riassorbito con l'uso di spugne; di conseguenza l'obiettivo è quello di ripulire il foro dalla violenza che lo ha profondamente macchiato, sia fisicamente che metaforicamente. Ciò a cui Cicerone sembra inoltre alludere, tuttavia, è che non si tratta di un'abluzione completa ma appunto di un

come in Cic. *Att.* 27, scritta dall'esilio nel gennaio del 57: *Ex tuis litteris et ex re ipsa nos funditus perisse video. Te oro, ut, quibus in rebus tui mei indigebunt, nostris miseris ne desis. Ego te, ut scribis, cito videbo.*

⁷⁵ Sull'immagine del foro insanguinato già *Verr.* 2, 3, 186 in un passo che ha tutta l'impressione di dipendere dal frammento di Gracco o dai suoi modelli: *An quod forum Syracusanum navarchorum sanguine redundavit?* Per altri luoghi simili nel *corpus* delle orazioni cfr. *Verr.* 2, 4 26 e 2, 4, 116; *Manil.* 30; *Cluent.* 27; *Cat.* 3, 24.

⁷⁶ Sulle due orazioni rimando allo studio di Raccanelli 2012.

⁷⁷ 105-106 R³ = 118-119 V² = 117-118 Jocelyn = 40 Manuwald.

⁷⁸ In *leg. agr.* 1, 2, peraltro, Cicerone ripropone similmente il sintagma (*dispertat ac dissipet*) che pare dipendere da Ennio o dall'acciano *dissipent, et disturbent* (587 R³ = 591 Warmington = 587 D'Antò = 568 Dangel) ma per Jocelyn 1969, 264 il testo di Accio è dubbio.

riassorbimento: la ferita è stata aperta e ci vorrà del tempo per risanare una Repubblica ‘a pezzi’, a proposito di metafore corporali.

A ogni modo, anche nel caso del ‘lavaggio’ del sangue, possiamo risalire ad altri luoghi tragici. C’è sicuramente, oltre ad Ennio, anche l’Accio della pretesta *Aeneadae sive Decius*⁷⁹:

*Vim Gallicam obduc contra in aciem exercitum:
Lue patrium hostili fusum sanguen sanguine.*

Contro la forza gallica conduci l'esercito in schiera:
lava con sangue dei nemici il sangue sparso dei padri⁸⁰.

Anche nel Foro in fondo, nello scenario post-bellico, si mescolava il sangue dei nemici e il sangue dei cittadini romani e, ipoteticamente, dei senatori (*patres*). La differenza con i versi di Accio è che in quel giorno fratricida del 57, il sangue dei nemici e quello dei romani era lo stesso.

Nel poeta tragico, inoltre, viene evocata un'altra potente immagine legata visceralmente a quella del sangue: lavare il sangue significa ‘lavare’ una pena, scontarla, purificarsi da essa e restaurare una sorta di ordine naturale⁸¹ che avevamo visto turbarsi nella ripetuta, e allegorica, immagine del rimescolamento dei flutti.

⁷⁹ In Pacuvio il sangue non sembra invece esercitare lo stesso ‘cruento’ fascino; il termine è infatti attestato una sola volta con il significato di discendenza (20 R³ = 25 D’Anna = fr. 19 Schierl: *salvete, gemini, mea propages sanguinis!*) e in un frammento dell’*Atalanta* ricorre invece l’aggettivo *consaguineus* (55 R³ = 87 D’Anna = fr. 54 Schierl: *mortem ostentant, regno expellunt, consaguineam esse abdicant*). Ad ogni modo, il frammento qui citato è preso dalla pretesta *Aeneadae sive Decius* (3 R³ = 4 Warmington = 3 D’Antò = 689 Dangel).

⁸⁰ Il modello di Accio per tale frammento doveva essere Soph. *OT* 100-101 da cui Accio adatta lo stesso poliptoto: ἀνδρηλατοῦντας ἢ φόνῳ φόνον πάλιν/ λύοντας, ὡς τόδ’ αἷμα χειμάζον πόλιν. (Bandendo uomini, o lavando strage con strage,/ poiché è il sangue a portare sventura sulla città). Il greco *phònos* equivarrebbe al latino *caedes* che difatti possiamo tradurre quanto come strage tanto come spargimento di sangue, come per esempio in Tac. *Hist.* 1, 2: *plenum exiliis mare, infecti caedibus scopuli*. Si noti come il *color* non sia dissimile da quanto abbiamo visto tra tragedia e oratoria, un *color* che prende forma intorno agli elementi liquidi: le acque salate del mare sature dei corpi degli esiliati, e la ‘strage’ che contamina e macchia gli scogli, intendendo con *caedes* lo spargimento di sangue degli uomini in fuga. Il contesto poi è quello della guerra civile, non a caso, da cui emergeranno vittoriosi Vespasiano e la *gens* Flavia.

⁸¹ Il concetto si trovava anche nell’*Hecuba* di Ennio che già traduceva lo stesso poliptoto (164 R³ = 202 V² = 180 Jocelyn = 78 Manuwald): *heu me miseram. interii. pergunt lavere sanguen sanguine* (Me infelice. Muoio. Si affrettano a lavare sangue con sangue).

Nella *Pro Sestio*, tuttavia, e in generale nelle orazioni, *luo* è di uso assai raro⁸², ma in una lettera indirizzata al fidato Attico scritta da Tessalonica nel 58 – siamo quindi in pieno periodo di esilio –, in uno stato di totale disperazione, Cicerone, riflettendo sulla sua sorte, sulla sua *dignitas* rovinata dalle circostanze politiche e sul timore che possa accadere qualcosa al fratello, utilizza il termine *luo* in una delle sue poche attestazioni⁸³. Il contesto, occorre notare, è ben diverso sia da quanto si legge nella *Pro Sestio* sia dal contesto del frammento acciano. Leggiamo (*Att.* 3, 9, 1):

Huius acerbitatis eventum altera acerbitate non videndi fratris vitavi. In hunc me casum vos vivendi auctores impulistis. Itaque mei peccati luo poenas.

Ho evitato l'insorgere di questo dolore con un altro dolore, quella di non vedere il fratello⁸⁴. In questa circostanza mi avete gettato voi che mi avete tenuto in vita. Pertanto, sconto la pena del mio peccato.

Pure la sintassi sembra essere di ispirazione acciana: oltre alla presenza del verbo *luo*, occorre notare certamente il poliptoto *acerbitatis... acerbitate*, si evita un dolore rimpiazzandolo con altro dolore, che non può non ricordare quell'acciano *sanguen sanguine*, su cui pare modellato benché sia stata operata una scelta semantica incisivamente diversa.

Il senso della lettera, dicevamo, è ben altro: Cicerone non si sarebbe dato la morte, in sostanza, se non fossero intervenuti i suoi amici a fermarlo pregandolo di non commettere l'estremo gesto. L'errore che egli crede di scontare è proprio questo: non essersi tolto la vita e quindi essere 'costretto' a soffrire il dolore della perdita di status sociale (*dignitas*) e temere per la vita dei suoi cari⁸⁵. Di lì a qualche mese sarebbe avvenuto l'attacco presso

⁸² Si segnala *Verr.* 2, 1, 9: *Non id solum quaeritur ut isto damnato bona restituantur iis quibus erepta sunt, sed et religiones deorum immortalium expiandae et civium Romanorum cruciatus multorumque innocentium sanguis istius supplicio luendus est.*

⁸³ Tengo in considerazione in tale circostanza il solo *corpus* delle orazioni nel quale il termine è attestato soltanto nove volte.

⁸⁴ Si riferisce, lo spiega all'inizio della lettera, al fatto di aver rimandato a Roma il fratello Quinto, il quale si stava recando presso di lui allora esiliato. A Quinto giunto ad Atene Cicerone aveva intimato di ritornare a Roma credendo che qualcuno potesse attentare alla vita del fratello lontano dall'Urbe. Le circostanze del presunto attentato non sono meglio precisate.

⁸⁵ Quando ritorna sullo stesso argomento nella *Pro Sestio*, la prospettiva viene completamente capovolta e la scelta di non essersi dato la morte viene presentata come una decisione dello stesso Cicerone (*Sest.* 49): *Haec ego et multa alia cogitans hoc videbam, si causam publicam mea mors peremisset, neminem unquam fore qui auderet suscipere contra improbos cives salutem rei publicae. Itaque non solum si vi interissem, sed etiam si morbo extinctus essem, fore putabam ut exemplum rei publicae conservandae mecum simul interiret.*

il Foro, ma l'atmosfera di disperato sospetto e paranoia è pressoché la stessa. Ed è ugualmente evidente che le *poenae* a cui ciascun testo fa riferimento siano significativamente distinte l'una dall'altra. Ciononostante, si può forse cautamente avanzare l'ipotesi per cui l'oratore, rievocando l'immagine del sangue che macchia e che vada ripulito, abbia pensato a quel sangue che lava sangue la cui funzione rituale e catartica viene risaltata nei versi rispettivamente di Accio e di Virgilio e che quindi, in qualche modo, quello che stava avvenendo a Roma era la necessaria conseguenza di una o più colpe commesse. Era dopotutto una circostanza che recentemente aveva sentito parte della sua esperienza di vita: anch'egli, in un momento assai buio e abbandonandosi ad un impeto di patetico autolesionismo (solo minacciato e 'performato' dalla parola piuttosto che perpetrato dai fatti), sentiva nel suo animo di dover scontare una pena, quella di vivere e continuare a soffrire.

Ma se spostiamo il baricentro nuovamente verso l'orazione, è possibile individuare una colpa e una pena nella *Pro Sestio* che sia *nostra*, cioè di Cicerone e dei *boni viri* di cui egli si fa portavoce, e per la quale si sconta un altissimo prezzo di sangue? A tal proposito, come si rivolge l'oratore ai suoi pari non solo quando ricostruisce i fatti degli anni 58 e 57, ma anche quando egli si espone politicamente (in particolare) nella lunga *digressio* su *optimates* e *populares*? Le interazioni e le relazioni tra le parti, Cicerone e gli *optimates*, sono così armoniosi e lieti come l'oratore vorrebbe far credere tali da esentare l'una e l'altra parte da possibili colpe?

Ci sono innanzitutto una serie di *scelera* perpetrati da quelli che Cicerone in fondo considera un piccolo gruppo di facinorosi, una rumorosa minoranza tuttavia energica che compie violenza, prevaricando quindi le istituzioni, per ottenere ciò che desidera: è la *manus* clodiana che l'oratore indica ripetutamente come la causa dei problemi dello Stato. Ma se si tratta di un piccolo gruppo di uomini, una semplice banda di assassini capitanati da Clodio, com'è possibile che riescano a compiere tutto ciò? A maggior ragione se la maggior parte dei cittadini appartiene alla schiera dei *boni viri*. Questo è un problema che Cicerone evidenzia fin da subito, tant'è che nell'esordio, ci si lamenta proprio dell'assenza di *cives forti et magno animo*, cittadini forti dotati di una forza d'animo eccellente⁸⁶. Ci si meraviglierebbe, anzi, al giorno d'oggi – prosegue l'oratore –, di vedere un cittadino di tal nobile fattura, onesto e coraggioso, rispetto alla pletora di pavidi

⁸⁶ Cic. *Sest.* 1.

(*timidi*) dediti ai propri interessi⁸⁷. È in questo scenario, quindi, che operano Clodio e i clodiani apparentemente, tra l'inerzia dei molti che o in preda alla paura o semplicemente egoisti non mettono a disposizione le proprie risorse e la propria energia a favore della Repubblica. E i senatori e i più onesti tra i cittadini cosa fanno esattamente? Si addolorano, ma in silenzio, *timidi* e *sordidati*, spaventati e a lutto, l'unica forma di protesta che mettono in atto⁸⁸.

Si prenda il caso di Cicerone, il suo esilio, che egli ha da sempre considerato il simbolo delle sfortune e delle avversità abbattutesi sulla Stato. Esattamente in questi termini l'Arpinate descrive la reazione degli *optimates* alla sua sorte (*Sest.* 84):

Pulsi nos eramus, omnino ista manu sola, sed tamen non sine ista: vos taciti maerebatis.

Io ero stato bandito, non certo ad opera di una tal banda soltanto, ma non senza di essa: voi restavate nel vostro dolore, ma in silenzio.

Come si deve interpretare questo silenzio, e ci si sta riferendo effettivamente agli *optimates*, rendendoli di fatto colpevoli – per omissione di soccorso – di aver permesso il suo esilio? In realtà, su questi punti, altrove Cicerone è abbastanza esplicito, al punto tale che le sue parole a tratti sembrano essere delle vere e proprie accuse. Si leggano i parr. 81-82:

Hic quaero, iudices: si illo die gens ista Clodia quod facere voluit effecisset, si P. Sestius, qui pro occiso relictus est, occisus esset, fuistisne ad arma ituri? Fuistisne vos ad patrium illum animum maiorumque virtutem excitaturi? Fuistisne aliquando rem publicam a funesto latrone repetituri? An etiam tum quiesceretis, cunctaremini, timeretis, cum rem publicam a facinosissimis sicariis et a servis esse oppressam atque conculcatam videretis? Cuius igitur mortem ulcisceremini, si quidem liberi esse et habere rem publicam cogitaretis, de eius virtute vivi quid vos loqui, quid sentire, quid cogitare, quid iudicare oporteat, dubitandum putatis? At vero ipsi illi parricidae, quorum effrenatus furor alitur impunitate diuturna, [...].

⁸⁷ *Ib.*: *is hoc tempore miretur potius si quem bonum et fortem civem viderit, quam si quem aut timidum aut sibi potius quam rei publicae consulentem.*

⁸⁸ Si tratta molto probabilmente all'uso politico della *mutatio vestis*, l'atto del cambiarsi d'abito e indossare panni e vesti lacere per indicare una condizione di stress e dolore psicofisico derivante da lutto; si veda a tal proposito Dighton 2017. Riferimenti alla *mutatio vestis* in Cicerone si trovano soprattutto in *Vat.* 30-32, per i cui brani rimando al vecchio commento di Pocock 1926, 117-120.

A questo punto, giudici, faccio questa domanda: se quel giorno codesta detestabile famiglia Clodia avesse raggiunto il suo intento, se Publio Sestio, lasciato per morto, fosse davvero morto, sareste voi stati pronti a prendere le armi? pronti a risvegliare in voi il vostro bello spirito patriottico e il valore degli avi? pronti infine a liberare la repubblica strappandola a quel funesto brigante? Oppure anche allora sareste rimasti fermi, esitanti, impauriti, pur vedendo la repubblica sopraffatta e schiacciata dai peggiori assassini e dagli schiavi? Se dunque fosse morto e aveste voluto davvero essere degli uomini liberi e avere un vero Stato, l'avreste vendicato: potete allora aver dubbi sulle parole, sui sentimenti, sui pensieri e sul giudizio che merita la sua virtù ora che è vivo? Ma sicuramente quegli assassini, il cui sfrenato furore trova alimento nella ininterrotta impunità, [...].

La mancanza di irrisolutezza degli *optimates* è qui aspramente stigmatizzata senza mezzi termini: se è pur vero che il senato non si è macchiato di nessun crimine, è altrettanto vero che non hanno fatto nulla per impedire l'assalto a Sestio e allo Stato, paralizzati da un *metus* che abbiamo visto ampiamente in opera nel frammento dell'*Alcmeone*. Solo la morte di Sestio avrebbe (forse) destato i *boni viri* dal torpore che li avvolgeva. Ma al di là delle ipotesi, almeno due punti vanno presi in considerazione per capire il livore di Cicerone nei confronti dei suoi pari.

Innanzitutto, quando si lamenta della loro politica letargica dinanzi alla Repubblica *oppressa* e *conculcata*, Cicerone domanda se anche allora (*etiam tum*) avrebbero reagito a quel modo, cioè senza far nulla. L'*etiam tum*, posto strategicamente in principio di domanda, è ad un tempo un avvertimento e un biasimo con il quale si vuol ammonire il senato a non commettere di nuovo lo stesso errore, ma allo stato tempo, con l'evocazione verbale stessa dell'errore, lo si denuncia e lo si rimprovera, specie se pronunciato in uno spazio pubblico o scritto in testo destinato alla pubblicazione. Non è un caso, pertanto, che poco più avanti (*Sest.* 84), Cicerone ricorda nuovamente il luttuoso silenzio degli *optimates* a proposito della sua sorte. E in *Sest.* 85 quando viene ancora una volta rammentato il foro in assetto da battaglia e il tempio di Castore occupato da schiavi sfuggiti ai loro padroni, cosa facevano i cittadini buoni e onesti? Tacevano (*silebatur*)⁸⁹. E ancora (*ib.*) mentre si portava a compimento ogni sorta di delitto e i magistrati venivano cacciati dalle tribune, chi si opponeva? Nessuno (*nemo resistebat*), dice Cicerone, e tutti

⁸⁹ *Captum erat forum anno superiore: aede Castoris tamquam arce aliqua a fugitivis occupata: silebatur.*

tolleravano (*perferebatis*)⁹⁰. Quando non è il sangue e il clangore delle armi, è il silenzio a dominare la scena.

Il secondo punto chiave per comprendere l'accusa di Cicerone agli *ordines* si può desumere dall'inizio del paragrafo 82, quando egli sostiene che quei *latrones* possono agire in tal modo poiché alimentati (*alitur*) dall'impunità che è loro concessa. Ciò non è da sottovalutare, poiché è forse l'accusa più feroce che Cicerone scaglia contro gli *optimates* in quanto li rende partecipi dei delitti commessi giacché una tale impunità è solo possibile, sottintende Cicerone, quando chi dovrebbe punire non attua il suo dovere. Anzi, per dirla con Cicerone: il loro efferrato *furor* – parola che ritorna nell'orazioni *post reditum* e che, tra l'altro, ci ricorda da vicino il mondo della tragedia, specie quella senecana – è nutrito dall'indolenza di chi dovrebbe altrimenti ergersi a baluardo della Repubblica.

È la paura, tuttavia, il motore dell'azione, o della non-azione che è pure espressione del comportamento umano. C'è paura e paura, tuttavia. Nel caso della *manus Clodiana* è la totale assenza di tale sentimento, che li spinge a compiere le più aspre scelleratezze senza temerne le conseguenze; nel caso degli *optimates* è lo stesso tipo di paura che abbiamo visto, in fondo, operare anche nel personaggio di Alcmeone, quella sensazione di paralisi che fa esitare e raggelare il sangue nelle vene. Anche su questo punto, Cicerone è piuttosto esplicito (*Sest.* 94):

Sed tamen hi quoque etiamnunc volitant, ut videtis, nec, dum vos de vobis aliquid timebitis, illi umquam de se pertimescent.

Ma tuttavia costoro corrono a tutti oggi liberissimi qua e là, né mai avranno paura per loro fino a quando voi ne avrete un poco per voi.

Sembrerebbe dunque che la paura oltre ad essere il motore dell'azione, come dicevamo, è anche la caratteristica psicologica che traccia una distinzione precisa tra le parti. Ciò è parzialmente vero; sicuramente lo è per Cicerone nel caso specifico di cui qui discute. Tuttavia, in *Sest.* 99, quando il contesto è cambiato e si è fatto più generale – siamo all'inizio della *digressio* su *optimates* e *populares* –, Cicerone sostiene, quasi

⁹⁰ *Omnia hominum cum egestate timi audacia perditorum clamore, concursu, vi, manu gerebantur: perferebatis. Magistratus templis pellebantur; alii omnino aditu ac foro prohibebantur: nemo resistebat.*

contraddicendosi con quanto affermato prima, che sia proprio il timore della pena o la consapevolezza del delitto a spingere certuni a commettere ulteriori atrocità:

Etenim in tanto civium numero magna multitudo est eorum qui aut propter metum poenae, peccatorum suorum conscii, novos motus conversionesque rei publicae quaerant, aut qui propter insitum quendam animi furorem discordiis civium ac seditione pascantur, aut qui propter implicationem rei familiaris communi incendio malint quam suo deflagrare.

Fra tanti cittadini c'è una gran folla di persone che o per timore della pena, consapevoli come sono delle loro colpe, mirano ad agitazioni rivoluzionarie e a cambiamenti politici, o per una sorta di insania congenita si nutrono di discordie e di rivolte civili, o per difficoltà economiche preferiscono perire in un incendio che avvolga tutti piuttosto che loro soltanto..

Se questa è la 'psicologia del delittuoso', che pure Sallustio farà propria nella descrizione di Catilina e dei catilinari, nei confronti dell'altra parte, gli *optimates*, Cicerone non è meno critico e in questa celebre *digressio* riprende concetti già espressi nel corso dell'orazione, confermando il quadro fin qui delineato (*Sest.* 100-101):

Boni nescio quo modo tardiores sunt et principiis rerum neglectis ad extremum ipsa denique necessitate excitantur, ita ut nonnumquam cunctatione ac tarditate, dum otium volunt etiam sine dignitate retinere, ipsi utrumque amittant. Propugnatores autem rei publicae qui esse voluerunt, si leviores sunt, desciscunt, si timidiores, desunt;

I galantuomini, al contrario, sono alquanto apatici, trascurano gli inizi delle agitazioni e si risvegliano solo alla fine proprio sotto la spinta della necessità, sicché talvolta, a forza di temporeggiare e di esitare, mentre vogliono conservare la tranquillità anche a scapito dell'onore, perdono per loro colpa l'una e l'altro. Coloro poi che hanno voluto essere i difensori della repubblica, se sono troppo incostanti, passano all'altro partito, se troppo pavidi, vengono meno ai loro compiti.

Volendo rispondere parzialmente alle domande avanzate prima, queste sono le colpe di chi avrebbe dovuto proteggere lo Stato contro il *furor* dei suoi nemici: mancanza di forze, paura, incostanza. Solo quando la situazione è davvero disperata (*ad extremum*), costoro

si risvegliano dal loro torpore e prendono infine le armi in difesa della patria, anche se lo stesso Cicerone sembra avanzare dubbi a tal proposito. E la relazione tra i *boni viri* non doveva essere così rosea come invece si legge nell'artefatta ricostruzione degli eventi, frutto evidente di un preciso disegno narrativo. Cicerone, tra pesanti e gravi righe, biasima coloro che avrebbero dovuto ergersi a *custodes* della repubblica ma, venendo a mancare al loro dovere, l'hanno lasciata nelle mani di pochi assassini. Viene da pensare, al di là della sincera gratitudine che egli esprime nei confronti di Sestio e Milone per cui nutriva rispetto, che l'oratore incolpi gli *optimates* di aver permesso il suo allontanamento dalla città nell'inerzia e in un timoroso egoismo.

Ma torniamo infine al sangue del foro e del Tevere, al corpo di Sestio. L'abnorme quantità di sangue e violenza che predomina i parr. 77 e 78 – certamente amplificata da ovvie ragioni retoriche – ci aveva permesso di individuare dei collegamenti con alcuni frammenti di tragedia, Ennio e Accio in particolare, in cui il sangue occupava le scene in modo non dissimile creando un vero e proprio *flumen* vermiglio letteralmente esplicitato, da cui Cicerone avrebbe potuto trarre ispirazione per il suo Tevere, rosso di sangue e saturo di corpi. Ma era emersa anche un'altra idea, specie da un frammento acciano ripreso da Virgilio: la sovrabbondanza di sangue implicava una pena da espiare e prima ancora una colpa. A questo ci si era domandati: è possibile che Cicerone rievochi immagini così sanguinolente al fine di indicare gli errori e le colpe commesse? C'è una parte marcia della *civitas*, certamente, che è la causa principale delle discordie e degli spargimenti di sangue, ma avrebbero potuto loro, gli *optimates*, arrestare quel *flumen sanguinis* prima che prendesse effettivamente corpo?

Il Tevere, il Foro, il corpo di Sestio martoriato e vivo per miracolo, sono prodotti del *furor* nemico, ma la *culpa* degli 'uomini onesti' consiste nel loro silenzio, nella loro mancanza di reattività dinanzi al pericolo. Forse, allora, il continuo richiamo al sangue e ai corpi in fin di vita altri non è che la manifestazione di una colpa comune, di una pena che la collettività deve pagare per non aver posto fine al pericolo incombente, per aver taciuto e aver pensato solo al proprio interesse, principalmente per inerzia e per paura, due condizioni psicofisiche che Cicerone richiama in più occasioni nel corso dell'orazione e che, soprattutto nel caso della paura, abbiamo visto in atto anche nella tragedia.

Le pagine ciceroniane, particolarmente suggestive e 'suggestionate' dalla tragedia romana d'età repubblicana, consentono in conclusione di riflettere su alcuni nodi tematici – il sangue, la paura, la colpa, la pena – per giungere, in fondo, al tema della responsabilità

dei *boni viri* nei confronti dello Stato, una responsabilità questa che, evidentemente, non è la ‘responsabilità senza colpa’ di Kierkegaard⁹¹. Al contrario, Cicerone individua colpe specifiche ed errori commessi dagli *optimates* che vengono chiariti a più riprese a partire dall’*exordium*, passando per l’estesa *narratio*, e soprattutto nella sezione, tra le più celebri della *Pro Sestio* e di tutta l’eloquenza ciceroniana, che ospita la digressione di natura politica sulle condizioni della Repubblica divisa tra *optimates* e *populares* in cui vengono ritracciate le definizioni dell’una e dell’altra fazione. Nel quadro tracciato dall’oratore c’è sicuramente una linea concreta che separa i due poli, i quali rappresentano rispettivamente le proverbiali forze del bene e quelle del male. Tuttavia, quando si tratta di individuare le responsabilità, neppure i *boni viri* risultano completamente esenti da errori e colpe, anche piuttosto gravi, le quali nell’ordine ‘naturale’ delle cose attirano pene (il sangue versato su Roma e sul Tevere) da espiare con energica reazione.

Tutte queste idee dovevano essere intimamente presenti nell’animo di Cicerone, ma non mi pare da escludere che, nello spirito e nella forma, sembrano riecheggiare certe dinamiche tragiche codificate tanto dal *pater Ennius*, quanto dal più espressionista Accio che ‘nel sangue’ – come da tradizione drammatica – avevano scritto molti versi.

4. *Sangue e sudore*

Il sangue, da solo, ha una sua congenita e potente carica retorica. Quello della tragedia e dell’oratoria è infatti un sangue che viene ‘offerto’ agli occhi e alle orecchie di qualcuno: da un lato, nel palchi della rappresentazione tragica, l’emergere di uno scenario di sangue inorridisce e commuove lo spettatore con immagini cruente di orrore viscerale, dall’altro, nell’ambito tribunizio di un processo, la drammatizzazione di un evento all’insegna del sangue e della violenza in esso inerente ne rafforza la potenza espressiva, presenta gli accusati come vittime, dimostra la crudeltà del nemico politico. Il sangue, insomma, non scorre per se stesso ma agitare emozioni e passioni nell’animo altrui.

In alcuni casi, inoltre, il sangue non è l’unico liquido corporeo che viene emesso. Nel *Cresfonte* di Ennio, ad esempio, ispirato plausibilmente all’omonima tragedia euripidea sull’eroe eracleide⁹², al sangue si associano le lacrime:

⁹¹ Per l’idea di responsabilità senza colpa in Kierkegaard vd. Brezzi 2006, 115 e ss. che esamina tali tematiche a proposito della riflessione su Antigone partendo da Hegel per arrivare al filosofo danese.

⁹² Vd. Jocelyn 1969, 270 e ss. per un inquadramento della tragedia.

*Neque terram inicere neque cruenta convestire corpora
mihi licuit neque miserae lavere lacrimae salsum sanguinem.*

Non mi è concesso né di seppellire né di rivestire i corpi insanguinati
Né di lavare il sangue salato con le lacrime tristi.

Benché l'aggettivo salato si accorderebbe meglio con lacrima che con sangue, anche in un altro luogo Ennio pare privilegiare tale accostamento; mi riferisco al frammento dell'*Andromeda* che abbiamo avuto già modo di osservare a proposito del 'flusso di sangue' discusso nel precedente paragrafo⁹³:

*Alia fluctus differt dissipat
visceratim membra; maria salsa spumant sanguine.*

Altri flutti spargono e consumano
le membra a pezzi; i mari salati spumeggiano di sangue.

O per sua natura congenita, o perché investito dalle onde del mare, il sangue è dunque salato. A ogni modo, le immagini sono particolarmente suggestive perché implicano un continuo rimescolamento dello stato delle cose e una confusione 'liquida' tra flussi acquei e flussi corporei.

Anche Accio non è da meno. Vale la pena, a tal proposito, rileggere il frammento dell'*Epinausimachae* in cui lo Scamandro, come il Tevere della *Pro Sestio*, si ricopriva di corpi e si mescolava al sangue:

*Scamandriam undam salso sanctam obtexi sanguine,
atque acervus alta in amni corpore explevi hostico.*

Ho coperto l'onda sacra dello Scamandro con il sangue salato,
e ho riempito di massa di corpi nemici il fiume profondo.

C'è indubbiamente un ricercato, e manifesto, effetto di allitterazione che giustifica, quindi, il sintagma *salso.. sanguine* da un punto di vista ritmico ed estetico. Benché ciò

⁹³ 105–106 R³ = 118–119 V² = 117–118 Jocelyn = 40 Manuwald.

sia innegabile, è altrettanto vero che, anche quando non si vuole ricreare ardite allitterazioni tipiche del gusto tragico dell'epoca, sangue e sapidità vengono affiancati. Così lo stesso Accio nelle *Phinidae* sostituisce *sanguis* con *cruor* cambiando l'ordine delle parole, ma creando, in un unico verso, un insieme di materia liquida e corporea costituita da tutti gli elementi fin qui osservati:

Salsis cruorem guttis lacrimarum lavit.

Lava il sangue con gocce salate di lacrime.

Restando sempre nella sfera concettuale del corpo nella sua 'molteplicità liquida', al sangue non si mescolano soltanto le lacrime, ma pure il sudore, simbolo fisico dello sforzo e della fatica:

Aliquot somnia uera sed omnia non necesse est.

Salmacida spolia sine sudore et sanguine.

Non è necessario che alcuni sogni siano veri, ma tutti.

Spoglie salmastre senza sangue e sudore⁹⁴.

E in *Hectoris Lutra* è il sangue stesso a divenire sudore emesso dai campi di battaglia troiani:

Aes sonit, franguntur hastae, terra sudat sanguine.

Il bronzo risuona, si infrangono le aste, la terra suda sangue⁹⁵.

Occorre ricordare a proposito della frase *terra sudat sanguine*, definita da Jocelyn bizzarra⁹⁶, che si tratta con molta probabilità di una peculiare creazione enniana data dall'unione di due distinti motivi topici della tradizionale descrizione della battaglia: 1) il

⁹⁴ *Inc.* 338 R³ = 18 V² = 347 Jocelyn = 162 Manuwald.

⁹⁵ 150 R³ = 181 V² = 165 Jocelyn = 69 Manuwald.

⁹⁶ Jocelyn 1969, 300: «a byzantine phrase imitated by Vergil (?) at *Aen.* 2, 582 [...] ». Al quale si potrebbe timidamente aggiungere *Georg.* 3, 202-203 che potrebbe essere il risultato di una libera rielaborazione dal sapore enniano: *hinc vel ad Elei et maxima campi/ sudabit spatia et spumas aget ore cruentas.*

sudore emesso dai corpi⁹⁷; il sangue che si riversa sulla terra⁹⁸. Nella sua forma più comune, quella del sintagma *sanguis et sudor*, diviene pertanto comune nella letteratura latina.

La tradizione tragica aveva pertanto pensato al sangue anche in funzione di altri elementi liquidi, nel corpo e attraverso il corpo, oltre che alle acque naturali di fiumi e mari, in un rimescolamento dell'ordine consueto che produce caos, confusione, crisi, atmosfere di turbamento, insomma, arie particolarmente care al pensiero tragico. Tra le varie possibili combinazioni, *sanguis et sudor* è attestato tre volte in Cicerone, due volte nella seconda orazione sulla legge agraria e una terza nel *De Divinatione*, in un passo quest'ultimo, in cui la discussione è affrontata in una prospettiva assai razionalistica rispetto a quella culturale-psicagogica delle orazioni. Il brano è interessante e merita attenta lettura (*Div. 2*, 58):

Sanguine pluisse senatui nuntiatum est, Atratum etiam fluvium fluxisse sanguine, deorum sudasse simulacra. Num censes his nuntiis Thalen aut Anaxagoran aut quemquam physicum crediturum fuisse? Nec enim sanguis nec sudor nisi e corpore. Sed et decoloratio quaedam ex aliqua contagione terrena maxime potest sanguini similis esse, et umor adlapsus extrinsecus, ut in tectoriis videmus austro, sudorem videtur imitari. Atque haec in bello plura et maiora videntur timentibus, eadem non tam animadvertuntur in pace; accedit illud etiam, quod in metu et periculo cum creduntur facilius, tum finguntur impunius.

Fu riferito al senato che era piovuto sangue, che anche le acque del fiume Atrato si erano tinte di sangue, che le statue degli dèi avevano sudato. Ritieni che Talete o Anassagora o qualsiasi altro filosofo della natura avrebbe prestato fede a simili notizie? Non c'è né sangue né sudore che non fuoriesca da un corpo vivente. Ma un mutamento di colore, provocato da qualche commistione con terra, può render l'acqua estremamente simile a sangue; e l'umidità proveniente dall'esterno, come vediamo sugli intonachi dei muri quando soffia lo scirocco, può rassomigliare al sudore. Questi fatti, del resto, appaiono più numerosi e più gravi in tempo di guerra, quando c'è uno stato di paura; in tempo di pace non ci si bada altrettanto. Si aggiunga anche un'altra cosa: in momenti di terrore e di pericolo non solo si presta fede con più facilità a simili eventi, ma se ne inventano di più impunemente⁹⁹.

⁹⁷ Hom. *Il.* 16, 109-110; Eur. *Phoin.* 1388-1389.

⁹⁸ Hom. *Il.* 6, 85 e 10, 484; Eur. *Phoin.* 1152.

⁹⁹ Trad. Timpanaro 1998.

Ci troviamo nella sezione del trattato¹⁰⁰ in cui Cicerone rivolgendosi a Quinto offre, per ciascuno dei prodigi enumerati dal fratello, una serie di spiegazioni naturali che pertanto confutano la natura ‘prodigiosa’ di tali fenomeni¹⁰¹. L’intento di Cicerone è chiaro e viene finanche esplicitato in *Div. 2*, 60 in cui si esorta il lettore a ricercare spiegazioni naturali piuttosto che attribuire un tale fenomeno fin da principio all’intervento divino¹⁰². Vediamo operare tale ragionamento anche nel passo or ora citato nel caso sia del *sanguineus imber* che viene semplicemente spiegato mutamento di colore derivato dalla naturale commistione di diversi elementi (acqua e terra), sia della sudorazione del sangue delle statue che si spiega alla luce dell’umidità, simile al sudore, prodotta dalle naturali condizioni metereologiche specie, ad esempio, quando soffia lo scirocco, vento noto nell’antichità per la sua umidità¹⁰³. Qui *sanguis et sudor*, come si può notare in tutta evidenza, manca della sua caratura ‘tragica’, ma in ogni caso è indicativo che i due elementi vengano associati e discussi in unica sede, complice la natura liquida e corporea di entrambi che li pone nella stessa categoria, una categoria appunto codificata in primo luogo dalla poesia drammatica.

La prospettiva naturalistica del trattato sulla divinazione viene, tuttavia, adombrata nell’orazione *De Lege Agraria 2*, il secondo dei quattro discorsi pronunciati nel gennaio del 63 all’inizio del proprio consolato¹⁰⁴. In questo discorso il richiamo al sangue è documentato in almeno tre luoghi, in due dei quali al *sanguis* si accompagna il *sudor* (*leg. agr. 2*, 16):

Quae cum, Quirites, exposuero, si falsa vobis videbuntur esse, sequar auctoritatem vestram, mutabo meam sententiam; sin insidias fieri libertati vestrae simulatione largitionis intellegitis, nolitote dubitare plurimo sudore et sanguine maiorum

¹⁰⁰ *Div. 2*, 49b-69; vd. Dyck 2020, 146 ss. per la struttura della sezione e il commento ai singoli passi.

¹⁰¹ Vd. Rasmussen 2000 sull’atteggiamento di Cicerone nei confronti del *prodigium*; Jimenez 2018, invece, per una prospettiva non unicamente ciceroniana sull’argomento.

¹⁰² Cic. *Div. 2*, 60: *An vero illa nos terrent, si quando aliqua portentosa aut ex pecude aut ex homine nata dicuntur? Quorum omnium, ne sim longior, una ratio est. Quicquid enim oritur, quaecumque est, causam habeat a natura necesse est, ut, etiamsi praeter consuetudinem extiterit, praeter naturam tamen non possit existere. Causam igitur investigato in re nova atque admirabili, si poteris; si nullam reperies, illud tamen exploratum habeto, nihil fieri potuisse sine causa, eumque terrorem, quem tibi rei novitas attulerit, naturae ratione depellito. Ita te nec terrae fremitus nec caeli discensus nec lapideus aut sanguineus imber nec traiectionis stellae nec faces visae terrebunt.* Si noti come tanto nelle intenzioni e nello spirito, quanto nell’espressione verbale (*necesse est*) il brano possiede un’eco lucreziana; per il complesso rapporto tra Lucrezio e Cicerone rimando a Schiesaro 1987 e Pizzani 2015.

¹⁰³ Dyck 2020, 157.

¹⁰⁴ La datazione dell’opera al primo gennaio del 63 risale almeno a Cuheval 1902, 1, 217-231, seguito poi dal resto della critica moderna, quantomeno per l’individuazione dell’anno.

vestrorum partam vobisque traditam libertatem nullo vestro labore consule adiutore defendere.

E quando, romani, avrò finito di esporvi tutte queste argomentazioni, se voi le riterrete prive di fondamento, mi atterrerò al vostro autorevole giudizio e cambierò la mia opinione; se invece sarà ben chiaro alla vostra intelligenza che, sotto il finto pretesto di un provvedimento liberale, è la vostra libertà che viene insidiata, non dovrete esitare un attimo a difendere senza nessuno sforzo da parte vostra, visto che è il console il vostro sostegno, quella libertà che i vostri antenati conquistarono a prezzo di tante fatiche e di tanto sangue e che hanno poi affidata alla vostra custodia¹⁰⁵.

Sono il sangue e il sudore degli avi a essere ricordati, facendo appello alla memoria collettiva e di conseguenze alle emozioni e i valori che essa veicola, pronti ad essere riversate *ad hoc* sulle tribune della giustizia. Manca, naturalmente, quella prospettiva razionale (e naturale) sulla quale convergerà poi l'argomentazione filosofica; il che non significa, tuttavia, che un testo contraddice l'altro. Anzi, si potrebbe finanche ritenere che i due testi si muovano parallelamente fornendo il quadro completo in cui i due fluidi corporei operano: dal *De Divinatione* apprendiamo che sangue e sudore sono caratteristiche distintive della corporalità umana e non possono fuoriuscire se non da organismi viventi, rifiutando pertanto, e in maniera univoca, il *prodigium* delle lacrime di sangue versate dalle statue e fornendo allo stesso tempo l'alternativa che possa spiegare il fenomeno razionalmente; nell'orazione invece ci viene specificato che, insieme, *sanguis* e *sudor* sono il frutto della fatica e della pena (*labor*) affrontata dai *maiores* nell'età 'mitica' della repubblica, in cui veniva conquistata la libertà dei romani, la cui custodia spetta ora alle *élites*. Se nel *De divinatione* apprendiamo chi è coinvolto nel fenomeno fisiologico, e soprattutto chi non lo è, nel *De lege agraria* ne apprendiamo la condizione per cui tale fenomeno si manifesta, cioè quando il corpo è sottoposto a una fatica tale per cui si produce un turbamento fisiologico interno culminante nella fuoriuscita di sangue e sudore. Si tratta naturalmente di una proposta di lettura, ma è significativo come il sintagma *sanguis et sudor* ricorra soltanto – oltre ai due testi già citati – in un altro luogo del *de lege agraria* (2, 69):

¹⁰⁵ Trad. Bellardi 1981.

Habet socerum, virum optimum, qui tantum agri in illis rei publicae tenebris occupavit, quantum concupivit. Huic subvenire vult succumbenti iam et oppresso, Sullanis oneribus gravi, sua lege, ut liceat illi invidiam deponere, pecuniam condere. Et vos non dubitatis, quin vectigalia vestra vendatis plurimo maiorum vestrorum sanguine et sudore quaesita, ut Sullanos possessores divitiis augeatis, periculo liberetis?

Ha come suocero un gran galantuomo, che in quei giorni oscuri per la nostra patria si impadronì di tutte le terre che bramava. È a costui - che ormai sta per soccombere schiacciato sotto il grave peso dei beni sillani - che egli vuole portare soccorso con la sua legge, dandogli contemporaneamente la possibilità di liberarsi dall'odiosità cui è esposto e di mettere al sicuro il denaro. E voi non esitate a vendere i vostri redditizi beni demaniali, acquistati dai vostri antenati a prezzo di tanto sangue e di tante fatiche, per arricchire ancora di più i possessori di beni sillani e liberarli da ogni rischio¹⁰⁶?

Il senso rimane inalterato, il connubio tra *sanguis et sudor* rappresenta qualcosa che appartiene al passato delle guerre, delle incertezze e dei turbamenti. Il tempo dell'oggi è invece uno spazio in cui non occorre versare sangue e la libertà, bene immateriale per cui i *maiores* hanno già pagato il fio, va custodita senza alcuno sforzo da parte dei *boni viri*, o quantomeno dalla loro maggioranza. Il 'presente' a cui ci riferisce è naturalmente il 63, che pare molto più distante di quello che cronologicamente dagli anni dell'esilio e dalla *Pro Sestio* (58-56), in cui come abbiamo visto si respirava un'aria più torbida e sanguinolenta, e allo stesso tempo veniva criticata l'inerzia e la mancanza di determinazione degli *optimates* che vengono invece garantite e protette nell'orazione *de lege agraria*. Un tale cambiamento di prospettiva non deve sorprenderci: è evidente che Cicerone desidera presentare il proprio consolato come un periodo di rassicurante pace, ovvero di mantenimento inalterato in nessun modo dello stato delle cose, tranquillizzando in questo modo coloro che avevano fatto eleggere l'oratore alla suprema carica. Ma soprattutto tra le due orazioni si manifestano una serie di eventi che cambiano radicalmente la prospettiva inquadrata nella *Pro Sestio* e l'*animus* stesso di Cicerone: la congiura di Catilina, lo scandalo della *Bona Dea* e la conseguente rottura dei rapporti con Clodio, l'esilio e la necessità, una volta rientrato a Roma, di riappropriarsi del proprio ruolo, lo spauracchio perpetuo – poi divenuto minaccia reale – di una guerra fratricida tra

¹⁰⁶ Trad. Bellardi 1981.

gli uomini forti dello Stato. Tutti questi fattori contribuiscono all'inasprimento dei toni delle orazioni *post reditum*, al bisogno di ricostruire se stesso (anche) in virtù dei modelli che la tragedia metteva a disposizione all'eloquenza degli oratori.

Tornando a *sanguis et sudor*, al di là della realtà storica, Cicerone vuole costruire una realtà retorica di pace ed ozio in cui non esistono le condizioni per cui tale binomio, e il significato simbolico di cui è foriero, possa manifestarsi perché appartiene al passato del clangore delle armi e della guerra. Gli stessi prodigi relativi al sangue-sudore, discussi in *Div. 2*, 59, sono difatti regolarmente associati a uno scenario di guerra o, come nel caso della pioggia del sangue, preannunciatore di tali scenari¹⁰⁷. Simile discorso vale per le statue che sudano, le quali sono frequentemente (insieme al fragore delle armi) 'nunzi di conflitti armati'¹⁰⁸.

Così nella tragedia – il frammento dell'*Hectoris Lytra* di prima – nel campo di battaglia si poteva sentire il mortale stridere delle spade e osservare la terra (ma non le statue) sudare sangue, stimolando l'attenzione del lettore sull'asse della duplice percezione visivo-sonora. Anche lì, in tutta evidenza, il sangue e il sudore appartenevano al passato, uno ancora più distante, quello degli eroi e della mitologia.

In conclusione, Cicerone recupera il sangue tra passato e presente, dall'orazione in difesa del tribuno Sestio, in cui il sangue diviene una grande metafora per l'attuale corpo di cittadini – vittime inermi in balia della parte malsana della civiltà – fino al trattato sulla divinazione, trattando un argomento di natura più tecnica e scientifica. Il tutto avviene, in gran parte, per il tramite della tragedia, che viene così indirettamente recuperata, che sulla narrazione del sangue, dell'eccidio e della strage aveva costruito molto del suo successo.

¹⁰⁷ Vd. Rosenberger 1998, 101 e 118.

¹⁰⁸ Schultz 2014, 149 (a commento di *Div. 1*, 74): «Sweating statues and clanging weapons are frequent harbingers of armed conflict».

Capitolo IV

Spazio, forme e funzioni del teatro nella testimonianza di Cicerone

1. Introduzione

Nella prima parte del presente lavoro, ci siamo occupati delle frequenti e sistematiche (e in alcuni casi finanche strutturali) incursioni del teatro nel *corpus* ciceroniano dal punto di vista strettamente testuale, sotto la duplice forma da un lato della citazione diretta, incorporata e assorbita dalla prosa e in essa ricontestualizzata, in cui spesso oltre ai versi è anche citato esplicitamente il nome del poeta. Talora, invece, si parla genericamente di un poeta o di una non precisata *fabula* rendendo così ugualmente chiara la natura strettamente poetica di tale ‘intrusione’. In entrambi i casi, comunque, ai poeti viene riconosciuto il loro contributo nella forma di una saggezza che è possibile rifunzionalizzare, se debitamente ‘purificata’ dalla *ratio* filosofica¹.

D'altra parte, in misura minore e certamente più difficile da individuare, è stata osservata una modalità di citazione indiretta in cui non sono esplicitamente i versi a fluire, per così dire, nel processo argomentativo creando così una distinzione formale manifesta tra prosa e poesia, ma in cui, piuttosto, si susseguono immagini, metafore e in generale rielaborazioni del testo drammatico, soprattutto tragico, che si mescola magistralmente alla prosa ciceroniana senza che vi sia un esplicito riferimento. Si tratta, in altre parole, di intertestualità drammatica non dichiarata. In quest'ultimo caso, quindi, rientrano tutti gli episodi, ancora non pienamente esplorati, di intertestualità in cui il teatro continua a fornire paradigmi e soprattutto immagini.

¹ Si vuol intendere con purificazione della poesia, il procedimento filosofico ciceroniano, esplorato nel capitolo dedicato alle citazioni dirette, in cui viene in un certo senso esposta la natura immorale, o morale a seconda dei casi, del contenuto del messaggio poetico. Attraverso tale operazione la filosofia si riappropria del mito, che diventa così parte integrante di un progetto etico-didattico.

Nella seconda parte del presente lavoro ci si sforzerà, invece, di comprendere il pensiero di Cicerone sul teatro, e i suoi sforzi di individuarne e interpretarne la funzione a Roma, 'al di là' del testo sia come luogo dello spazio fisico sia come spazio della mente, nonché del teatro come luogo dell'interazione tra uomini dal punto di vista sia dei rapporti di forza, sia dal punto di vista della mera socialità e dello scambio tra le persone, ma anche più, in generale, come spazio a un tempo sacro e profano, intendendo con queste complesse etichette due modi di essere nel mondo che insieme confluiscono nella realtà teatrale, in maniera tanto implicita quanto esplicita². Inoltre, cercheremo di delineare il pensiero di Cicerone a proposito dei molteplici generi del teatro e come in tale pensiero essi contribuiscano a fornire un modello di interpretazione della realtà sociale³.

Faccio un esempio a tal proposito: quando Cicerone chiama Clodio *ludius* gli sta attribuendo uno specifico statuto e lo fa certamente non con intenti elogiativi o parentetici⁴. *Ludius* significa ballerino e il ballo a Roma era una forma di intrattenimento volgare, legata al genere del mimo, che era ritenuta dai più come un qualcosa di turpe perché andava a minare, con la mera forza disgregatrice del godimento individuale, gli antichi valori del *mos maiorum*⁵. Attribuire a Clodio l'epiteto di danzatore, ovvero richiamando alla mente una serie di valori ricollegabili a un genere di intrattenimento drammatico preciso, significa connotare Clodio di quegli stessi valori che *de facto* costituiscono tale genere nell'ottica del pubblico. Un riferimento al genere di questo tipo, sia esso ospitato in un'orazione o in un trattato filosofico, ci restituisce, inoltre, qualche idea che Cicerone si era fatto di tal genere letterario come forse di interpretazione della realtà e degli uomini. Pertanto, osservare queste ulteriori incursioni del teatro nel testo ciceroniano, dal 'ballerino' Clodio a più generiche osservazioni sullo spazio fisico del teatro, ci aiuterà a ricostruire la molteplicità di significati che il teatro assume per Cicerone e, in fondo, per Roma.

Innanzitutto, vediamo cosa si intenda qui con 'al di là del testo'. Partiamo dall'ovvio presupposto che è impossibile essere letteralmente oltre i testi quando si affronta una tematica legata ad un mondo, quello greco-romano, la cui conoscenza è perlopiù ancorata

² Così interpretava Eliade 1959 nel suo studio classico sull'*homo religiosus* il cui primo capitolo era interamente dedicato allo 'spazio sacro'; vd. anche il più recente Wiles 2003, 23 ss.

³ Volendo sintetizzare il punto, si possono ricordare le parole di Gebhard 1992, 127: «The theater provided a space especially endowed with an aura of drama, power and divine presence».

⁴ È celebre, ad esempio, la famosa tirata in *Sest.* 116 che linguisticamente molto deve al lessico della danza: *Ipse ille maxime ludius, non solum spectator sed actor et acroama, qui omnia sororis embolia novit, qui in coetum mulierum pro psaltria adducitur, [...]*. Sul brano ritornerò più avanti, per il momento rinvio all'ottimo commento di Kaster 2006, 347-348.

⁵ Vd. Petrone 1992, 367, che pure ricorda l'episodio qui riportato.

a fonti scritte di varia natura, siano essi codici o epigrafi. Nel nostro caso specifico la ‘materia prima’, per così dire, è fornita da un *corpus* testuale specifico; dichiarare di andare oltre il testo può sembrare perciò, oltre che contraddittorio, una provocazione. Al contrario, considerando la natura spettacolare e drammatica della realtà romana⁶, gli stessi aspetti metateatrali tanto della commedia⁷ tanto della tragedia, sia repubblicana che senecana⁸, è forse invece una necessità sforzarci di vedere le cose oltre al testo, benché le poche certezze che avevamo si facciano ancor più nebulose.

Si pensi alla natura stessa del momento teatrale che è possibile soltanto «nella effimera congiunzione di attori, pubblico e opera drammatica»⁹; in tal frangente, guardare non soltanto al testo diventa quasi d’obbligo se si vuol discutere di teatro anche come esperienza umana. Questo vale oltremodo quando, come in questo caso, ad essere privilegiata è la prospettiva, per così dire, esterna di un autore, quale Cicerone, che in fondo, per quanto ne sappiamo, non ha mai scritto per il teatro né ha mai recitato sui palchi propriamente detti – ché sarebbe stato impossibile per le connotazioni sociali inerenti all’atto recitativo in Roma antica¹⁰. Il nostro autore ha partecipato al momento teatrale strettamente inteso solo come pubblico, in fondo, a distanza di molto tempo dalle tragedie da lui tanto apprezzate e dalle commedie, queste decisamente meno godute. Le

⁶ Caratteristica questa sottolineata in pressoché tutti gli studi sull’argomento e dalla manualistica. In tale contesto rimando alla raccolta di saggi contenuta in Casamento-Petrone 2006, sulla dimensione spettacolare delle orazioni di Cicerone; sullo stesso orizzonte di ricerca si veda Bablitz 2011.

⁷ Nell’oceano di bibliografia su questo punto mi limito per il momento a citare alcuni importanti studi. Per quanto riguarda il versante plautino vd. lo storico contributo di Barchiesi 1970 sul metateatro in Plauto; Moore 1998, in particolare 67 ss.; Christenson 2014, 30-35 sugli aspetti metateatrali dell’*Aulularia* e Christenson 2019 per il metateatro in generale nella commedia romana; infine, il più recente Bungard 2020 che oltre a discutere di metateatro plautino si occupa anche delle questioni relative all’improvvisazione in Plauto; per Terenzio invece la questione metateatrale è meno certa e controversa, per cui rimando a Frangoulidis 1993, limitatamente all’*Eunuchus*; risulta utile lo studio di Alison 2009 che tocca implicitamente le tematiche relative al metateatro, non limitandosi al solo Terenzio ma estendendo l’orizzonte alla commedia romana tout court; anche se il focus privilegiato sia costituito più dal rapporto con il pubblico (*performative audience*, *ib.* 2); si veda inoltre il recente Lentano 2018. Anche sul metateatro in termini più generali la bibliografia è oceanica, certamente risulta utile partire da quello che è considerato un po’ il punto di partenza, ovvero Abel 1965, il quale è non a caso colui che ha coniato il termine metateatro; più recente invece Rosenmeyer 2002; per quanto concerne l’altro grande genere letterario della Roma repubblicana, la tragedia, fondamentali sono gli studi di Erasmo 2004 e 2015.

⁸ Per un’interpretazione metateatrale nei drammaturchi di età repubblicana vd. in particolare, Erasmo 2004, 30 ss. Per quanto riguarda Seneca vd. Boyle 1997 e Schiesaro 2003, quest’ultimo con particolare riferimento al *Thyestes* anche se non mancano, specie nel capitolo iniziale, richiami ad altre opere tragiche.

⁹ Traduzione dello scrivente da Slater 2000, 1.

¹⁰ È noto, infatti, come vedremo nel corso della trattazione, erano considerati *cives* di stato inferiore, ad eccezione di membri ‘star’ del gruppo (come Roscio ed Esopo), per utilizzare un’espressione dell’antropologo Victor Turner; cfr. Turner 1986. Su tale punto mi limito a citare per il momento all’importante raccolta di saggi, sia sul mondo greco che quello romano, di Easterling-Hall 2002 e nello specifico della Roma repubblicana Edwards 1993, 98-134. Sul precario statuto dell’attore, specie a confronto con l’oratore, si vedano gli importantissimi Dupont 2000 e Fantham 2002; più recente, su simili tematiche Loska 2016.

testimonianze che Cicerone fornisce come spettatore non sono certamente copiose quanto quelle che ci restituisce come autore, tuttavia sono egualmente importanti per ricostruire quella sorta di ‘filosofia del teatro’ che vediamo trasversalmente applicata alle sue opere. Proprio in virtù di tale distanza, pertanto, quella di Cicerone nei confronti del teatro è una continua operazione di ‘estrazione’ dal suo contesto originale di appartenenza e di continuo rimescolamento, adattamento e rifunzionalizzazione sia del testo drammatico in se stesso, sia del dramma nelle sue varie forme e generi, i quali diventano di volta in volta qualcosa di diverso, di nuovo forse, ora argomentazione etico-filosofica, ora ricostruzione retorica di eventi, ora puro abbellimento o, ancora, paradigma tecnico per spiegare un dato fenomeno linguistico oppure, infine, semplici riferimenti a un dato genere che ne rivelano l’idea del nostro autore su di esso. Quello di Cicerone è giocoforza un teatro che talora smette di esistere nel suo momento teatrale ma che dal cui contenuto non può prescindere¹¹. Tutto ciò è certamente congenito a qualsiasi riflessione sul teatro *a posteriori*, ossia successiva alla sua messa in scena e alla visione da parte del pubblico. Guardare, come si diceva prima, ‘oltre al testo’, che in fondo significa privilegiare una prospettiva non filologica, potrà forse permettere di ricostruire l’entroterra socioculturale in cui Cicerone matura la propria personale visione sul teatro.

Al di là del testo, o più semplicemente attraverso il testo c’è la realtà, una realtà che possiamo definire ‘teatralizzata’. Probabilmente più a Roma che in Grecia, questi aspetti erano già intrinseci nella natura stessa del dramma antico fortemente ‘teatralizzata’¹², ma

¹¹ A tal proposito, rispetto alle commedie di Plauto e Terenzio, così Alison 2009, 1-2 scriveva: «The plays of Plautus and Terence flourished also as a textual genre which manifested itself in a much wider range of reading practices, including the scholarship of Varro, the rhetoric of Cicero, the epitomisation of the grammarians and moralisers, the exemplification of the schoolroom, and the imitation of the Western comic tradition». È evidente anche che ciò non sia limitato alle commedie di Plauto e Terenzio, ma pure alla tragedia repubblicana, il cui vasto impiego ciceroniano costituisce sufficiente prova. In ogni caso, potremmo pure aggiungere alla “*rhetoric of Cicero*”, pure la filosofia dell’Arpinate.

¹² Boyle 1997, 114 parla per esempio, a proposito delle tragedie senecane di ‘*language theatricalised*’ intendendo in tal modo che la realtà drammatica ivi delineata, per quanto fisicamente ancorata al palcoscenico, si proietta fuori da esso nel mondo e nella mente del pubblico facendo emergere il suo stesso essere teatro. Tale approccio è anche seguito da Erasmo 2004, 31 ss. per Accio e Pacuvio il cui senso di teatralità, secondo lo studioso, è dovuto primariamente alla consapevolezza del pubblico del rapporto tra retorica e teatro da cui emergerebbe una ‘tragedia teatralizzata’ (*tragedy theatricalized, ib.* 33). Che il pubblico di Pacuvio possedesse tale grado di consapevolezza non è certamente da escludere anche se è difficile da stabilire con certezza. Una posizione diversa sembra essere offerta da Beacham 1991 secondo la quale il pubblico di Pacuvio «was equal to the challenge of Pacuvius’ works», ammettendo pure una poca comprensione della tecnica drammaturgica del poeta di Brindisi (che parla a proposito addirittura di ‘*deaf understanding*’ 121). La Penna 1978, 73 ss., nel suo storico contributo sulla funzione del mito nella tragedia repubblicana, non discute esattamente di comprensione da parte del pubblico, ma piuttosto di diffidenza e mancato apprezzamento, se non di aperto disprezzo. La drammaturgia di Ennio è così rubricata come qualcosa di rottura sul piano dell’orizzonte culturale, anche se è con Pacuvio che si può assistere a “veri dibattiti sui modelli etici” (*ib.* 75). Al di là della consapevolezza o meno del pubblico del II secolo a.C., tematica che in fondo ci interessa marginalmente, è innegabile una precipua dimensione teatralizzata, o

vengono da Cicerone, e dalla riflessione (soprattutto) retorica del periodo, portate alle loro, non dico estreme, ma più intense e profonde conseguenze¹³. Si pensi, giusto per accennare anche in tale sede all'inevitabile confronto con il teatro greco, al rapporto del teatro latino con il suo contesto urbano e alla distanza posta tra la realtà effettiva e la realtà figurata della rappresentazione scenica. Tale distanza si percepisce soprattutto tra l'oggetto rappresentato e la cornice urbana in cui esso viene rappresentato: a Roma, nell'ambito di feste religiose, sono messi in scena in primo luogo i Greci, gli eroi del mito e i volti comuni di una realtà ricostruita sulla scena secondo gli stilemi del genere (tragico nel caso degli eroi, comico nel caso della realtà quotidiana)¹⁴. Questi sono fatti estremamente noti in tale campo di ricerca, ma è impossibile prescindere da essi se si riflette sulla teatralizzazione della realtà a Roma, dal momento che, nel seno di tale distanza, questo processo di meta-teatralizzazione si intensifica con maggiore forza. Nell'alterità ellenistica, tanto le molte mitologie della tragedia quanto il mondo 'borghese'¹⁵ di schiavi, innamorati e parassiti, i romani prendevano le distanze e allo stesso tempo riflettevano su se stessi. Sembra paradossale, ma non lo è: se lo sfondo era greco, i valori erano romani, come pure il linguaggio che li veicolava¹⁶. La riflessione di Cicerone sul teatro opera anche in virtù di tale 'rimozione culturale' dell'elemento greco che, come abbiamo visto, era intrinseca al teatro latino e contribuiva visceralmente al suo carattere.

metateatrale se si preferisce, del dramma repubblicano. Dopo l'esperienza teatrale di Pacuvio e Accio, ma pure Terenzio sul versante comico, oltre che a due secoli di letteratura, Cicerone e i suoi contemporanei potevano usufruire di quei drammi in maniera più 'sostanziosa' e quindi teatralizzata, cogliendo i molteplici squarci della quarta parete, l'oceano di allusioni e incursioni nel reale e le sottili tecniche narrative da cui tali incursioni nascevano.

¹³ Penso soprattutto alla *Pro Sestio* (120-122) e alla strumentalizzazione dei versi del *Brutus* acciano in cui il Tullio della tragedia viene identificato con il Tullio della realtà, l'oratore stesso; per la bibliografia sui noti passi della *Pro Sestio* vd. pag. xx del presente saggio. Ma si potrebbero anche ricordare le frequenti analogie tra vita e scena, come nel *de senectute* (48), o nelle *Verrine* in cui Cicerone definisce la propria questura quasi nei termini di una *praetexta* messa in scena in un qualche palco del mondo (*Verr.* 5, 35): *Sic obtinui quaesturam ut omnium oculos in me unum conlectos esse arbitrarer, ut me quaesturamque meam quasi in aliquo terrarum orbis teatro existimarem*. Ritorneremo su queste tematiche nel capitolo finale.

¹⁴ Fanno naturalmente eccezione le forme romane del dramma, *togata* e *praetexta* di cui sappiamo assai meno rispetto ai generi teatrali di ambiente greco. Sulla *togata* si vd. Bianco 2020 e bibliografia ivi citata; sulla *praetexta* rimando invece a Petrone 2000; Erasmo 2004, 52 ss.; Montanari 2004; Manuwald 2011; Jeppesen 2016.

¹⁵ Utilizzo qui il termine borghese con il significato generale di 'urbano e quotidiano'.

¹⁶ Così Petrone 1992, 371 commenta a tal proposito: «Questo teatro è dentro ma anche fuori rispetto alla città che lo esprime, interno perché celebra un'occasione festiva e religiosa connessa al calendario, alle credenze, alla vita romana, esterno perché si allontana poi dalla propria realtà e la rimuove nella scelta dell'ambientazione greca».

Si aggiunga, infine, il carattere stesso del teatro, di ogni forma di teatro e performance, dall'*Oresteia* di Euripide agli *Happenings* di Kaprow¹⁷, che è innatamente consapevole di se stessa fino a sfociare, ad esempio, alla *Medea* senecana che è finalmente *Medea* quando, nel corso del dramma, si fa protagonista delle azioni tradizionalmente attribuite a *Medea*¹⁸. In altre parole, l'eroina si rivela pienamente se stessa quando 'si compie' nel suo passato, riproducendo atti e atteggiamenti che erano propri delle versioni precedenti di se stessa¹⁹.

Una tra le componenti più coscienti di sé del teatro è, tuttavia, da rinvenire nel suo aspetto pragmaticamente rituale e formulare, per utilizzare cari alla riflessione antropologica, o reiterativo, per utilizzare un termine più neutrale. A tal proposito, tuttavia, sarà forse utile invece recuperare la nozione di comportamento recuperato (*restored behaviour*) di Schechner che sta alla base della *performance* non solo recitativa²⁰. Abitudini, rituali e la routine esistenziale sono tutti comportamenti recuperati, così come – ad esempio – il gesto della mano che solleviamo per salutare un conoscente. La caratteristica più interessante – nelle parole di Schechner²¹ – è che il comportamento recuperato è 'lì fuori', ovvero separato dall'agente.

Volendo sfruttare un esempio ciceroniano, quando l'attore tragico va a leggersi le pagine del *De oratore*²² per capire come 'performare' un tono di voce addolorato e compassionevole si ritroverà davanti i versi della *Medea exul* in cui la protagonista, perduta e in preda a turbamenti psicologici, non sa più dove andare. A quel punto recupererà il comportamento di *Medea*, e diventerà, o nel ruolo o semplicemente nella flessione della voce, *Medea* stessa. Egli, attore, sarà in un luogo, lì fuori dal testo ma nel testo perché lo riproduce allo stesso tempo facendolo proprio, ma allo stesso tempo sarà separato da sé: tutto ciò diviene una 'Medea recuperata' perché recupera gesti e intonazioni precedentemente viste o nozioni lette tra le pagine ciceroniane.

Ritorniamo per un attimo alla *Medea* senecana evocata poc'anzi, esasperatamente conscia di sé in cui, si arriva finanche a dichiarare in celebri versi (910): *Medea nunc sum*. Ora io

¹⁷ Sugli *Happenings* di Kaprow rimando a due distinte interviste: la prima di esse è in realtà un monologo, tra il teorico e il pratico, da lui rilasciato nel 1968 su come creare un *Happening* consultabile al seguente link: https://www.youtube.com/watch?v=qvDUNefAmAQ&ab_channel=TheHouseofHiddenKnowledge; la seconda è una conversazione tra lui e Richard Schechner, tra i massimi studiosi di *performance* negli ultimi cinquant'anni, sempre dello stesso anno (Schechner-Kaprow 1968).

¹⁸ Vd. nota 23.

¹⁹ In parte, questa è l'interpretazione di Boyle 1997.

²⁰ Schechner 2018, 81-84.

²¹ *Ib.*

²² *De orat.* 3, 217 ss. Si veda Jocelyn 1969, 356 ss. per il commento al frammento.

sono Medea, può affermare la protagonista rivendicando di aver assunto quel comportamento che si associa notoriamente all'eroina²³. Si tratta quindi di una consapevole sovrapposizione tra *performer* e azioni o personaggi 'performati' in cui si esperisce il 'non-io' o la 'sostituzione con l'altro' che può essere un singolo, come nel caso dell'attore che diventa Medea, o una molteplice alterità, come avviene nella 'recitazione del sé' nella esistenza quotidiana in cui si ripetono comportamenti già osservati in precedenza in occasioni molteplici e/o osservati da diverse persone²⁴.

Alla luce di tutto ciò, possiamo infine concludere che per comprendere la natura del teatro romano, specie repubblicano, sia da un punto di vista strettamente testuale – di cui ci siamo perlopiù occupati nei capitoli precedenti – sia dal lato della performatività, spazialità e socialità, la testimonianza di Cicerone si rivela di primaria rilevanza in virtù proprio di quella posizione che egli si ritrovò a coprire, diviso tra teoria e pratica nel turbinio del dramma sociale della Roma tardo-repubblicana.

2. *Il teatro da elemento del paesaggio urbano a luogo della mente*²⁵

Partiamo dalla realtà fisica del teatro, dei suoi spazi e dei suoi confini urbani all'interno dei quali il momento teatrale prende corpo e dai quali la riflessione 'oltre il teatro' inevitabilmente prende le prime mosse. È in fondo, lo stesso discorso che si fa per gli studi epigrafici: non si può separare lo studio della struttura in cui è ospitata l'epigrafe dallo studio dell'epigrafe stessa. Nel nostro caso possiamo sostenere che forma (il modo in cui un dato dramma è stato scritto), contenuto (gli argomenti, personaggi, le storie che

²³ Sull'essere e il divenire Medea, Schiesaro 2003, 213 descrivendone tutta la parabola 'ontologica', osserva acutamente: «Medea draws attention more than once to the weight and implications of her name. In her dialogue with the nurse, she is fully aware of the potential embedded in it: *Medea superest* ('Medea is left', 166), 'Medea' as a recognizable entity, as a persona somehow distinguishable from the person who carries it. Again: *Medea – fiam* ('I'll become Medea', 171). At the end of the play, as her revenge is being carried out, she feels that she has lived up to the expectations: *Medea nunc sum* ('now I am Medea', 910)».

²⁴ Ci si riferisce a sequenze e frammenti di comportamento che possono anche dunque avere fonti diverse e che vengono riorganizzati e ristrutturati a seconda della sensibilità e dell'esperienza individuale oppure reiterati come sono stati osservati. Sulla drammatizzazione della realtà da parte degli individui il punto di partenza rimane l'importante saggio di Goffman 1968 (edizione originale del 1959) sulla rappresentazione del sé nella vita quotidiana (*Self-presentation*)

²⁵ Studi sul paesaggio in Cicerone, specie da una prospettiva ecologica ha conosciuto, e sta conoscendo, negli ultimi anni un interesse da parte della critica sempre più crescente. Del 2023, ad esempio, è l'importante convegno internazionale "Cicerone e l'ambiente" (Bologna, 23-24 gennaio 2023), di cui si attendono gli Atti. Un ottimo punto di partenza sul paesaggio e l'ambiente in Cicerone rimane Vasaly 1993; più recente invece Oliva 2023 dedicato al paesaggio in quanto spazio didattico nei trattati retorico-filosofici e nell'epistolario, al quale rimando anche per una bibliografia più aggiornata.

vengono narrate) e spazio (la struttura architettonica e lo spazio intorno ad essa) vanno equamente discussi per una migliore comprensione del fenomeno teatrale.

Veniamo per il momento allo spazio. Uno dei primi teatri stabili in pietra fu, com'è ben noto, quello di Pompeo inaugurato nel 55 a proposito del quale, in celebri pagine dell'epistolario, Cicerone diede un'opinione precisa, e non certo lusinghiera, dell'apparato scenico allestito per l'occasione²⁶. Benché si tratti di passi molto letti, e al di là delle critiche specifiche dell'Arpinate, la cui mole spettacolare di certo non apprezzava, si può forse dire ancora qualcosa anche, e soprattutto, sull'idea di teatro che egli aveva in mente e che con le sue aspre parole tentava di difendere. In altre parole, cercheremo di rispondere alla domanda: perché Cicerone aveva in così tanto odio l'esagerato apparato scenico con il quale erano state messe in scena la *Clytemnestra* di Accio e l'*Equos Troianus* di Nevio? Riflettendo a partire dallo spazio della scena è forse possibile dare un'ulteriore risposta a tale quesito.

Il teatro antico è, innanzitutto, un luogo fisico, profondamente radicato nella realtà e nell'identità della città che lo contiene. Sembra una banalità, ma quando si parla di teatro – con una prospettiva giocoforza viziata dalle nostre moderne esperienze – si pensa subito all'arte teatrale, a una rappresentazione scenica, ci si immagina nell'atto di comprare i biglietti al botteghino pregustando il momento in cui andremo a teatro. Ora, tali elementi, quale in misura minore, quale in misura maggiore, contribuivano all'esperienza di teatro 'totale' anche nel mondo antico, fatti i dovuti adattamenti culturali. Facile è, ad esempio, immaginarci un romano che vada a vedere una commedia di Plauto con l'intento di divertirsi in un giorno di festa, non diversamente da quanto noi stessi potremmo fare. Penso, ad esempio, a certe manifestazioni religiose locali, in cui si celebrano i santi patroni la domenica di festa e, nei giorni che la precedono, si organizzano, tra le altre cose, rappresentazioni su palchi allestiti per l'occasione, concerti e spettacoli di varia natura che ben poco hanno a che fare con la natura religiosa della cornice in cui sono contenuti.

Le similitudini certamente ci sono, ma non bisogna lasciarsi ingannare: l'esperienza antica è assai diversa. Diversa è, infatti, la società che partecipa all'evento scenico, diversa nel tempo e nei valori su cui si fonda, e diverso è anche lo spazio della *performance*, sia concretamente perché sono il luogo e l'*apparatus* messo in scena per l'occasione a essere diversi, sia idealmente nella realtà romana la percezione dei luoghi

²⁶ Cfr. *Fam.* 7, 1, 1. Vd. inoltre, il paragrafo finale in questo capitolo.

era ben diversa e carica di simbologie e significati ben più radicati nella coscienza comune di quanto invece avviene oggi. Consapevole di questa opposizione semantica in riferimento ai luoghi tra esperienza di teatro antica ed esperienza di teatro moderno, David Wiles nell'introduzione al suo studio sullo spazio della *performance* nel mondo occidentale²⁷, narra di un'operazione didattica di particolare interesse per il nostro argomento e che vale la pena di riportare commentandone i passaggi chiave.

Ai suoi malcapitati studenti era richiesto infatti di cercare all'interno del campus universitario uno spazio da sentir proprio e in esso, e da esso, creare una *pièce* drammatica²⁸. Si tratta di un esercizio creativo per far sì che si possa istituire un legame intenso tra creazione teatrale in sé nella sua prima fase (idea del soggetto, stesura del testo) e luogo²⁹. A distanza di poco tempo gli studenti dovevano riprodurre e trasporre in *performance* il testo così creato in un palcoscenico, slegandolo quindi dal luogo in cui era nato. In questo nuovo ambiente, lo studioso nota causticamente che ogni volta: «*The work dies. Invariably*³⁰». Che cosa vuole dimostrare l'esercizio? Fondamentalmente si vuol dimostrare che vi è una differenza sostanziale tra il dramma come testo (*play-as-text*) e il dramma come evento (*play-as-event*): il primo confluisce, o più correttamente può confluire, nello spazio dell'altro³¹; il secondo smette di essere una creazione del semplice autore e finisce con l'appartenere allo spazio e alle persone che in esse si radunano divenendo così momento unico. Il luogo e le circostanze vengono quindi a caratterizzare la natura dell'evento teatrale.

Quello di Wiles è indubbiamente un esperimento suggestivo, la cui conclusione è pensata nei termini di un fallimento: il dramma scritto dagli studenti che muore a causa del trasferimento dal luogo di appartenenza 'emotiva' in cui era nato e cresciuto, per così dire, al luogo 'freddo' della rappresentazione scenica in cui andava a perdere la sua essenza. Per quanto artefatto, si tratta comunque di un fallimento didattico che svolge bene il suo compito, quantomeno a livello teorico, ovvero trasferire un insegnamento, o semplicemente un'idea, agli studenti. Dalla pratica diretta di scrittura teatrale, profondamente e intimamente legata al suo spazio di creazione, la quale incontra il suo

²⁷ Wiles 2003, 1 ss.

²⁸ Dall'originale (*ib.*): «[...] a space somewhere in the campus, to make it 'their' home, and let a play grow out of it».

²⁹ Da non confondere con il palco, lo spazio della recitazione. In questa fase Wiles intende un luogo, un qualsiasi spazio fisico, dove gli studenti andavano a riflettere sulla propria creazione teatrale, una sorta di spazio meditativo fortemente interiorizzato che inevitabilmente andava a legarsi con la nascita del dramma.

³⁰ *Ib.*

³¹ Nel senso in cui quando il dramma diventa testo si può anche fruirne più intimamente in uno spazio privato sotto la forma della semplice lettura.

fatale destino, emergerebbe una nozione: l'impossibilità di una scissione tra dramma e spazio della *performance*, a cui potremmo aggiungere finanche l'occasione della *performance*.

Mi sono dilungato forse più del dovuto su questo esempio ma esso può forse servire a illustrare bene la differenza tra due prospettive di teatro, antica e moderna, illuminando l'importanza dello spazio scenico. A Roma e in Grecia, più che per la contemporaneità, un dramma era impensabile senza il suo spazio e, se rimosso da quello, sarebbe inevitabilmente finito con un totale stravolgimento: *the work would have died*, per parafrasare Wiles, o quantomeno sarebbe sopravvissuto soltanto come *play-as-text*, cosa che difatti è parzialmente accaduta nella riflessione ciceroniana³². Questo si potrebbe dire pure per l'approccio contemporaneo alle scene – sia pratico che teorico –, se la riflessione sul teatro novecentesco non avesse fatto 'guerra' alla tradizione teatrale e ai suoi luoghi³³. In tal senso, la prova di Wiles serve a dimostrare quanto il luogo della creazione drammatica e il luogo della rappresentazione drammatica (che non sempre si sovrappongono) fosse di vitale importanza più per la realtà classica che per quella moderna, in cui la rappresentazione drammatica è un prodotto più artistico e cerebrale che qualcosa legata ad una realtà sociale. Affermazioni di questo tipo non vanno comunque prese come regole auree e, in pensatori come Cicerone, la dimensione sociale e quella cerebrale vengono inevitabilmente a convivere.

Per tornare ai luoghi dei Romani, essi erano particolarmente orgogliosi del proprio spazio scenico che era indubbiamente importante sia da un punto di vista culturale, per il carico di significati che i luoghi custodiscono³⁴, sia da un punto di vista concreto e materiale.

³² Dico parzialmente perché al tempo di Cicerone venivano ancora allestite produzioni teatrali, come il caso (benché eclatante) dell'inaugurazione del teatro di Pompeo dimostra.

³³ Le tematiche sono discusse in Wiles 2003, 240 ss. Per riassumere la complessa questione, mi limito a riportare il giudizio di Jean-Jacques Lebel, attivista e uomo di teatro, che nel proprio manifesto (dall'eloquente titolo "Sulla necessità della violazione") scriveva come l'attività artistica, in cui veniva certamente inclusa quella teatrale, doveva fuggire dai luoghi per così dire sacri come teatri e gallerie. Similmente anche la riflessione post-marxista, a partire da Adorno, si esprimeva in simili termini, sostenendo che l'arte moderna doveva opporsi alle strutture socioeconomiche dominanti. Per tale ragione Wiles 2003 240 ss. (nel suo importante studio sullo spazio della *performance*), discutendo dello spazio teatrale del Novecento, recupera da Peter Brook la nozione di *Empty Space* come luogo ideale della *performance* sancendo così la rottura totale tra luogo e *performance*, operazione impossibile da fare, io credo, per il mondo antico, in cui lo spirito dei luoghi era (anche) lo spirito degli individui (per cui vd. la nota successiva). Sullo 'spazio vuoto' di Peter Brook il punto di partenza è certamente Brook 1968, saggio sull'arte teatrale intitolato per l'appunto *Empty Space*.

³⁴ De Sanctis 2014, 143: «A differenza di quanto accade nelle città moderne, contrassegnate dalla neutralità tra corpi e luoghi, nelle società tradizionali, studiate dagli antropologi, lo spazio non è mai percepito come una realtà omogenea e indifferente; al contrario, esso viene per così dire "parcellizzato" sulla base di qualità specifiche riconosciute dalla "mente locale" degli abitanti e decodificato attraverso una rete simbolica che permette di costruire rapporti di identità, forme di autorappresentazione e immagini del mondo esterno».

Quest'ultimo punto è ben colto da Vitruvio in un noto passo del *De Architectura* in cui descrive con abbondanza di dettagli la struttura che ospita il teatro e a quali criteri la costruzione di questo debba rispondere (Vitr. 5, 3, 1-2 e 5):

1. *Cum forum constitutum fuerit, tum deorum immortalium diebus festis ludorum expectationibus eligendus est locus theatro quam saluberrimus, [...]. Per ludos enim cum coniugibus et liberis persedentes delectationibus detinentur et corpora propter voluptatem imota patentes habent venas, in quas insidunt aurarum flatus, qui, si a regionibus palustribus aut aliis regionibus vitiosis advenient, nocentes spiritus corporibus infudent. Itaque si curiosus eligetur locus theatro, vitabuntur vitia. 2. Etiamque providendum est, ne impetus habeat a meridie. Sol enim cum implet eius rotunditatem, aer conclus curvatura neque habens potestatem vagandi versando confervescit et candens adurit excoquitque et inminuit e corporibus umores. Ideo maxime vitandae sunt his rebus vitiosae regiones et eligendae salubres. 5. Etiam diligenter est animadvertendum, ne sit locus surdus, sed ut in eo vox quam clarissime vagari possit. Hoc vero fieri ita poterit, si locus electus fuerit, ubi non inpediatur resonantia.*

Costruito il foro, si passa alla scelta del luogo, il più salubre possibile, dove costruire il teatro per gli spettacoli e i giochi che si svolgono durante le feste degli dèi immortali. [...] Infatti mentre gli spettatori, seduti con mogli e figli, si godono in piena rilassatezza lo spettacolo, avviene che attraverso i pori dilatati della loro pelle si insinuino i miasmi provenienti da zone paludose o da altri luoghi malsani, provocando notevoli danni al fisico. Questo però si può evitare scegliendo accuratamente il luogo destinato al teatro. Ci si deve inoltre preoccupare che esso non sia esposto a mezzogiorno perché il sole, investendo col suo calore l'emicyclo, farà surriscaldare l'aria chiusa in quello spazio curvo, ed essa senza possibilità di ricambio girerà su stessa bruciando e cuocendo gli umori del corpo fino a svingorirlo. Ecco perché vanno evitate zone malsane e scelti invece luoghi salubri. Si badi inoltre a che il luogo abbia una buona acustica e a che la voce si possa propagare nitidamente. Questo risultato è conseguibile qualora il luogo non sia soggetto al rimbombo dell'eco³⁵.

Vitruvio, poi, prosegue la narrazione tributando grande importanza alla voce e all'acustica che ne regola le dinamiche, dimostrando, con l'ausilio della teoria del suono di matrice

³⁵ Trad. di Migotto 1990. Come per gli altri capitoli, ove non specificato le traduzioni sono dell'autore.

greca, come gli antichi architetti tenessero in grandissima considerazione le questioni relative al suono nella scelta del luogo prim'ancora della costruzione del teatro.

Dalla descrizione di Vitruvio risulta ad ogni modo evidente che il luogo della *performance* era pensato in funzione della fruizione del pubblico e della sua salute. Così il luogo dev'essere scelto in una zona salubre perché il corpo sia a suo agio e non esposto a pericoli e, inoltre, la conformazione dello spazio dev'essere configurata in maniera tale che il suono (*vox*) si propaghi in maniera nitida e udibile a tutti in modo concentrico, come quando si lancia un sasso sull'acqua dalla cui superficie si dirama una sequenza di cerchi³⁶. Al centro della narrazione vitruviana, in ogni caso, vi è non solo l'uomo romano, ma l'intera famiglia, *coniux et liberi*, a significare un'esperienza che coinvolge il nucleo familiare costituito da tutte le sue componenti in un'atmosfera di festa, il rito ludico dedicato agli dèi immortali.

Prima del dramma e della *performance*, e delle future riflessioni, c'è così l'ambiente intorno al teatro, in cui esso andrà ad essere costruito, c'è un'architettura a misura d'uomo, c'è la presenza silente delle divinità. Ognuno di questi elementi costituisce l'identità 'corporea' del teatro e ne conferma il ruolo all'interno del paesaggio urbano. E su quest'ultimo punto la testimonianza ciceroniana è ancora una volta di grande rilievo.

Cicerone non ci fornisce descrizioni dettagliate sull'architettura teatrale alla maniera di Vitruvio – che da questo punto di vista si conferma come il massimo teorico –, né sul luogo che la ospita. Tuttavia, il teatro rientra spesso nelle descrizioni di città – certo più ideale che reale – tanto nelle orazioni quanto nella trattatistica. Vediamo alcuni esempi significativi.

Nel quarto libro dell'*actio secunda* contro Verre, Cicerone – tra le altre cose – si dilunga in un'articolata e complessa descrizione della città di Siracusa, da lui definita come la più bella di tutte le città greche³⁷. Si tratta di una città tanto grande, prosegue l'oratore, da essere costituita da quattro città 'minori' al suo interno, anche queste, tuttavia, di dimensioni così notevoli da essere quasi considerate città a parte. Di queste altre quattro entità urbane di cui Siracusa si compone, Cicerone fornisce nomi e segnala gli edifici più

³⁶ L'analogia è vitruviana ed è utilizzata, in 5, 3, 6, per spiegare l'espansione del suono così paragonato alla superficie dell'acqua riconducendo il fenomeno nella sfera semantica della natura e del naturale. Sull'importanza della *vox* a teatro, e in generale dell'elemento sonoro, ritorneremo al capitolo successivo.

³⁷ 2, 4, 117: *Urbem Syracusam maximam esse Graecharum, pulcherrimam omnium saepe audistis*. La descrizione della città – in tale segmento dell'opera – inizia pressappoco così mettendo subito in chiaro che non sarà la città reale in fondo ad essere al centro dell'attenzione, ma l'immagine di essa che si è diffusa per sua fama: sono le aspettative del pubblico a 'costruire' in primo luogo la città, come è segnalato dal verbo *audistis* che enfatizza l'esperienza di tale uditorio nella definizione del paesaggio urbano che l'oratore di lì a poco tratterà.

importanti: la prima ad essere nominata è Isola³⁸, che è la sede del governatorato ed ospita templi bellissimi, Diana e Minerva in primo luogo³⁹; la seconda è Acradina, sede del consiglio (*curia/bouletèrion*⁴⁰) e del tempio di Giove Olimpico⁴¹; la terza è Tica che prende il nome dal tempio della Fortuna che un tempo sorgeva in quei luoghi⁴² ed è la zona, più frequentata e abitata, oltre ad ospitare innumerevoli templi⁴³; infine la città più recente, per questo definita Neapoli, che ospita templi e un grande teatro. Leggiamo (*Verr.* 2, 4, 119⁴⁴):

Quarta autem est quae, quia postrema coaedificata est, Neapolis nominatur; quam ad summam theatrum maximum, praeterea duo templa sunt egregia, Cereris unum, alterum Liberae signumque Apollinis, qui Temenites vocatur; pulcherrimum et maximum.

La quarta è quella che, poiché è stata edificata per ultima, è chiamata Neapoli; nella parte più alta c'è un teatro enorme, inoltre famosi sono due templi, uno è quello di Cerere, l'altro è quello di Libera⁴⁵ e una statua splendida e grandissima di Apollo, che è chiamato Temenite.

Diversi sono i motivi che ricorrono in ciascuna delle descrizioni della quattro parti della 'macro-città' siracusana. C'è indubbiamente un senso del meraviglioso che ingloba l'intera narrazione, come si evince dai continui riferimenti alla grandezza fisica della città che si riflette, di conseguenza, anche nella grandezza delle sue singole componenti: vedi il *theatrum* che, *maximum*, sovrasta e osserva l'intera città, come pure la statua di Apollo Temenite, bellissima e grandissima. Anche dal punto di vista degli edifici vi è una consapevole ricorsività di motivi tra sfera del sacro e luoghi dell'interazione pubblica: c'è infatti da un lato una continua insistenza, in tutte le quattro parti, sulla presenza di templi

³⁸ Ovvero Ortigia.

³⁹ *Verr.* 2, 4, 118.

⁴⁰ Molti dei termini greci presenti nel testo, soprattutto quelli riferiti ai luoghi del potere, vengono romanizzati da Cicerone, adattandoli evidentemente al proprio uditorio.

⁴¹ *Verr.* 2, 4, 119.

⁴² Dal dialetto dorico *Tycha*.

⁴³ *Verr.* 2, 4, 119.

⁴⁴ Il passo si trova nella rinomata quarta verrina, la *de signis*, dalla cui imponente bibliografia si vedano almeno: Cayrel 1933; Desmouliez 1949; Spaeth 1988; Vasaly 1989; Atkinson 1992; Baldo 1999, 2004 e 2006; Bertini Conidi 2001; Frazel 2005; Dillon 2006; Caminneci 2022; su Cicerone e la Sicilia nelle Verrine rinvio invece alla raccolta di saggi contenuta in Dubouloz-Pittia 2007.

⁴⁵ Prosegue l'opera di romanizzazione di nomi greci, così a Persefone corrisponde Libera.

e altri elementi riconducibili alla dimensione del religioso⁴⁶; dall'altro ognuna di queste 'micro-città' si caratterizza anche per i luoghi in cui la società si mescola e interagisce, dai luoghi del potere o, più semplicemente, luoghi dell'interazione quotidiana, come mercati e il teatro.

Il teatro quindi rientra, nell'ideale *Stadtbeschreibung* di Cicerone, come parte integrante della realtà urbana. Va indubbiamente rilevato che si tratta di una descrizione di una città greca, ma è altrettanto vero che, per quanto l'oggetto descritto sia una realtà forestiera, essa risulta come il prodotto di un processo di forte romanizzazione tale da renderla a misura di *civis*, di modo che egli possa aver ben chiaro il quadro delineato e i significati che in esso convergono.

Un altro aspetto da commentare è legato alla materialità del teatro: Cicerone sta parlando di un teatro greco stabile e in pietra, mentre a Roma, nonostante alcuni tentativi, il primo teatro non in legno e momentaneo, verrà eretto da Pompeo nella metà degli anni Cinquanta. Tuttavia, come io credo, a Cicerone importa fino ad una certa misura tanto l'identità specificamente materiale del teatro quanto la greicità dello scenario⁴⁷. L'aspetto materiale per quanto importante come si leggeva poc'anzi in Vitruvio, non viene menzionato e, al contrario, viene lasciato all'immaginazione del lettore. D'altra parte, più del legno e della pietra, per Cicerone sono importanti il teatro come istituzione e il legame profondo con la cultura romana che il teatro esprimeva: aspetti perlopiù astratti dalla realtà fisica⁴⁸. È in questa direzione che sembrano andare gli sforzi retorici di Cicerone. Nominare il teatro in una descrizione di città significava pertanto attingere a questa rete di significati più profondi e, tutto sommato, più grandi della mole delle piramidi per dirla con la celebre espressione oraziana⁴⁹, cioè più grandi della più o meno durabilità dei materiali con cui tali strutture vengono costruite.

Il teatro come elemento costitutivo del paesaggio urbano rientra finanche nella descrizione, molto più stilizzata, di Atene nel *De Repubblica*, all'interno di una ben più ampia e nota discussione sulle forme di potere. Qui Cicerone ci dà un ulteriore dato che

⁴⁶ Oltre alle statue, ad esempio, viene ricordata la celebre fonte Aretusa, che si trova presso Ortigia, caratterizzata da grandissima mole e ricchezza di pesci (*Verr. 2, 4, 118: est fons aquae dulcis, cui nomen Arethusa est, incredibili magnitudine, plenissimus pisci*).

⁴⁷ Si noti pure che, se egli avesse voluto far emergere il carattere forestiero della città, forse non si sarebbe sforzato di 'vertere' in latino alcuni concetti e nomi di luoghi greci.

⁴⁸ Per dirla con Petrone 1992, 422, che oltre a sottolineare tale legame tra teatro e società a Roma, aggiunge: «Anche per i Romani ad ogni città occorre il suo teatro».

⁴⁹ Hor. *Carm.* 3, 30, 1-2.

dimostra in fondo continuità di pensiero con il passo delle *Verrine* letto poc'anzi. Siamo nel terzo libro, ed è Scipione a condurre la discussione (3, 44)⁵⁰:

Num aut vetus gloria civitatis aut species praeclara oppida aut theatrum, gymnasia, porticus aut propylea nobilia aut arx aut admiranda opera Phidiae aut Piraeus ille magnificus rem publicam efficiebat? Minime vero, Laelius, quoniam quidem populi res non erat.

Forse che bastava a farne uno Stato o l'antica gloria della città o l'insigne bellezza dell'Acropoli od il teatro, i ginnasi, i porticati od i nobili propilei o la rocca o gli ammirevoli capolavori di Fidia o quel magnifico Pireo? – No certo, - disse Lelio, - poiché non era cosa del popolo⁵¹.

Appare così evidente che a Cicerone interessa il luogo nel momento in cui è abitato – sia esso di pietra o di legno, su cui ancora una volta si tace – e, quindi, riempito di 'significato umano'. Dunque, se la gloria non è altro che il risultato collettivo delle imprese gloriose degli uomini, allora il carattere di una città è dato collettivamente dalle sue componenti umane (*civitas*), come se l'*urbs* da sola fosse, per utilizzare un immaginario caro alla Roma repubblicana, una sorta di esoscheletro privo di organi al suo interno⁵². Allo stesso modo il teatro è tale in virtù di coloro che ne hanno permesso la costituzione sia in quanto parte integrante della fisionomia della città, tanto e soprattutto come istituzione culturale presente nel tessuto cittadino. Per elementi che hanno contribuito a tale istituzione si intendono, naturalmente, tanto gli autori dei drammi quanto gli attori che li interpretano, i musicisti che forniscono la cornice sonora con tutti i significati emotivi che essa può veicolare, il pubblico che in esso si raduna e gode del momento teatrale costituito dagli elementi precedenti. Ne risulta che, insomma, il luogo deve avere una precisa dimensione antropica per essere considerato veramente tale e il teatro non fa eccezione: esso è uno dei molti pilastri su cui l'*urbs* è costruita e in cui la *civitas* si ritrova.

⁵⁰ A proposito di continuità, nel paragrafo precedente (3, 44), Siracusa era stata definita: *Urbs illa praeclara, quam ait Timaeus Graecarum maxumam, omnium autem esse pulcherrima* [...]. Viene così riproposta, in maniera formulare, la stessa idea circa la città magnogreca, rimodellando la stessa sintassi che avevamo poc'anzi osservato in *Verr. 2, 4, 119*.

⁵¹ Trad. Ferrero-Zorzetti 1974.

⁵² Sulle metafore e l'analogia tra corpo e Stato rimando al secondo capitolo del presente lavoro.

Restando sempre nell'ambito del teatro nel contesto dell'identità urbana, così interpretata da Cicerone, risulta di particolare interesse la lettura del prologo del quinto libro del *De Finibus* (*fin.* 5, 1-8), in cui il carattere di idealità emerge con ancor più evidenza. Si tratta di un segmento narrativo – lo vedremo – in parte diverso da quelli letti finora, inserito in una cornice filosofico-dialogica che nello scopo è assai diversa, per ovvie ragioni di genere, dal passo delle *Verrine*, e nella posizione in cui si colloca rispetto all'architettura generale dell'opera essa è pure diversa dal brano del *De Republica*⁵³. Questo non significa tuttavia, che non ci sia una sorta di comunanza di senso e tematiche tra le varie opere. Al contrario, anche in tale prologo viene tracciata una sorta di planimetria fortemente idealizzata di Atene che riflette l'ideale paesaggio urbano sulla falsariga di quanto descritto nei precedenti brani. Inoltre, viene di nuovo utilizzata una realtà greca, con la funzione di cornice, per esprimere questioni romane, un po' in fondo come avevano fatto Plauto, Cecilio Stazio e Terenzio per il genere della *palliata*, ed Ennio, Pacuvio e Accio per quello della *cothurnata*.

Il prologo in questione (*fin.* 5, 1-8) si vuole immaginato al tempo del viaggio di Cicerone in Asia. Egli, insieme con amici e familiari, si ritrova a passeggiare tra le strade di Atene e, tra una via e l'altra, i luoghi che vengono menzionati assumono una carica fortemente simbolica e a ciascuno di essi corrisponde un'*ars*. Si noti pure che a ciascun protagonista del dialogo corrisponde ognuna di queste *artes*; così, ad esempio, quando essi si erano ritrovati presso i giardini di Epicuro, era Attico ad emozionarsi in quanto epicureo, mentre passando per i luoghi resi celebri da Carneade, era Cicerone a prendere la parola in quanto seguace dell'indirizzo scettico-probabilistico dell'Accademia propugnato da Carneade⁵⁴. Si inizia a intuire quindi una forte associazione tra luogo fisico e 'luogo culturale' che inabita il primo, in una ideale sintonia tra corpo e mente.

La parte che a noi interessa è quella relativa a Quinto, fratello di Cicerone, noto oltre che per la scrittura del *Commentariolum petitionis*, anche per la notizia relativa alla composizione di numerose tragedie⁵⁵. Quando è il suo momento di parlare e di esprimere le proprie emozioni, il discorso di Quinto ruota così intorno all'arte drammatica e, più specificamente nel suo caso, egli afferma che quando erano giunti a Colono la visione

⁵³ Si aggiunga pure una diversa temperie politico-culturale – il *De Finibus* è scritto nel periodo della dittatura cesariana- che si riflette profondamente nello spirito dell'opera, talora finanche esplicito.

⁵⁴ Su Cicerone e il pensiero accademico rimando all'importante studio di Lévi 1992; per quanto riguarda il prologo di *De Finibus* V rinvio al mio Mirasole 2023 per la bibliografia ivi citata.

⁵⁵ Cfr. *Schol. Bob.* di Cic. *Arch.* oltre alle lettere *Q. fr.* 2, 16, 3; 3, 1, 13; 3, 5,7; 3, 7, 6-7.

stessa di Edipo, nell'atto di giungere in quei luoghi con la figlia, lo aveva colto di sorpresa. Ecco un estratto significativo dal suo discorso (*fin.* 5, 3):

Nam me ipsum huc modo venientem convertebat ad sese Coloneus ille locus, cuius incola Sophocles ob oculos versabatur, quem scis quam admirer quamque eo delecter. Me quidem ad altioremem memoriam Oedipodis huc venientis et illo mollissimo carmine quaenam essent ipsa haec loca requirentis species quaedam commovit, inaniter scilicet, sed commovit tamen.

Infatti, quel famoso luogo di Colono mi attirava mentre venivo qui, davanti agli occhi si presentava Sofocle, suo abitante, che tu sai quanto io ammiri e quanto mi piaccia. E ancor prima mi commosse una qualche visione di Edipo che veniva qui e con un canto dolcissimo chiedeva quali luoghi fossero questi⁵⁶, fu un'emozione vana, ma nondimeno mi commosse.

La visione di Edipo e il *motus animi* che ne consegue sono il risultato della *vis admonitionis* dei luoghi⁵⁷ che produce a partire dallo spazio immagini mentali dalla forte potenza emotiva. Tanto il luogo in sé quanto ciò che in esso l'individuo proietta contribuiscono a creare tale fenomeno. Colono può catalizzare una serie di sensazioni e immagini in Quinto in quanto allegoria del teatro e della tragedia – poiché egli stesso drammaturgo –, per il tramite di Sofocle che di quel genere letterario diventa il vessillo principale⁵⁸.

Così, sempre in *fin.* 5, 1-8, vengono ricordati gli altri luoghi della cultura greco-romana tracciando una vera e propria topografia ideale della città che ne rifletta l'identità culturale e il teatro vi rientra a pieno titolo su un duplice piano cognitivo: in primo luogo, sia come luogo fisico che appartiene alla città e in cui il fenomeno teatrale si produce, sia come luogo della mente e dell'anima in quanto possiede un forte statuto simbolico attraverso il quale trasmette all'individuo una serie di significati oggettivi (legati al luogo stesso) e soggettivi (legati all'esperienza personale).

⁵⁶ Si riferisce alla scena iniziale dell'*Edipo a Colono* in cui, appena giunti ad Atena, Edipo spaesato chiede alla figlia quali luoghi fossero mai quelli (Soph. *OC* 1-2).

⁵⁷ Cfr. Il discorso tenuto da Pisone in *Fin.* 5, 2.

⁵⁸ Non a caso Sofocle, come Pacuvio per la *cothurnata*, rappresenta una sorta di aurea *mediocritas* della tragedia; di conseguenza entrambi occupano la posizione centrale dell'ideale triade tragica, simboleggiando la preminenza della loro arte poetica. Per il rapporto tra Cicerone e la poesia in generale si veda il capitolo uno.

A proposito sempre di quest'ultimo punto, un passo delle *Tusculanae*, opera filosofica notoriamente legato al *De finibus*, ci conferma tale carattere interiore (e interiorizzato) connaturato al teatro (e all'idea di teatro), che arriva finanche a divenire 'specchio dell'anima' in cui l'individuo si osserva e riflette su stesso. Siamo nel secondo libro del trattato, dedicato al dolore e a come sopportarlo, e Cicerone afferma, con l'usuale guizzo tra l'aristocratico e lo stoico, che occorre giudicare secondo il proprio giudizio al di là di ciò che la folla possa pensare⁵⁹. Si tratta dell'ideale che Cicerone doveva appunto mutuare dalla filosofia stoica secondo il quale vero saggio giunge alla verità e alla virtù in maniera indipendente e non influenzata dalle tendenze della moltitudine. A tal proposito, nessun pubblico è migliore – per il giudizio delle cose – di quello del *theatrum* interiore:

Quin etiam mihi quidem laudabiliora videntur omnia, quae sine venditatione et sine populo teste fiunt, non quo fugiendus sit – omnia enim bene facta in luce se conlocari volunt –, sed tamen nullum theatrum virtuti conscientia maius est.

Anzi a me sembrano lodevoli al massimo tutte le azioni che si compiono senza mettersi in mostra e senza che il popolo faccia da spettatore, non perché lo si debba fuggire – tutto ciò che è fatto bene ama esser posto in luce –, ma pure nessun pubblico è per la virtù più grande della propria coscienza⁶⁰.

Da spazio fisico e collettivo, pertanto, il teatro diventa dimensione interiore, ovvero sinonimo stesso di quella nostra coscienza che, in fondo, è necessaria a sancire l'avvenuta

⁵⁹ *Tusc.* 2, 63: *Itaque fama et multitudinis iudicio moventur; cum id honestum putent, quo a plerisque laudetur. Te autem, si in oculis multitudinis, tamen eius iudicio stare nolim nec quod illa putet idem putare pulcherrimum. Tuo tibi iudicio est utendum; tibi si recta probanti placebis, tum non modo tete viceris, quod paulo ante praecipiebam, sed omnis et omnia* (Pertanto si lasciano impressionare dalla opinione comune e dal giudizio della gente, perché ritengono bello ciò che è lodato dalla gran maggioranza. Tu però, tu, anche se gli sguardi della moltitudine si fissano su di te, non vorrei che tu poggiasse sul suo giudizio e che ritenessi bellissimo ciò che essa ritiene tale. Del tuo personale giudizio devi servirti; se ti approverai perché darai parere favorevole a ciò che è retto, allora non solo sarai divenuto signore di te – come t'insegnavo poco fa –, ma signore di tutto e di tutti). La traduzione è di Grilli 1987, al quale rimando anche per il commento al brano (362 ss.).

⁶⁰ Trad. Grilli 1987, il quale traduce *theatrum* con pubblico. Così pure Marinone 1976. È evidente, tuttavia, che la scelta del termine *theatrum* non sia casuale e rimanda ad una sfera semantica precisa; non si tratta, cioè, di un pubblico qualsiasi, ma dei Romani seduti a teatro, specie se si considera l'opera tutta, le *Tusculanae*, pervasa ossessivamente di immagini e riferimenti teatrali, nonché come si è osservato nei capitoli precedenti, di citazioni dirette attinte in primo luogo dai tragici d'età repubblicana. Il solo secondo libro, si era poi aperto all'insegna del teatro e della saggezza del *pater Ennius* (*Tusc.* 2, 1): *Neoptolemus quidem apud Ennium philosophari sibi ait necesse est, sed paucis*. Il riferimento è al frammento 376 V² probabilmente tratto dall'*Andromacha aechmalotis* (cfr. Jocelyn 1969, 87-88), una tragedia che Cicerone conosceva estremamente bene avendone citato molti frammenti in un numero cospicuo di opere di genere diverso; cfr. Manuwald 2012, 71 ss. per un elenco completo delle citazioni ciceroniane per ciascun frammento dell'opera enniana.

acquisizione della *megalopsychìa*, la grandezza d'animo che guida, in tutte le cose, il vero saggio e all'esortazione della quale il secondo libro delle *Tusculanae* si chiude: essa è la somma virtù che 'oscura' ogni male contro natura, dal timore della morte alla sopportazione del dolore fisico⁶¹.

3. *Pubblico, foro e teatro*

Il pubblico è parte essenziale dell'identità del teatro, tanto quanto il dramma rappresentato dagli attori che ne traducono la parola scritta in parola 'agita', nonché in voce e gesto. Si potrebbe finanche affermare che il pubblico stesso è 'nel' teatro in maniera duplice sia perché seduto a teatro, o in piedi⁶², sia perché parte attiva del momento teatrale⁶³. Appare quindi naturale che il teatro sia in funzione del pubblico oltre che da un ovvio punto di vista performativo, sia da un punto di vista concreto in quanto, come osservato nella descrizione della struttura architettonica del luogo teatrale in Vitruvio, si teneva soprattutto in considerazione il bisogno e il benessere di coloro che si recavano a teatro. Lo stesso spirito percorre le pagine del *De Repubblica* che si ricordavano poc'anzi, in cui si affermava che il teatro è tale solo quando appartiene al popolo⁶⁴.

Ugualmente, le opere filosofiche di Cicerone sono pervase dalla stessa idea di teatro e del suo pubblico in cui, nonostante il passaggio dal momento teatrale (*play-as-event*) al teatro come testo scritto (*play-as-text*), i drammi e i loro paradigmi sociali e mitologici vengono inseriti in un percorso didattico ad uso del *civis*, il quale deve guardare al teatro come maestro di vita. Occorre dunque chiarire chi andava a teatro e cosa Cicerone ci dica a tal proposito dal momento che egli, come altri, concede grande importanza al corpo degli individui che costituiscono il momento teatrale e ai lettori delle sue opere che, come

⁶¹ Cfr. *Tusc.* 2, 66. Per l'uso di *obruere* (oscurare) in Cicerone vd. Grilli 1987, 371.

⁶² Sul pubblico a teatro si rinvia allo storico contributo del Beare 1986, e ai più recenti Beacham 1991 e Petrone 1992, 414 ss.

⁶³ Mi riferisco agli individui che costituiscono il pubblico come un corpo vivo che esperisce il momento teatrale in modo non passivo, ovvero interagendo tra di loro, discutendo e commentando la rappresentazione, lasciandosi distrarre etc. Questo tema sarà l'oggetto di discussione del capitolo successivo.

⁶⁴ *Cic. Rep.* 3, 44.

abbiamo osservato a più riprese, sono ricolme di riferimenti e citazioni al mondo del teatro⁶⁵.

È un fatto noto che a Roma tutti andavano a teatro⁶⁶. Numerose sono infatti le testimonianze antiche sulla composizione del pubblico a teatro, che includeva ugualmente servi, donne, matrone e prostitute, infanti, bambini e bambine, senatori, cavalieri e altre figure tecniche oltre agli attori, come i *dissignatores* (uscieri) che garantivano l'ordine accompagnando, ad esempio, i ritardatari ad un eventuale posto che potevano occupare⁶⁷. Da questo punto di vista, le fonti antiche abbondano, in particolare i prologhi delle commedie plautine e, in secondo piano, quelli dei drammi terenziani. Verrà utile qui ricordare almeno alcuni versi – celeberrimi – tratti dall'*alter prologus* dell'*Hecyra* che, pur nella loro straordinarietà e coloritura comica e quindi da leggere con cautela, ci danno un quadretto animato della disposizione con la quale i Romani andavano ad assistere ad una rappresentazione scenica confermando che non si trattava di un pubblico meramente passivo (Ter. *Hec.* 33-42):

*Cum primum eam agere coepi, pugilum gloria
(funambuli eodem accessit expectatio),
comitum conventus, strepitus, clamor mulierum
federe ut ante tempus exirem foras.
Vetere in nova coepi ut consuetudine,
in experiundo ut essem: refero denuo;
primo actu placeo, cum interea rumor venit
datum iri gladiatores: populus convolat,
tumultuantur, clamant, pugnant de loco;
eo interea meum non potui tutari locum.
Nunc turba non est; otium et silentium est.*

Quando la misi in scena la prima volta, la gloria
Dei pugili – e la curiosità per un funambolo –,
la massa delle persone, lo strepito, le grida delle donne

⁶⁵ Va specificato che le due tipologie di pubblico, quella che va a teatro e quella che legge le opere di Cicerone, non coincidono. La prima è costituita tanto dalla massa del popolo quanto dall'aristocrazia romana, la seconda soltanto da quest'ultima.

⁶⁶ Si tratta di un importante distinzione che cambia radicalmente l'esperienza teatrale rispetto a quanto avveniva nella Grecia classica in cui non erano ammessi schiavi certamente e molto plausibilmente anche le donne; vd. nota 65.

⁶⁷ Pl. *Poenulus*, 19 ss; cfr. Beare 1986, 202.

fecero sì che me ne andassi anzitempo.
Nella nuova rappresentazione iniziai alla vecchia maniera⁶⁸
Per fare un tentativo: la riportai sulla scena.
Inizialmente⁶⁹ fui gradito, ma quando venne la notizia
Di un gioco gladiatorio il popolo volò via:
trambusti, schiamazzi, lotte per il posto;
e intanto io non potei conservare il mio di posto.
Ora non c'è la turba; c'è la pace e il silenzio.

Il brano piacque così tanto al Beare – che in questo campo di studi fu certamente un pioniere – che lo ‘tradusse’ per descrivere la folla a teatro nel capitolo dedicato agli spettatori del suo importante *The Roman Stage*⁷⁰. Al di là delle esagerazioni di rito, cioè delle espressioni e movenze da ‘commedia’, Terenzio ci restituisce il quadro, plausibilmente veritiero, di un pubblico vivo e ‘posizionato’, cioè non neutro, animato dal bisogno di essere intrattenuto al punto tale da lasciare la *cavea* vuota quando l’elemento del *divertissement* veniva meno⁷¹.

Un pubblico così facilmente in preda alle proprie emozioni si ritrova anche in Cicerone, il quale – come cercheremo di dimostrare – pure aveva una forma di pregiudizio nei confronti dei suoi compatrioti che formavano il pubblico a teatro, anche se tale sentimento aveva delle implicazioni diverse ed era inserito in una più ampia visione, per così dire, retorico-filosofica del teatro e della sua fruizione. A tal proposito, pagine di grande interesse si trovano nelle *Tusculanae* in cui, a margine degli *excerpta* poetici citati, si trovano commenti su ciò che abbiamo definito il momento teatrale. In *Tusc.* 1, 37, ad esempio, l’autore ci conferma che effettivamente a teatro ci andavano tutti, donne e

⁶⁸ Il vecchio costume è forse da intendersi con l’ulteriore tentativo di rimettere in scena la ‘vecchia’ rappresentazione, piuttosto che abbandonarla, e la *nova* di cui si parla sarebbe quindi il secondo tentativo di *mise-en-scène*. Tale vecchia pratica accomuna quindi Terenzio e Cecilio, le cui prime rappresentazioni furono dei fiaschi, cosa che peraltro viene ricordata da Terenzio – non è un caso – ai versi 14-15 dell’*Hecyra* stessa.

⁶⁹ Traduco così *primo actu* seguendo l’interpretazione di Goldberg 2013, 94 che lo intende come “early in the performance” sulla falsariga di *Ad. 9 in prima fabula*, cioè nella prima parte della commedia.

⁷⁰ Beare 1986, 201: «Una folla tumultuante di tutte le età e condizioni e di entrambi i sessi si riversava a teatro alla ricerca di divertimento e d’eccitazione, lanciandosi reciproche grida, ridendo, litigando e lottando per conquistare posti». A tal proposito, tuttavia, Petrone 1992, 415, ricordando il giudizio del Beare, ci invita a non prestare troppa fede ad interpretazioni troppo ‘facili’, più cinematografiche che reali. Certamente quella descritta da Terenzio non doveva essere la situazione tipica, ma è pur vero che in tanti secoli di rappresentazioni sceniche, sarà capitato che qualcuno si sia litigato per un posto a sedere o abbia alzato la voce in maniera tale d’aver dato fastidio alla persona di fianco. In altre parole: anche il pubblico più educato non costituirà mai quell’assenza di silenzio che Terenzio proclama.

⁷¹ Questo ha dato tuttavia adito a un giudizio assai negativo del pubblico romano, parzialmente rifiutato soltanto a partire dagli studi del Beare.

bambini comprese. Costoro non andavano soltanto a godere dello svago buffonesco offerto dalla commedia, ma pure assistevano alle arie magniloquenti della tragedia, che secondo l'Arpinate dovevano avere enormi effetti nell'animo degli spettatori:

Frequens enim consessus theatri, in quo sunt mulierculae et pueri, movetur audiens tam grande carmen:

*Adsum atque advenio Acherunte vix via alta atque ardua
Per speluncas saxi structas asperis pendentibus
Maxumis, ubi rigida constat crassa caligo inferum,*

tantum valuit error, qui mihi quidem iam sublatus videtur, ut, corpora cremata cum scirent, tamen ea fieri apud inferos fingerent, quae sine corporibus nec fieri possent nec intellegi. Animos enim per se ipsos viventis non poterant mente complecti, formam aliquam figuramque quaerebant. Inde Homeri tota nèkyia, inde ea quae meus amicus Appius nekyomantèia faciebat, inde in vicina nostra Averni lacus,

*Unde animae excitantur obscura umbra opertae, imagines
Mortuorum, alto ostio Acheruntis, salso sanguine,*

has tamen imagines loqui volunt, quod fieri nec sine lingua nec sine palata nec sine faucium, laterum, pulmonum vi et figura potest. Nihil enim animo videre poterant, ad oculos omnia referebant.

In un teatro affollato per esempio, con donne e bambini tra il pubblico, grande è l'impressione della gente nell'udire un passo solenne come::

Sono qui, di ritorno dall'Acheronte, a fatica per una strada profonda e difficile
Attraverso caverne fatte di rocce scoscese e sporgenti,
enormi, dove rigida ristagna la densa tenebra infernale.

E l'errore – che peraltro mi sembra ormai scomparso – ebbe una forza tale che gli uomini, per quanto sapessero che i corpi erano stati cremati, tuttavia si figuravano nell'Aldilà eventi che senza corpo non si sarebbero potuti verificare né concepire. Siccome per la loro mente era incomprendibile l'idea di una vita autonoma dell'anima, cercavano di dare una forma al suo aspetto. Da lì nasce tutta la nèkyia di

Omero⁷², da lì *nekyomantèia* fatti dal mio amico Appio, da lì anche nelle nostre vicinanze il lago di Averno⁷³:

Donde le anime, di cupa tenebra avvolte, simulacri di morti,
dalla bocca profonda d'Acheronte, con sangue salato sono evocate.

Eppure vogliono che questi simulacri parlino, cosa impossibile senza lingua, senza palato, senza l'uso di organi quali gola, torace, polmoni. Con la mente infatti non riuscivano a vedere nulla, e riportavano tutto al controllo degli occhi⁷⁴.

Cicerone utilizza un termine interessante, e con una connotazione particolarmente volgare, per indicare la presenza delle donne a teatro, rivelando un atteggiamento di ostilità nei loro confronti in tale contesto: *mulierculae*, che può avere la doppia valenza di sguadrina o donna fragile. Il sostantivo non è nuovo alla scrittura ciceroniana, che anzi lo adopera in numerosi passi delle *Verrine* nella sua accezione più volgare attribuendo lo status di *muliercula* allo stesso Verre o, con più frequenza, indicando le *mulierculae* come usuale compagnia dell'allora governatore della Sicilia⁷⁵. In un caso, però, il termine è utilizzato con una sfumatura assai simile a quella del passo delle *Tusculanae*: in questo caso la *muliercula* è una donna fragile, facilmente impressionabile, come erano i fanciulli e le donne nel cui animo le tetre arie della tragedia infondevano terrore⁷⁶.

Questa polemica nel trattato filosofico è però inserita nella più ampia cornice del ruolo del teatro nella società romana. Innanzitutto, Cicerone ci informa che il pubblico a teatro era numeroso e in esso vi rientravano donne e bambini, quadro che ci è confermato – come si è già osservato – da altre fonti. Le due categorie formalmente esplicitate inoltre ci vengono presentate come non adatte ad accogliere il messaggio deformato, e deformante della tragedia, giacché la loro presunta 'posizione debole', derivata da una evidente

⁷² Riferimento all'undicesimo libro dell'*Odissea* in cui si descrive la visita di Ulisse al regno dei morti; *nekyia* è infatti il titolo dato dagli antichi a tale libro dell'opera omerica.

⁷³ Da intendersi con "di qui nasce la falsa credenza circa il lago Averno", nota sede dell'ingresso al mondo infernale.

⁷⁴ Trad. Zuccoli Clerici in Narducci 1996.

⁷⁵ *Verr.* 2, 2, 192; 2, 3, 31; 2, 3, 78 (due attestazioni); 2, 3, 79; 2, 5, 63; 2, 5, 86; 2, 5, 100; 2, 5, 131.

⁷⁶ *Verr.* 2, 4, 47: *Hic quos putatis fletus mulierum, quas lamentationes fieri solitas esse in hisce rebus? Quae forsitan vobis parvae esse videantur, sed magnum et acerbum dolorem commovent, mulierculis praesertim, cum eripiuntur e manibus ea quibus ad res divinas uti consuerunt, quae a suis acceperunt, quae in familia semper fuerunt* (Pensate ai pianti delle donne, ai gemiti che erano soliti avvenire in situazioni di questo tipo. Cose che forse vi sembrano di poco conto, ma mettono in moto un grande e aspro dolore, soprattutto nelle povere donne, quando vengono loro strappate quelle cose che sono utilizzate nei riti religiosi che hanno ricevuto dai loro cari e che da sempre furono conservati presso le loro famiglie).

mancanza di *vis* e di educazione filosofica, non consente loro di penetrare nel significato profondo della poesia al quale si giunge soltanto dopo una sorta di operazione di ‘epurazione’ dalle storture mitiche che è soltanto possibile dopo aver ricevuto un’educazione liberale da cui le donne erano escluse; tale percorso educativo – sembra essere implicitamente indicato –, costituito anche, e soprattutto, dalle opere filosofiche di Cicerone, è il prerequisito per godere e comprendere nella maniera corretta il mondo del teatro. Il pubblico ideale del teatro e quello delle opere filosofiche – a ciò Cicerone pare alludere – avrebbe dovuto in qualche modo sovrapporsi.

Allo stesso modo i fanciulli, la cui tenera età rende suggestionabili non avendo ancora ricevuto tale educazione, sono esclusi dal pubblico ideale del teatro che è, nell’ottica di Cicerone, in primo luogo sia un percorso etico-didattico sia una lente di ingrandimento sul ‘palcoscenico’ del mondo. Per un motivo o per un altro, coloro che non sono in grado di abbracciare con la mente (*mente complecti*) la verità delle cose, o semplicemente distinguere l’amara verità dalla falsità persuasiva del teatro, non dovrebbe neppure mettere piede a teatro perché facilmente corruttibili.

Nel caso specifico del brano proposto, Cicerone sta riflettendo sulla questione relativa al rapporto anima/corpo la cui discussione alimenta pressoché l’intero primo libro delle *Tusculanae*. In particolare, qui si discute della credenza ritenuta erronea, ma abbandonata, per cui, nonostante la cremazione del cadavere, nell’aldilà il corpo esisterebbe comunque di vita propria: costoro – redarguisce Cicerone – ritengono impossibile una vita autonoma dell’anima (*animos per se ipsos viventis*). Si fanno finanche parlare i fantasmi dell’Acheronte, che – ribatte il nostro con uno spirito razionalistico tipico del *corpus* filosofico⁷⁷ – non hanno né lingua né un sistema respiratorio che permetta la produzione di suoni.

Viene da chiedersi il motivo per cui Cicerone si dilunghi così tanto per confutare credenze non solo ritenute erronee ma ormai abbandonate (*error, qui mihi quidem iam sublatus videtur*). Due possibili spiegazioni vengono alla mente. Innanzitutto, nell’ambito di una discussione tra anima e corpo che pure ha una sua componente informativo-descrittiva, l’autore enumera e commenta varie tipologie di teorie e idee, tratte da molteplici scuole di pensiero, secondo una prassi primariamente accademico-scettica⁷⁸ per cui si affrontavano

⁷⁷ Si pensi per esempio alla spiegazione data in Cic. *Div.* 2, 58 a proposito del pianto delle statue che abbiamo discusso nel capitolo dedicato alle immagini e metafore teatrali, in particolare qui le pagine 158 ss.

⁷⁸ Sull’approccio accademico-scettico di Cicerone si vedano almeno Schmitt 1972; Lévi 1992 (importantissima monografia sull’argomento); Thorsrud 2012; Woolf 2015; Nicgorski 2016; sullo

e confrontavano diverse linee di pensiero contemporaneamente e, idealmente, si giungeva alla soluzione più accettabile. In tal modo, quindi, il dibattito sulla falsa, tuttavia, (apparentemente) abbandonata credenza si inserisce nella diffusa pratica ciceroniana di fare filosofia, mettendo per il lettore, s'un metaforico tavolo, tutte le idee a sua disposizione.

In secondo luogo, dietro l'*error* viene rivelato anche un principio contrastato dalla filosofia ciceroniana: la supremazia dell'occhio sulla mente (*Nihil enim animo videre poterant, ad oculos omnia referebant*). L'uso del passato non deve trarre inganno (*poterant/referabant*), ché infatti, altrove, l'occhio è indicato come il senso più impressionabile di tutti, o quantomeno è il primo ad essere sotto l'effetto delle parole, come le molte discussioni sull'*enàrgheia*, ospitate nei trattati di retorica testimoniano⁷⁹. Il problema identificato è quindi congenito all'uomo perché risulta dalla sua natura stessa. Non si tratta pertanto di una discussione relegata in un determinato spazio temporale del passato. L'antico vizio, cristallizzato nella (in questo caso cattiva) sapienza del teatro, serve a riproporre un problema contemporaneo. Che Cicerone non voglia a teatro donne, bambini e altri soggetti facilmente suggestionabili dalle arie drammatiche perché avrebbero potuto essere facili veicoli di tali malsane idee? Non è da escludere giacché il ruolo che egli tributa al teatro è molto più grande del semplice intrattenimento, che pure deve esserci – con la giusta misura – per addolcire la verità amara e ostica della filosofia. Il teatro è parte di un preciso percorso etico-didattico e, come tale, rivolto principalmente ai *cives*, dal momento che l'educazione liberale così pensata da Cicerone, e dalla maggior parte degli aristocratici romani, deve sempre essere rivolta a fini utilitaristici come, in primo luogo, la conservazione dello Stato e dello *status quo* politico-culturale. A ogni modo, al netto della polemica filosofica e di plausibili teorie, anche Cicerone conferma la poliedrica composizione del pubblico che, contrariamente a quanto avveniva in Grecia, era formato da tutte le fasce della società.

Da qui deriva anche un'altra considerazione, che ci porta un ulteriore, quanto necessario, confronto con la Grecia. In *Pro Flacco* 15-16, infatti, tale confronto è reso esplicito dallo stesso Cicerone a proposito della differenza tra la procedura legislativa romana e quella

scetticismo rinvio invece ai saggi di Annas-Barnes 1985; Hookway 1990; Laursen 1992; Lom 2001; Brittain 2006.

⁷⁹ Si vd. in particolare, Cic. *Part. Or.* 20: *Est enim pars oratio quae rem constituat paene ante oculos. Is enim maxime sensus attingitur, sed et ceteri tamen et maxime mens ipsa moveri potest* (Infatti questo tipo di discorso è tale che la cosa quasi si manifesti dinanzi agli occhi. Questo è infatti soprattutto il senso che viene toccato, e tuttavia anche gli altri sensi si possono muovere, soprattutto l'intelletto). Sull'*enàrgheia* si veda almeno Berardi 2012.

greca. Ora, benché le intricate questioni giudiziarie legate al caso di Flacco ci interessino ben poco, la comparazione tra i due diversi approcci legislativi tocca significativamente anche il teatro come istituzione e il pubblico che lo costituisce.

La caduta morale (e culturale) della Grecia, sostiene Cicerone nell'orazione, è principalmente dovuta all'eccesso di sfrontatezza di un'assemblea popolare che si siede per deliberare⁸⁰. Si tratta naturalmente di un ragionamento eccessivamente semplicistico e funzionale all'elogio, che da lì si disvela, del processo di deliberazione che i romani contemporanei di Cicerone avevano ereditato dai *maiores*. Il dettaglio, tuttavia, di non poco conto, su cui Cicerone insiste è che i Greci, durante la deliberazione, stavano seduti: un fatto di postura che ne rivela anche la *forma mentis*. Questo almeno sembra essere il messaggio implicito dell'oratore. E dove stavano seduti? A teatro (*Flacc.* 16):

Cum in theatro imperiti homines, rerum omnium rudes ignarique, consederant, tum bella inutilia suscipiebant, tum seditiosos homines rei publicae praeficiebant, tum optime meritos civis e civitate eiciebant.

Quando in teatro uomini incolti si erano messi a sedere, rozzi e ignoranti di ogni tipo di questione, allora intraprendevano guerre inutili, allora mettevano a capo dello stato uomini sediziosi, allora cacciavano via dalla cittadinanza cittadini ottimi e meritevoli.

La causa delle scellerate decisioni non è certamente il teatro, ma esso è il luogo in cui queste vengono prese e ciò ha certamente un peso rilevante se si riflette, per l'appunto, sulla composizione umana del teatro a Roma. Cicerone parla della Grecia, ma forse ha in mente Roma e i suoi teatri, chi ci andava e di conseguenza risultava inaccettabile il processo deliberativo così descritto. All'atto pratico il confine tra gli uomini ignoranti del teatro greco e le *mulierculae* ammaliare dalle tragedie repubblicane è forse più labile di quello che si possa ritenere in un primo momento: entrambe le categorie occupano un posto a teatro che non dovrebbero occupare perché è in entrambe assente quell'educazione liberale che permette all'uno di governare bene lo stato, all'altro di 'leggere' razionalmente le finzioni mitiche e di non lasciarsi facilmente impressionare da esse. Ma se pure tale paragone per qualcuno dovesse risultare forzato, s'un punto non

⁸⁰ Cic. *Flacc.* 16: *Graecorum autem totae res publicae sedentism contionis temeritate administratur*. Si noti che *contionis* non è lezione dei codici (che hanno invece *contentionis*) ma è la lezione dello scoliasta bobbiese.

dovrebbero esserci troppi dubbi: il teatro non è luogo in cui si dovrebbero votare leggi e guerre⁸¹, in quanto luogo del (e fatto per) il popolo tutto e com'è noto soltanto una percentuale del 'popolo', rappresentata dai ceti più elevati, senatori e cavalieri, esercitavano il privilegio del potere.

A Roma non si votava a teatro – per fortuna, aggiungerebbe Cicerone – ma nel foro, e non si sta seduti, che è postura da assumere in un tempo d'*otium* piuttosto, ma si delibera in piedi, quasi a voler significare una tensione del corpo che si debba riflettere nell'*animus*, una necessaria disposizione che rifiuta – e deve rifiutare – la pigrizia dello star seduti giacché ci si sta occupando di faccende serie⁸². Il foro non è il teatro, né potrebbe mai esserlo a Roma giacché, come abbiamo visto, a teatro andavano tutti, ma davvero tutti, e il potere che si andava a circoscrivere nel foro non era certamente condiviso con il resto della popolazione. Il foro è piuttosto 'come un teatro', è cioè paragonato ad un teatro per quella dimensione spettacolare che ivi prende forma, ma è cosa ben diversa da essere il teatro in senso stretto. È un'analogia dotata di grande forza espressiva: il foro è, in altre parole, teatralizzato, un palcoscenico in cui solo pochi attori-oratori possono prendere parte, possono usare la voce razionalmente per formare discorsi, a differenza della *multitudo* che schiamazza o degli animali la cui voce non porta significato.

⁸¹ Così pure in *De re publica*, 47-48, all'interno della discussione sulla terza e ultima forma di governo, la democrazia, il teatro figura come luogo di assemblea non per Roma certamente, ma per un'altra realtà culturalmente greca, ovvero Rodi, in cui pure si tenevano deliberazioni nelle delimitazioni dello spazio scenico. Nel trattato sullo stato manca lo stesso spirito esplicitamente critico che si è appena osservato nella *Pro Flacco*, tuttavia, per le modalità con cui la costituzione dei rodiesi è descritta, Cicerone non assume toni particolarmente elogiativi. È pur vero che Mummio dice che essa non sia da criticare (*Mihi vero videtur, et minime quidem vituperanda, rep. 3, 48*), ma è altrettanto vero che le istituzioni dell'isola sono caratterizzate – nel resoconto di Cicerone – da un forte 'mescolamento' delle parti e da una bassissima specializzazione; a tal proposito Scipione rispondendo a quanto detto prima da Mummio afferma (*ib.*): *Recte dicis; sed, si meministi, omnes erant idem tum de plebe, tum senatores [...]; et in theatro et in curia res capitalis et reliquas omnis iudicabant; tantum poterat tantique erat, quanti multitudo, <senatus>* (Dice bene; ma, se ti ricordi, tutti erano parte ora dell'assemblea popolare, ora erano senatori [...]; e nel teatro e nella Curia amministravano la giustizia nei processi capitali e in tutto il resto; quanto potere aveva il popolo, tanto ne aveva <il senato>). Si noti come esordisca Scipione a quanto Mummio aveva detto, ovvero mettendo in guardia dal criticare la costituzione di Rodi, facendo succedere al *Recte dicis* – che è più dovuto al galateo del dibattito tra pari grado – dapprima l'avversativo *sed* e in secondo luogo facendo appello alla sua stessa passata esperienza (*si meministi*), come a dire: «Va benissimo ciò che dici, ma ti ricordi che...». Purtroppo, le pagine che seguono sono andate perdute, ma si può plausibilmente dubitare che in esse si trovasse una qualche forma di elogio di tale confusione tra popolo e senato. In generale si vedano *ad loc.* i commenti al *De re publica* di Büchner 1984 e Zetzel 1995. Sul terzo libro della *Repubblica* vd. Michel 1980; Zetzel 2017; Höffe 2017.

⁸² Il rapporto assemblea popolare-teatro verrà ulteriormente approfondito nel capitolo successivo trattando di questioni relative all'interazione del pubblico a teatro o di quelle, che nel lessico dei performance studies, sono state definite da Schechner come *performance audience-audience* e *performance actor-audience*; cfr. Wiles 2003, 3.

Di questo paragone teatro-foro, gli scritti di Cicerone sono notoriamente ricchissimi. Si prenda su tutti un bellissimo brano del *Brutus* ricco di *pathos* e dolore per la morte dell'antico rivale Ortensio (*Brut.* 6):

Etenim si viveret Q. Hortensius, cetera fortasse desideraret una cum reliquie bonis et fortibus civibus, hunc autem aut praeter ceteros aut cum paucis sustineret dolorem, cum forum populi Romani, quod fuisset quasi theatrum illius ingeni, voce erudita et Romanis Graecisque auribus digna spoliatum atque orbatum videret.

Se infatti fosse in vita, forse ogni altra cosa Quinto Ortensio rimpiangerebbe insieme al resto dei cittadini onesti e forti d'animo; da un dolore, però, sarebbe gravato più degli altri, o insieme a pochi altri: di vedere il foro del popolo romano, che era stato per così dire il teatro del suo talento, spogliato e depauperato di ogni voce erudita e degna di essere ascoltata da orecchie romane e greche⁸³.

Cicerone mai si avventura a porre sullo stesso piano ontologico il foro e il teatro, c'è piuttosto un avvicinamento dell'uno all'altro senza mai pienamente toccarsi: il primo è *quasi* il secondo, ne può riflettere le movenze, le forme, ne può mutuare e rielaborare i paradigmi, ma non è mai esso in sé e per sé. Tra le ragioni principali della mancata sovrapposizione tra teatro e foro, oltre a quanto già detto a proposito delle implicazioni sociali inerenti alla 'aperta' composizione umana del teatro, c'è sicuramente da annoverare la diversa posizione sociale tra chi di teatro viveva, attori, troupe, drammaturghi, e chi invece aveva nel foro la propria 'persona' pubblica, politici di professione e oratori, due figure queste che spesso e volentieri si sovrapponevano. In altre parole: la *dignitas* dei professionisti del teatro è s'un piano di gran lunga inferiore rispetto a quella dei professionisti della parola e della politica. Molteplici, infatti, sono le fonti a nostra disposizione su tale argomento, come pure è ampia la bibliografia che continua a conoscere una fortuna ininterrotta⁸⁴. Limitatamente agli scopi del presente capitolo, mi limiterò pertanto a commentare alcune osservazioni di Cicerone, per il tramite delle quali potremo ulteriormente mettere in evidenza le differenze tra foro e teatro, tra attori e oratori.

⁸³ Trad. Narducci 1995.

⁸⁴ Per il momento mi limito a commentare alcune implicazioni sociali inerenti al ruolo tradizionalmente attribuito all'attore rimandando per ulteriori discussioni al capitolo cinque più trasversalmente dedicate all'*actio* e alla *performance*; vd. inoltre, sull'*actor*, l'*actio* e il rapporto con la retorica a Roma Dupont 2000; Fantham 2002; Cavarzere 2011; Nocchi 2013 per una prospettiva quintiliana.

In alcuni celebri paragrafi del *De oratore*, Cicerone pone la differenza tra oratore e attore sul piano aristotelico della differenza tra la realtà e la sua mimesi: l'*orator* è sì *actor*, ma della verità; l'*actor* può essere solo *orator*, quando gioca a fare l'*orator*, ma non lo è per sua natura congenita⁸⁵, sua prerogativa è (tradizionalmente) l'imitazione delle cose, non la realtà quindi ma la sua ombra. Risultano illuminanti i seguenti brani:

*Qui actor imitanda quam orator suscipienda veritate iucundior*⁸⁶?

Quale attore più gradevole nell'imitazione della realtà di quanto lo è l'oratore nel difendere un caso reale?

*Qui potest esse tam fictum quam versus, quam scaena, quam fabulae*⁸⁷?

C'è forse qualcosa di più fittizio dei versi, del teatro, dei drammi?

*Haec eo dico pluribus, quod genus hoc, totum oratores, qui sunt veritatis ipsius actors, reliquerunt, imitatores autem veritatis histriones occupaverunt*⁸⁸.

Mi sono dilungato su questo soggetto perché gli oratori, che rappresentano la realtà stessa, l'hanno abbandonato completamente, mentre se ne sono impadroniti gli attori, che si limitano ad imitare la realtà⁸⁹.

Lo sappiamo, l'oratore è un po' attore e l'attore è un po' oratore⁹⁰, ma essi non sono mai *pares* per condizione sociale, quindi, per la fama (l'oratore) o l'infamia (attore) che li connotano.

⁸⁵ Ter. *Haut.* 11-15: *Oratorem esse voluit, non prologum;/ vostrum iudicium fecit; me actorem dedit,/ si hic actor tantum poterit a facundia,/ quantum ille cogitare commode,/ qui orationem hanc scripsit quam dicturus sum* (Vole che io facessi l'oratore [Terenzio], non il prologante; ha fatto in modo che il verdetto sia vostro; e mi ha reso avvocato, cosicché questo avvocato con la sua eloquenza possa fare tanto quanto egli possa adeguatamente progettare, colui che ha scritto tale orazione che io mi appresto a pronunciare); seguo l'interpretazione di Fantham 2002, 362 che a tal proposito osserva: «Terence clearly usurps courtroom language to strengthen the advocacy of his prologues». Sulla teatralizzazione della "Roman courtroom" vd. Bablitz 2007 che tributa ad ogni aspetto della giustizia romana un suo capitolo, dall'organizzazione dello spazio giudiziario (cap.1), all'identità del pubblico che andava ad assistere (cap.5) e molto altro.

⁸⁶ *De orat.* 2, 34.

⁸⁷ *De orat.* 2, 193.

⁸⁸ *De orat.* 3, 214.

⁸⁹ Le traduzioni dei brani citati del *De oratore* sono di Narducci 1994.

⁹⁰ Sull'influenza dell'oratore sull'attore vd. la testimonianza di Val Max. 8, 10, 2 a proposito dell'eleganza dell'*actio* di Ortensio; per Fantham 2002, 364 la fonte di Valerio Massimo sarebbe ciceroniana, pur notando che in ciò che rimane del *corpus* non c'è tale testimonianza.

In conclusione, lo spazio del teatro ha una sua dimensione fisica ben specifica che Cicerone tiene in forte considerazione, per esempio quando deve descrivere un paesaggio urbano nelle sue qualità essenziali in cui le strutture teatrali entrano a pieno diritto. Partendo dalla realtà tangibile, tuttavia, il teatro, come istituzione culturale, possiede una grande varietà di significati e simboli che forse per Cicerone sono più importanti della struttura stessa – o quantomeno sono sullo stesso piano di rilevanza –, perché profondamente legati all’esperienza e all’identità dell’uomo romano. Il teatro come idea astratta diviene interiorizzato dall’individuo a tal punto che Cicerone può permettersi di parlare di un *theatrum* della coscienza. Proprio perché così viva l’idea di teatro al di là del suo spazio, il resto della realtà può divenire ‘come il teatro’, nel caso appena letto del foro. Si evita, certo, una sovrapposizione completa, ma è pur vero che l’accostamento è di per sé assai eloquente.

4. *Generi e società*

Nella *Poetica* Aristotele offre al lettore una serie di parametri volti a definire cosa sia la tragedia e cosa non debba essere, indirizzando così i suoi sforzi argomentativi in direzione di una caratterizzazione del genere da un punto di vista perlopiù tecnico-letterario, sforzandosi pure di distinguere la tragedia dagli altri generi letterari, così da attribuirle un’identità e uno statuto letterario chiaro e ben definito⁹¹. L’interesse principale dello Stagirita verte, dunque, intorno ad una necessità di natura strettamente letteraria, senza interessarsi più di tanto all’impatto sociale di un genere che nel mondo antico aveva una sua fondamentale dimensione pubblica. A tal proposito Aristotele si limita a dire – quantomeno nella *Poetica* – che la tragedia non è mai fine a se stessa, ma persegue sempre uno scopo, quello, specificamente, di suscitare emozioni⁹². Le ragioni di questa

⁹¹ Sulla teorizzazione aristotelica della tragedia vd. Eden 2005.

⁹² Questa la definizione di tragedia contenuta in Ar. *Poet.* 1449b24-28: ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας μέγεθος ἐχούσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ χωρὶς ἐκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι’ ἀπαγγελίας, δι’ ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν («La tragedia è imitazione di azioni eroiche e compiute di una certa grandezza, con linguaggio adorno in maniera distinta per ciascun elemento in ogni sua parte, di individui che agiscono e non di narrazioni, e che per mezzo della pietà e della paura conduce alla purificazione di tali emozioni»). Sulla teoria tragica di Aristotele rinvio a Dupont 2007, 26-77 e Rapp 2009. Per il commento ai brani della *Poetica* cfr. Gudemann 1934 e Lucas 1968.

operazione, tuttavia non vengono esplicitate chiaramente⁹³. Anzi, il fine della tragedia sembra essere la tragedia stessa, il suo svolgimento, la sua trama (Ar. *Poet.* 1450a20-25): ὥστε τὰ πράγματα καὶ ὁ μῦθος τέλος τῆς τραγωδίας, τὸ δὲ τέλος μέγιστον ἀπάντων⁹⁴. In ciò Cicerone sembra essere più vicino a Platone, quantomeno nello spirito, dal momento che entrambi risultano più preoccupati degli effetti che i generi drammatici possano avere sulla società. Sono note, infatti, le pagine della *Repubblica* platonica in cui la poesia, e in particolare quella tragica, sono escluse dalla città ideale in quanto forza corruttrice e destabilizzante⁹⁵. Nel formulare ciò Platone ha in mente l'impatto sociale, piuttosto che l'*ars* in sé, contrariamente ad Aristotele che al contrario fornisce tutte le linee guida necessarie per imparare a scrivere tragedie o saperle giudicare secondo criteri tecnici, limitandosi ad elogiare o criticare questo o quell'elemento sulla base di riflessioni puramente teoriche. La vicinanza di Platone con Cicerone sta, al netto dell'attacco che il filosofo dell'Accademia sfodera contro il genere tragico, nella comunanza di prospettive benché esse prendano direzione opposta: entrambi sono interessati agli effetti e alle implicazioni che i drammi hanno sulla gente.

D'altra parte, Cicerone anche se non ci fornisce una teoria del dramma, sia tragico che comico, alla maniera di Aristotele, risulta in qualche modo aristotelico in quanto condivide certamente con lo Stagirita una visione più positiva dell'attività intellettuale dei poeti. Nell'approccio al genere letterario e alle sue diverse forme, pertanto, possiamo

⁹³ Sul trattamento delle emozioni in Aristotele la bibliografia è enorme. Pressoché impossibile ricordare in questa sede anche tutti gli studi principali, ma quantomeno si veda il recente contributo di Remer 2013 che ha il pregio di fornire un confronto tra Cicerone e Aristotele in tale ambito.

⁹⁴ «Ne consegue che i fatti e la narrazione sono il fine della tragedia, tale fine è più importante di tutte le cose».

⁹⁵ Secondo la proposta suggestiva di Murray 2011, l'attacco di Platone alla letteratura è ancor più virulento nel caso della tragedia perché la polemica, nella *Repubblica*, è legata all'esclusione delle donne; quattro sono, secondo la studiosa, i punti di contatto tra la tragedia e il femminile (*ib.* 175): 1) la censura della letteratura è associata alla censura di comportamenti femminili come il lamento, che è tradizionalmente associato alle donne in tragedia; 2) l'atto stesso di impersonare qualcuno è dannoso e nella tragedia il sostituirsi all'altro comporta un'inversione del genere sessuale; 3) forte connessione tra tragedia e femminile sia esplicitamente attraverso l'uso di molteplici *sententiae* sia implicitamente attraverso l'uso di immagini; 4) parte della degenerazione dello Stato è legata a conflitti in seno al nucleo familiare e i conflitti familiari sono al centro di molte tragedie. Non è questa la sede per commentare ciascuna di queste suggestioni, tuttavia, sul primo punto occorre fare una specificazione. La censura di comportamenti femminili in tragedia è un elemento che si è pure osservato in Cicerone in un bel brano delle *Tusculanae*. Mi riferisco a *Tusc.* 2, 48-50 e alle citazioni dai *Niptra* di Pacuvio in cui il protagonista è Odisseo nell'atto di lamentarsi; assai nota è la frase *Pacuvius hoc melius quam Sophocles* (2, 49) con cui Cicerone esprime approvazione per la caratterizzazione pacuviana dell'eroe rispetto a quella sofoclea in cui il carattere lamentevole e femminile di Ulisse in preda al dolore emerge con maggior chiarezza. Certo è che tale giudizio nei confronti di Sofocle nasce nel grembo di valori romani, ma non sorprenderebbe che Cicerone avesse in mente l'autorità di Platone, conoscendone bene gli scritti. Sul rapporto tra Platone e i poeti si veda Petraki 2011, in particolare 37-108. Sul brano delle *Tusculanae* vd. Mirasole 2021 per i rimandi bibliografici.

affermare che Cicerone rappresenta idealmente una forma di sintesi dei due grandi pensatori che lo precedono.

Si è detto fin qui della tragedia, che essa in quanto genere, risulta di grande interesse per Cicerone da un punto di vista societario – e nel paragrafo successivo tenteremo di mostrarne il come e il perché – ma ciò vale anche per le altre forme del teatro. In questa sezione ci sforzeremo quindi di vedere, genere per genere – quantomeno quelli principali (tragedia, commedia, mimo, atellana) –, come le forme stesse del teatro possano divenire anche simbolo della società di cui sono espressione o, più semplicemente, strumenti di interpretazione della realtà e dei suoi individui. Trattando del rapporto tra la poesia drammatica e Cicerone, sarà impossibile evitare sovrapposizione con i precedenti capitoli, e ugualmente ci si servirà di citazioni poetiche. In questa sede, tuttavia, lo scopo sarà di estrarre nozioni e idee da un dato genere partendo da riferimenti ad esso o citazioni più o meno esplicite, analizzandone il contesto testuale. Questa operazione, forse, ci permetterà di chiarire meglio, oltre al pensiero ciceroniano sulle forme del teatro, quale doveva essere la funzione della poesia drammatica nella società.

4.1. *Tragedia: una morale per gli uomini di Roma*

La tragedia, lo abbiamo ampiamente osservato, è il genere teatrale prediletto da Cicerone, per ragioni di vario tipo che vanno da questioni puramente estetiche ad altre di natura etico-morale. L'atteggiamento (o una significativa parte di esso) di Cicerone nei confronti di tale genere si può cogliere fin da subito in quello che è l'inizio, *de facto*, del percorso filosofico del nostro autore, ovvero il trattato *De finibus bonorum et malorum*⁹⁶, in particolare nel proemio del primo libro (1,4) ove, ancora una volta, Grecia e Roma sono messe a confronto:

⁹⁶ Precedono cronologicamente il *De finibus* gli entrambi perduti *Hortensius* e *Consolatio*; sull'*Hortensius* vd. Grilli 2005; sulla *Consolatio* rimando invece a [...]; per la cronologia del trattato sui termini estremi del bene e del male si può contare sulla testimonianza dello stesso Cicerone che nei libri 12 e 13 delle lettere ad Attico descrive gran parte del percorso di gestazione dell'opera: 12, 2, 2 vi è ancora incertezza sui personaggi (16 marzo 45); 13, 32, 3 Cicerone invia il primo libro ad Attico (29 maggio 45); 13, 12, 3 scelta di dedicare l'opera a Bruto (23 giugno 45); 13, 19, 4 i cinque libri sono conclusi (29 giugno 45) e vedranno la pubblicazione solo dopo il 10 luglio, data in cui vengono consegnati a Bruto (cfr. 13, 32, 2); per le datazioni delle epistole cfr. Schimdt 1893, 425-430.

Quis enim tam inimicus paene nomini Romano est, qui Enni Medeam aut Antiopam Pacuvi spernat aut reiciat, quod se isdem Euripidis fabulis delectari dicat, Latinas litteras oderit?

Chi è infatti tanto nemico a quasi tutto ciò che è romano da disprezzare o rifiutare la *Medea* di Ennio e l'*Antiopa* di Pacuvio⁹⁷, perché dice che si diletta con i medesimi drammi di Euripide e che odia la letteratura Latina?

Al di là delle polemiche di stampo patriottico, inerenti alla pretesa superiorità dell'*ars Romana* su quella *Graeca* che pure si ritrova in altri luoghi del *corpus*⁹⁸, c'è da rilevare soprattutto un fatto di tipo sociale e, specificamente, legato al gusto del pubblico. Infatti, a proposito della *Medea* di Ennio, che forse per Cicerone doveva essere il capolavoro del teatro latino, già notava la Malcovati⁹⁹ che, per la natura delle tematiche trattate, quali il tormentato e patetico contrasto dei *motus animi* e la lezione morale che invitava a guardarsi “dalle funeste conseguenze cui portava la violazione dei sacri vincoli del matrimonio”¹⁰⁰, facevano di questo dramma un'opera particolarmente gradita al variegato pubblico dei romani a teatro.

La *pièce* enniana – e, io credo, per estensione gran parte del teatro tragico latino – tuttavia, non risultava maestra di vita solo in ambito pubblico, mostrando ai *cives* la via da percorrere o le turpitudini morali da evitare, ma pure nel cantuccio privato degli amici essa non esaurisce la propria lezione. Di grande rilievo è, a tal proposito, una lettera del 54 inviata a Gaio Trebazio in Gallia piena di riferimenti, nonché di citazioni dirette, al dramma del poeta *pater*. Leggiamo (*fam.* 7, 6, 1-2):

⁹⁷ Sulla questione del rapporto tra il dramma di Pacuvio e la dipendenza dall'originale greco, mi limito a ricordare il giudizio di D'Anna 1967, 43-47 che non prende troppo alla lettera il ciceroniano (*fin.* 1, 4) *ad verbum e Graecis expressae*, pur riconoscendo una maggiore aderenza al modello classico; cfr. inoltre Schierl 2006, 91-96.

⁹⁸ Viene alla mente il *Pacuvius hoc melius quam Sophocles* di *Tusc.* 2, 48, per cui rimando al mio Mirasole 2021 per la bibliografia relativa. Tale polemica, da un punto di vista strettamente linguistico è ben presente, in maniera diffusa, nell'*Orator* e meriterebbe un approfondimento a sé stante. Infine, si dovrà inoltre aggiungere che pure la scelta di limitare al minimo l'utilizzo dei termini greci negli scritti 'ufficiali', ovvero destinati ad un pubblico largo, rispetto alle epistole – rivolte a singoli eletti – in cui i termini invece greci abbondano, è segno tangibile di tale polemica, per così dire, ufficiale e aperta ad un corpo di lettori più ampi ai quali si vuol mostrare come la *latinitas* non abbia nulla da invidiare alle lettere greche, che è poi, naturalmente, anche un discorso di tipo etico-sociale in cui alla superiorità della lingua sarebbe dovuta corrispondere una superiorità morale; su queste tematiche gli studi di Narducci sono ancora un importantissimo punto di riferimento, specie Narducci 1989 e 1997.

⁹⁹ Malcovati 1943, 103.

¹⁰⁰ *Ib.*

Tu modo ineptias istas et desideria urbis et urbanitatis depone et, quo consilio profectus es, id adsiduitate et virtute consequere. Hoc tibi tam ignoscemus nos amici, quam ignoverunt Medeae,

quae Corinthum arcem altam habebant matronae opulentae, optimates,

quibus illa manibus gypsatissimis persuasit ne sibi vitio illae verterent, quod abesset a patria; nam

Multi suam rem bene gessere et publicam patria procul;

Multi, qui domi aetatem agerent, propterea sunt improbat.

Quo in numero tu certe fuisses, nisi te extrusissemus.

Sed plura scribemus alias. Tu, qui ceteris cavere didicisti, in Britannia ne ab essedariis decipiaris caveto et (quoniam Medeam coepi agere) illud semper memento:

qui ipse sibi sapiens prodesse non quit, nequiquam sapit.

Cura ut valeas.

Tu abbandona queste sciocchezze e la nostalgia della città e della vita cittadina e, tenta di ottenere con perseveranza e forza ciò con la cui intenzione eri partito. Noi ti perdoneremo la lontananza, così come la perdonarono a Medea:

le ricche e nobili dame

che la rocca alta di Corinto abitavano

con le mani sporchissime di gesso ella persuase queste perché non le biasimassero di essere lontana dalla patria. Infatti

Molti giovarono alle proprie sostanze e allo Stato lontano dalla patria;

molti, che trascorsero la vita in casa, per tale ragione furono disapprovati.

Certamente tu saresti in questa schiera, se non ti avessi cacciato via.

Ma ti scriverò ancora. Tu, che hai imparato a stare attento per gli altri, sta attento in Britannia a non farti prendere dai carri da guerra e, dato che ho preso la parte di Medea, ricordati sempre ciò:

Il sapiente che non è utile a se stesso, è saggio invano.

Abbi cura di te.

La lettera offre numerose implicazioni, in parte già trattate nel capitolo dedicato alle citazioni dirette, come ad esempio l'uso parafrasante dei versi della *Medea*: sono sì riportati ma riadattati al contesto, talora con parole lievemente ritoccate per tale scopo o con inserti ciceroniani inframmezzati tra un verso e l'altro in un *unicum* verbale che è, *de facto*, una nuova formazione dotata di un senso diverso rispetto alla sua fonte originaria¹⁰¹.

L'aspetto più interessante, a ogni modo, al di là di oramai note pratiche di citazioni, è che per il tramite del dramma ennio viene in qualche modo siglato un patto tra 'nobili' amici, le cui clausole per ciascuna delle parti in causa sono rispettivamente: da un lato,

¹⁰¹ *Manibus gypsatis* è generalmente considerata mano ciceroniana, il che sarebbe estremamente interessante perché potrebbe essere, come Shackleton Bailey 1977, 332 suggerisce, la descrizione ciceroniana dell'attore che interpreta la *Medea* giacché l'espressione sposta l'attenzione sulle mani presupponendo un gesto e uno stato sensoriale che era possibile da individuare soltanto se si pensa ad una rappresentazione scenica; la forma *gypsatis*, che è superlativo della forma participiale di *gypso*, modellato a sua volta sul corrispettivo greco γύψος, indica l'essere imbrattato di creta o gesso, e il verbo dunque assume il significato di 'imbrattare con il gesso/creta' (*gypso oblinere* cfr. *T.l.l.* 2383). Ma oltre all'*actio*, ci sono anche implicazioni di ordine sociologico, che ci rinviano alla bassa condizione sociale di coloro che erano *gypsati*, confermando quindi che Cicerone si stia riferendo tanto agli attori quanto ai personaggi. Il termine, raro, compare in Tibullo 2, 3, 60: *Nota loquor: regnum ipse tenet, quem saepe coegit/barbara gypsatos ferre catasta pedes* (Dico cose note: possiede il regno colui che sovente fu costretto/ a essere trascinato sul barbaro palco con i piedi segnati dal gesso). Ovvero, ad essere segnati dal gesso, sono gli schiavi. Così pure Properzio 4, 5, 51: *aut quorum per titulus barbara colla pependit, / cretati medio cum salvere foro* (o di quelli cui pende dal barbaro collo un cartello/ e saltano imbrattati di creta in mezzo al foro). Properzio non menziona la *barbara catasta* – il palco su cui venivano venduti gli schiavi – né è attestato *gypsatus*, ma si riferisce alla stessa pratica e il termine utilizzato è *cretatus*, la cui connotazione 'di creta' è pur presente nel termine originario greco. Insomma, la pratica è la stessa ad essere segnati dal gesso o dalla creta significava essere 'macchiati' dall'infamia di una condizione sociale servile. Il che ci riporta agli attori, *gypsatis* nelle mani, e alla loro precarietà sociale. Cfr. Murgatroyd 2002, 112 per Tibullo, Fedeli 2015, 773-775 per Properzio e maggiori dettagli sulla pratica di segnare gli schiavi forestieri con il gesso rispetto ai *vernae*, gli schiavi nati in casa. Mi limito qui ad aggiungere un'ulteriore nota, dato l'argomento, che meriterebbe forse una trattazione a parte: tanto la pratica di esporre gli schiavi sul palco *in medio foro*, che per legge dovevano essere riconoscibili da una ben evidente marca visuale (il gesso o la creta sui piedi), quanto la costrizione a saltare per dimostrare la propria prestanza fisica, ci rinviano ad una dimensione pubblica e 'spettacolare' giacché a tali schiavi, prigionieri di guerra soprattutto, veniva imposto di mettere su un vero e proprio show il cui successo (se 'saltavano' con sufficiente energia) garantiva eventualmente un incremento del prezzo di partenza; *saltus*, poi, è tanto salto quanto danza. Insomma, anche quando si trattava di mettere in vendita degli schiavi, i romani tendevano a teatralizzare la realtà.

l'impegno – non chiarito nella lettera – da parte di Trebazio a non abbandonare i propositi che si era imposto alla partenza e di deporre la vana nostalgia delle sofisticate abitudini urbane, ch  mal si adattano al contesto bellico della barbara Gallia, invasa da Cesare (c'  anche quindi il consiglio dell'amico ad adattarsi alle aspettative di quello che   in fondo il '*decorum*' della situazione); dall'altro lato, la promessa di Cicerone a perdonare la lontananza dalla patria che non   semplicemente una stucchevole nostalgia dell'amico, ma piuttosto un problema serio di *realpolitik*. Se Trebazio   lontano da Roma, come pu  essere utile alla patria? Di qui la necessit  di ulteriori argomentazioni sfruttando nuovamente i versi di Ennio che sanciscono senza ombra di dubbio che   possibile servire bene la patria anche a notevole distanza da essa, rispetto a molti altri che nella propria dimora trascorrono la vita senza arrecare alcun giovamento n  per se stessi (cosa pure ammessa e non disapprovata da Cicerone che la reitera con la citazione finale, sempre tratta dalla *Medea*), n  per una causa superiore. Insomma: essere utili alla repubblica   uno stato della mente piuttosto che lo spazio definito delle mura domestiche. La tragedia ancora una volta mostra la via ai *cives*.

C'  una pervasiva e sottile ironia, a ogni modo, che alimenta la lettera. Di particolare interesse   infatti quando, prima dell'ultima citazione, Cicerone sostiene di aver preso la parte di Medea, cosa che in pubblico forse non si sarebbe mai arrischiato a dire, lui che era stato console prima e ora, al tempo in cui scrive a Trebazio, era, bench  ridotto a un ruolo marginale, una figura di riferimento per lo stato.

Tra citazioni, commenti e battute, in generale, la lettera rivela ci  che (in parte) il ruolo che la tragedia doveva assumere, secondo Cicerone, per la societ  romana, una sorta di guida ma che ad un tempo si facesse memoria e vessillo dello spirito dei romani, cosa ancora pi  importante in un momento di fragilit  in cui la repubblica, per come la si conosceva, si trovava – come poi il corso della Storia conferma – in serio pericolo. In tal senso si pu  anche spiegare il rifiuto della tragedia contemporanea e l'esplicito ritiro presso i pi  antichi drammaturghi. Dei tragediografi a lui contemporanei, compreso il fratello che sappiamo pur essere autore di tragedie¹⁰², Cicerone dimostra, infatti, ben poco interesse. C'  evidentemente il rifiuto di sposare, con una sorta di sfrontata adulazione, la causa letteraria e la figura di un contemporaneo, ch  sarebbe forse stato di cattivo

¹⁰² Quinto Cicerone appartiene a quella schiera di 'nobiluomini' che si sarebbero dedicati alla scrittura di tragedie nel tempo libero. A costui si possono aggiungere almeno: Asinio Pollione, Cassio di Parma e finanche Giulio Cesare e Ottaviano; cfr. Manuwald 2011, 216-219. Su Quinto come autore di tragedie cfr. Cic. *Q. fr.* 3, 1, 13 e 3, 5, 7, nonch  *fin.* 5, 3 in cui si allude metaforicamente alla vicinanza spirituale di Quinto a Sofocle, alludendo cos  al fatto che il fratello aveva scritto opere tragiche.

gusto¹⁰³. Ciò risulta evidente dal metodo di citazione adottato da Cicerone in tutto il suo *corpus*, nel quale, tra citazioni dirette o semplici riferimenti, mai viene esplicitamente nominato un autore contemporaneo o una sua opera quantomeno in senso elogiativo¹⁰⁴. Non si tratta, tuttavia, di un rifiuto dettato da un mancato appagamento letterario. In una lettera a Quinto, infatti, Cicerone rassicura il fratello che la sua *Erigone* incontrerà senz'altro i suoi gusti¹⁰⁵, giudizio basato evidentemente non solo s'un sentimento di benevolenza nei confronti del fratello ma anche, probabilmente, su letture precedenti di tragedie del fratello del cui gusto doveva già conoscere i 'segreti'. Che i due fratelli, oltre al sangue, condividessero un simile gusto per la tragedia non dovrebbe sorprendere. La ragione di tale assenza dei tragediografi contemporanei nel *corpus*, per così dire ufficiale dei trattati e dei discorsi, va quindi perlopiù identificata con le ragioni ideologiche di cui si diceva poc'anzi: il mondo del passato, le sue leggi non scritte dell'etica e della morale, riviveva nei *cantica* della tragedia e nei suoi versi attraverso eroi greci romanizzati che insegnavano, parlando la lingua dei padri e del rito religioso, come ci si doveva comportare in pubblico, come si doveva difendere lo stato, quale atteggiamento tenere con gli amici, il cui *desiderium* – quando la circostanza lo necessita – va pure perdonato, come altro è stato perdonato alle Medee, o agli Oreste.

Più arduo è invece definire un quadro letterario e performativo completo per l'altro volto della tragedia, la *praetexta*, nella quale venivano narrati i *domestica facta*¹⁰⁶. La drammatizzazione della storia romana, per alcuni studiosi¹⁰⁷, comporta in primo luogo un'alterata percezione della realtà da parte dei romani stessi in quanto, venendo meno l'artefatto scenario del *ritus Graecus*, i romani guardavano se stessi non per il tramite di uno specchio, ma vedevano il sé presente nel sé passato. In altre parole, se la forma era

¹⁰³ Plin. *Ep. Neminem viventium, ne quam in speciem adulationis incidam, nominabo*; cfr. Čulík-Baird 2022, 54.

¹⁰⁴ Mi riferisco alla sola tragedia. Se si sposta lo sguardo ad altri generi, qualche riferimento, benché sparuto, si trova, come ad esempio la celebre lettera in cui si elogia la tecnica di Lucrezio (*Q. fr.* 2, 10, 3). Pur vero è che – lo si diceva nella nota 98 – che Cicerone fa esplicita menzione dell'attività del fratello, ma non si tratta di un uso del 'teatro' del fratello in senso etico-didattico o semplicemente descrittivo. Non si tratta, quindi, di un uso di versi drammatici incorporato nelle opere destinate alla divulgazione. Difatti tali riferimenti ad autori coevi sono attestati nelle lettere. Diverso è il caso della nota polemica contro i poeti neoterici che occupa *Tusc.* 3, 44-45 (nella sua forma più nota); lì la cattiva poesia dei nuovi poeti viene, non a caso, paragonata al *carmen praeclare* di Ennio e ha lo scopo di evidenziare gli aspetti negativi della modernità letteraria.

¹⁰⁵ È la *Q. fr.* 3, 1, 13.

¹⁰⁶ Cfr. Or. *ars poetica* 286 e GL I, 489. Sul contest storico della *praetexta* si veda Wiseman 1998; sugli aspetti drammatici e performativi vd. invece Erasmo 2004, 52 ss. Importanti studi generali sull'argomento sono invece forniti da Zorzetti 1980 e Manuwald 2001. Si veda anche Petrone 2000 per alcune riflessioni sul linguaggio celebrativo della *praetexta*.

¹⁰⁷ In particolare, vd. Erasmo 2004, 52.

greca e mitica, cioè il linguaggio adoperato, il contenuto era la Storia, era la realtà, era, in una parola, Roma¹⁰⁸. Tale legame tra palco e realtà era particolarmente evidente, tant'è che in un noto passo della *Pro Sestio* Cicerone si può permettere di giocare con esso in maniera così palesemente forzata che tale artificio retorico era possibile soltanto in seno a tale ambiguità. Il passo in questione è il seguente (*Sest.* 123):

Nominatim sum appellatus in Bruto:

Tullius, qui libertatem civibus stabiliverat.

Miliens revocatum est. Parumne videbatur populus Romanus iudicare id a me et a senatu esse constitutum quod perditii cives sublatum per nos criminabantur?

Nel *Bruto* sono stato chiamato per nome:

Tullio, che ai cittadini la libertà aveva assicurato..

Un verso fatto ripetere mille volte! Era dunque poco evidente che il popolo romano riteneva che io e il senato avevamo consolidato quella libertà che dei cittadini della peggior risma ci avevano accusato d'aver tolto¹⁰⁹?

¹⁰⁸ Per La Penna 1979, 51-56, che divide il genere in due sottocategorie (drammi del passato mitico e drammi dell'aristocrazia contemporanea), la *praetexta* è una celebrazione dell'*imperium* e in quanto tale sostituisce gli eroi greci ai condottieri e i re romani. Ciò è indubbio vero, ma possiamo aggiungere con Flower 1995, 171 che la *fabula* è anche celebrazione della classe aristocratica e dei suoi valori, al di là della gloria delle singole figure. Si potrebbe in vero pure obiettare che tali figure storiche sono in realtà figure mitiche, ricordando la definizione di *Erinnerungsfiguren* di Assmann 1992, per cui, benché si tratti di figure storiche, i protagonisti di queste storie non sono altro che vessilli di memoria simbolica che portano determinati valori e significati impressi nella memoria culturale di una data società. Ciò varrebbe soprattutto per le *praetextae* il cui soggetto è tratto dal passato mitico di Roma, venendosi così a creare una distanza cronologica tra oggetto della messinscena e pubblico in cui è possibile la nascita e lo sviluppo della memoria collettiva. In tal modo la distanza tra *cothurnata* e *praetexta* verrebbe a ridursi e a limitarsi a questioni di tipo formale, come pure il grammatico Diomede rileva (GL I, 489): *togata praetextata a tragoedia differt, quod in tragoedia heroes inducuntur, ut Pacuvius tragoedias nominibus heroicis inscripsit, Orestem, Chrysen, et his similia, item Accius; in praetextata autem reges reges Romani vel duces, ut quae inscribitur Brutus vel Decius item Marcellus*. Concludendo, e limitandoci al campo delle ipotesi considerando i pochi e sparuti frammenti a nostra disposizione, se sul piano simbolico la differenza poteva essere minima, dato che i valori rappresentati o che emergevano nello specchio dell'alterità rimanevano invariati dal momento che erano prodotti della stessa società, sul piano del contenuto la differenza c'era e veniva sentita e, poiché prendevano corpo i *domestica facta*, la separazione tra palcoscenico e pubblico era forse più labile e ambigua.

¹⁰⁹ Trad. Bellardi 1975.

Secondo la testimonianza di Cicerone il velo che separava realtà e finzione è completamente caduto e al Tullio del passato si sovrappone al Tullio del presente, entrambi accomunati sia da una semplice corrispondenza onomastica sia da quello stesso spirito che avrebbe restituito la libertà allo Stato e ai cittadini. Su questo punto Cicerone insiste, per evidenti ragioni politiche; la comunanza di nome funge soltanto da conferma¹¹⁰.

Un altro importante riferimento al *Brutus* di Accio è presente in *Div. 1*, 43-44 in cui è riportata una lunga sequenza in cui si narra del sogno di Tarquinio e del conseguente responso degli aruspici. Non occorre qui riportare l'intero brano, ma risulterà utile ricordare e contestualizzare come Cicerone introduca i versi acciani. Prima ancora, tuttavia, in *Div. 1*, 42, Cicerone aveva citato versi dal prologo dell'*Alexander* enniano dal simile contenuto (il sogno di Ecuba)¹¹¹. Venendo poi al *Brutus*, i versi sono anticipati con tale importante notazione (*Div. 1*, 43): *sed propria videamus*, ovvero spostiamo il nostro sguardo su esempi più vicini, nel tempo e, implicitamente, nella realtà. Da un punto di vista argomentativo, non c'è differenza tra *cothurnata* e *praetexta*¹¹² ma la dichiarazione di maggiore prossimità di quest'ultima rispetto alla prima sembrerebbe alludere a una maggiore credibilità del *Brutus* rispetto all'*Alexander*¹¹³.

Sulla base dei dati qui proposti, pertanto, Cicerone sembra confermare l'opinione della critica circa un genere, la *praetexta*, che era relativamente più vicina alla realtà dei romani, e di conseguenza molto più ideologicamente posizionata, rispetto alla sua controparte di argomento greco. Tale diversità risulta pressoché inequivocabile da un aneddoto riportato nell'epistolario ciceroniano (*fam. 10*, 32, 3)¹¹⁴:

¹¹⁰ Le 'ingerenze' della realtà sul palco e viceversa, nonché il brano della *Pro Sestio*, sono commentate in Petrone 2020.

¹¹¹ Per l'*Alexander* vd. Jocelyn 1969, 204.

¹¹² Si prendano ad esempio le citazioni dallo *Scipio* enniano in *fin. 2*, 106 (due citazioni corrispondenti al fr. 5 Vahlen) che vengono utilizzate per scopi argomentativi come accade ampiamente con innumerevoli frammenti di *cothurnata*. Discorso simile per le citazioni contenute in *Or. 152*.

¹¹³ Va altresì notato con Wardle 2006, 218 che è Quinto ad addurre tali esempi e che: «Marcus's failure to respond to this or to any of the poetic examples reveals his implicit view that they are unhistorical». Ciò è parzialmente vero, nei termini in cui tutto ciò apparteneva alla mitizzazione della Storia piuttosto che alla Storia stessa. Tuttavia, non credo che la questione circa la verità storica (o la sua assenza) sia importante. Il *Brutus* il cui nucleo narrativo ruotava intorno all'atto fondativo della Repubblica, aveva una potenza culturale così manifesta da essere circondato da un'aura sacrale indubbiamente percepita dalla sensibilità romana repubblicana più dell'*Alexander* enniano, per quanto fosse attinto dal ciclo troiano. Per il commento ai brani del *De Divinatione*, oltre al già citato Wardle, si vedano pure Timpanaro 1998, 265-266 e Schultz 2014, 115-118.

¹¹⁴ La lettera è datata 8 giugno 43 ed è Gaio Asinio Pollione che si sta rivolgendo a Cicerone.

Illa vero iam ne Caesaris quidem exemplo, quod ludis praetextam de suo itinere ad L. Lentulum prò consule sollicitandum posuit, et quidem, cum ageretur, flevit memoria rerum gestarum commotus;

Per queste altre azioni, invece, egli non può contare neppure sul precedente di Cesare: durante i giochi fece rappresentare una pretesta che aveva per tema il viaggio da lui compiuto per persuadere il proconsole Lucio Lentulo e addirittura, nel corso della rappresentazione, si mise a piangere per la commozione al ricordo di quell'impresa¹¹⁵.

L'effetto che viene così a crearsi è simile a quello propugnato da Cicerone nella *Pro Sestio* in cui si cercava di finalizzare un'identificazione tra *persona* tragica e *persona* pubblica; qui l'operazione risulta ancora più patetica e forzata giacché Balbo pretese che la rappresentazione intera vedesse lui come protagonista e le sue imprese come fondale. Al di là dei giudizi di merito, in ogni caso, ciò era soltanto possibile nel dramma storico, o pseudo-storico, ad argomento romano.

4.2. *Commedia: vizi e virtù di una società*

Il discorso sulla commedia può forse risultare più complesso, perché il rapporto che Cicerone instaura con essa è conflittuale, alternando ad esplicite ed aspre critiche un uso abbastanza diffuso di materiale comico con interesse spiccatamente linguistico¹¹⁶. Di Terenzio, poi, l'autore più citato, dimostra vera e propria stima, riconoscendo pienamente in lui il contemporaneo di Pacuvio. Tale stima è forse data dal carattere universalmente riconosciuto come moderato e morale della commedia del poeta, lontana dai guizzi sfrenati dell'altro grande poeta comico, Plauto, con il quale è stato spesso – forse a torto – paragonato¹¹⁷.

Se la tragedia aveva nel progetto ciceroniano il suo specifico ruolo di 'monumento' di Roma e della sua antica *virtus*, da preservare quindi per le nuove generazioni a fini esplicitamente sia etico-didattici sia identitari, cosa doveva essere la commedia per la

¹¹⁵ Trad. di Cavarzere 2007. Sull'atteggiamento di Balbo vd. Hutchinson 1998, 110.

¹¹⁶ Appartengono a questa categoria tanto le citazioni a carattere tecnico argomentativo (cfr. pag. 75 ss. qui) tanto la caratterizzazione deformata di talune figure specie nel corpo delle orazioni, quali, ad esempio, la coloritura di Pisone nella *In Pisonem*, nonché alcuni aspetti del ritratto di Verre nelle *Verrine*. Va notato pertanto che il linguaggio comico può essere anche associato al linguaggio dell'invettiva. Su tali argomenti rimando alla bibliografia citata a pagina 125.

¹¹⁷ Per la ricezione di Terenzio nel mondo antico si vedano Müller 2013 e Cain 2013.

società romana? In parte, il ruolo didattico è prerogativa di entrambe le forme teatrali, ma c'è naturalmente dell'altro che deriva, verosimilmente, dalla diversa natura del genere stesso. C'è innanzitutto un maggiore interesse linguistico che non si spiega semplicemente per ragioni di fine eruditismo, ma piuttosto per la prossimità della lingua della commedia con la lingua della realtà e della quotidianità, elemento che generalmente mancava alla tragedia. In ciò, pertanto, la commedia rifletteva meglio la società da cui traeva ispirazione e che, al netto degli stilemi e delle tematiche del genere, voleva rappresentare.

Da un punto di vista didattico, la commedia risultava soprattutto utile a mostrare le emozioni più basse e le turpitudini dell'animo umano che non solo il saggio stoico, ma anche il cittadino medio doveva evitare¹¹⁸. Tuttavia, in primo luogo nelle figure di Terenzio e, con minor frequenza, di Cecilio Stazio, anche la commedia poteva offrire dei *lumina* di moralità e saggezza da cui apprendere¹¹⁹.

Terenzio, oltre ad essere il commediografo prediletto con ben quaranta citazioni, diviene egli stesso un simbolo di ciò che la commedia avrebbe dovuto mettere in mostra: la purezza della *latinitas*. Con ciò intendiamo ad un primo livello, indubbiamente, il linguaggio, in virtù del fatto che gran parte delle citazioni comiche sono inserite in testi come l'*Orator* con quel tipo di prassi che abbiamo identificato come 'citazione argomentativa a carattere tecnico', ovvero quella categoria di citazioni inserita in un discorso prettamente volto a dimostrare la correttezza di un determinato uso linguistico e altre questioni affini.

Si evince pertanto come la *latinitas* non sia solo un'idea relegata nei ristretti confini dell'erudizione e della tecnica: saper parlare riflette anche una certa nobiltà d'animo e autorità ed è forse per questo motivo che Cicerone rifugge la lingua di Plauto dal cui *corpus* attinge esplicitamente soltanto cinque volte con citazioni soprattutto dal *Trinummus*¹²⁰.

Benché poche rispetto alle citazioni, ad esempio, dalla tragedia o da Terenzio stesso¹²¹, quest'ultime citazioni plautine sono assai significative, osservarle più da vicino pertanto risulterà utile e confermerà quanto finora affermato. Vediamo innanzitutto quella presente in *inv.* 1, 95 che corrisponde ai versi *Trin.* 23 ss.:

¹¹⁸ Vd. la discussione a pag. 66 ss. a proposito delle citazioni della *Leucadia* di Turpilio in *Tusc.* 4, 72 ss.

¹¹⁹ Non mancano i riferimenti Plauto, il quale, tuttavia, è citato direttamente pochissimo. Si contano solo cinque casi, di cui quattro dal *Trinummus*: *Div.* 1, 65 (*Aul.* 178); *inv.* 1, 95 (*Trin.* 23-26); *ad Brut.* 1, 2, 3 (*Trin.* 319); *Pis.* 61 (*Trin.* 419); *de orat.* 2, 39 (*Trin.* 705); cfr. Čulík-Baird 2022, 162.

¹²⁰ Vd. nota precedente.

¹²¹ Per l'elenco completo delle citazioni terenziane in Cicerone vd. Čulík-Baird 2022, 266-267.

aut infirma, ut Plautus:

*Amicum castigare ob meritam noxiam,
Immune est facinus; verum in aetate utile
Et conducibile; nam ego amicum hodie meum
Concastigabo pro commerita noxia*

oppur di un fatto si adduce una ragione debole, come fa Plauto¹²²:

Castigar un amico perché l'ha fatta grossa
certo gradito non m'è, ma utile e vantaggioso
al momento giusto: quest'oggi ecco mi tocca
un amico castigar, perché l'ha fatta grossa¹²³.

La stessa citazione è adoperata nella coeva *Rhetorica ad Herennium* dimostrando come il passo plautino fosse divenuto canonico perché problematizza le complesse dinamiche dell'amicizia, tema particolarmente sentito a Roma¹²⁴, in quanto fondamentale situazione sociale, dotata di una propria grammatica e di un proprio galateo, volto a regolare le complesse dinamiche, sia private che pubbliche, tra gli individui dell'alta società romana. Sulla stessa falsariga si pone la citazione nell'epistola 1, 2a il cui destinatario è Bruto. Ancora una volta la commedia cristallizza una situazione idealtipica in una forma che doveva ben riflettere il gusto e la mentalità dei romani. Se nella precedente citazione si mettevano in scena possibili dinamiche tra individui legati da un rapporto di amici, benché ciò avvenisse indirettamente attraverso le parole di un personaggio e non attraverso la rappresentazione stessa delle dinamiche, in questa ulteriore citazione la tematica affrontata non è meno delicata. Il frammento si presenta così nella lettera (*ad*

¹²² Siamo all'interno della trattazione dei difetti dell'argomentazione. Il brano di Plauto diviene così il paradigma per dimostrare la *ratio infirma*, una ragione debole e che mal si adegua a ciò che il contesto richiede. Si noti pure che all'interno della discussione sui difetti, non viene risparmiata neppure la tragedia, sia per quanto riguarda l'ambito greco che quello latino. Così al paragrafo precedente (1, 94) Euripide – e Pacuvio che dal modello euripideo doveva dipendere – fornisce un esempio di argomentazione contraddittoria: *aut ut Amphion apud Euripidem, [item apud Pacuvium], qui vituperata musica sapientiam laudat.*

¹²³ Trad. Pacitti 1967.

¹²⁴ La canonizzazione del seguente passo si potrebbe spiegare, seguendo la lettura di Čulík-Baird 2022 (per cui vedi la nota 125), con l'influenza che ebbe la *scientia* di Elio Stilone e il materiale che egli aveva a disposizione che dovette rimanere impresso nella formazione retorica del tempo contribuendo al successo del passo plautino.

Brut. 1, 2a, 2):

Sed de hoc tu videris. De me possum idem quod Plautinus pater in Trinummus :

mihi quidem aetas acta ferme est: tua istuc refert maxime.

Ma questa cosa te la dovrai vedere te. A me rimane da dire quanto dice il padre plautino nel *Trinummus*:

Per me certamente la vita è ormai compiuta: le tue cose importano soprattutto a te.

È evidente che Cicerone stia operando una sovrapposizione di ruoli a cui spettano rispettivamente quello del padre al vecchio ex console, quello del figlio al fervido idealista che poco prima aveva ucciso Cesare¹²⁵.

Nell'ambito dei generi letterari, soprattutto la commedia poteva offrire a Cicerone il perfetto e tangibile paradigma adatto all'occasione, adatto all'ideale rappresentazione di un rapporto padre/figlio connotato da un'evidente divergenza di opinioni dalla quale scaturisce il conflitto generazionale a cui il genere comico aveva dato pieno statuto letterario. Questa è la tanto ammirata saggezza da commedia che piacque molto a Cicerone e che a prescindere dal poeta ritroviamo spesso nella forma di citazione diretta tanto nelle complesse argomentazioni filosofiche tanto in un'epistola di tal genere, scritta nell'amara consapevolezza di essere prossimo alla morte.

Nella successiva citazione, sempre dal *Trinummus*, possiamo individuare un'altra tipologia d'uso della commedia. Prima della saggezza c'è infatti la rappresentazione di una realtà turpe, deformata, profondamente immorale che ben si adattava al contesto retorico dell'invettiva e della messa in ridicolo dell'avversario politico. Così in *Pis.* 61 possiamo osservare:

Quas rationes si cognoris, intelleges nemini plus quam mihi litteras profuisse. Ita enim sunt perscriptae scite et litterate ut scriba ad aerarium qui eas rettulit perscriptis rationibus secum ipse caput sinistra manu perfricans commurmuratus sit:

¹²⁵ Il nocciolo della questione discusso nella lettera, scritta nel delicato anno del 43, verteva sul problema della clemenza in tempo di crisi: laddove Bruto propendeva per una posizione ispirata alla clemenza cesariana, Cicerone rifletteva sulla necessità di essere più inflessibile per evitare il sorgere di un ulteriore *bellum civile*.

Ratio quidem hercle apparet, argentum οἴχεται.

Hac tu oratione non dubito quin illum iam escendentem in currum revocare possis.

Se comprenderai i rendiconti, capirai che le tue lettere furono di giovamento a me più di tutti. Infatti, sono stati redatti con tanta perizia ed eleganza che lo scriba presso l'erario, il quale lo ha trascritto avendolo ricopiato, grattandosi il capo con la mano sinistra tra sé e sé mormorava:

I rendiconti sono davvero chiari, per Ercole, l'argento però è andato via.

Il recupero del verso plautino è così inserito in una scena che ha una sua già dimensione comica. Si prenda ad esempio il gesto del funzionario del Tesoro (*scriba ad aerarium*) che si gratta la testa in confusione (*caput sinistra manu perfricans*) bofonchiando tra sé e sé (*commurmuratus*)¹²⁶. Certamente il rimando al furto è un chiaro motivo comico al cui centro svetta l'oggetto dell'invettiva, il vituperato Pisone che così rivestito da tale alone comico viene pubblicamente sbeffeggiato dinanzi alla duplice corte del tribunale e dell'opinione pubblica¹²⁷. Questo particolare uso di versi comici era tipico delle orazioni in cui i nemici e gli oppositori di certo non mancavano.

Passando all'altra faccia della commedia a Roma, il rapporto padre-figlio doveva essere ugualmente al centro di molte commedie *togatae*. Inerente a questa tematica, vi è infatti un verso di Afranio particolarmente apprezzato da Cicerone, che lo cita ben tre volte.

Innanzitutto, dello stesso Afranio, Cicerone ha opinione positiva. In *Brut.* 167 l'elogio di Afranio si accompagna a quello di Gaio Tizio secondo la consuetudinaria prassi del trattato di accostare uomini della stessa era, talora accomunati da alcune caratteristiche comuni, creando una sorta di narrazione a catena. I discorsi di Gaio Tizio – sostiene Cicerone – erano colmi di arguzia e *urbanitas*, caratteristiche che Cicerone riassume nell'espressione *Atticus stilus*. L'oratore si cimentò pure nella scrittura tragica, ma senza grande successo se Cicerone arriva finanche a dichiarare che le sue tragedie, tuttavia, non erano davvero tragedie perché troppo argute¹²⁸. Tali *argutiae* meglio si confacevano allo stile comico, ché infatti Afranio avrebbe imitato secondo la testimonianza del *Brutus*, in

¹²⁶ Sul trattamento 'comico' riservato a Pisone si vedano almeno Hughes 1992 e Bonsangue 2004.

¹²⁷ Cfr. Petrone 2020, 114.

¹²⁸ *Brut.* 167: *Easdem argutias in tragoedias satis ille quidem acute, sed parum tragice transtulit.*

cui egli è descritto quale poeta particolarmente arguto ed eloquente¹²⁹.

Due delle tre citazioni del verso di Afranio sono ospitate, a poca distanza l'una dall'altra nel quarto libro delle *Tusculanae*, dedicato alle diverse affezioni dell'animo, rispettivamente 4, 45 e 4, 55¹³⁰. Leggiamo il primo brano:

Ex quo est illud e vita ductum ab Afranio; nam cum dissolutus filius:

heu me miserum!

Tum severus pater:

*dum modo doleat aliquid, doleat quidlibet*¹³¹.

Da qui il famoso verso di Afranio, tratto dalla vita quotidiana; infatti quando il figlio dissoluto esclama:

Ahi me misero!

Allora il padre severo:

Si addolori a piacimento, purché si addolori di qualcosa.

Come sempre, Cicerone inserisce brevi commenti ad inizio, o fine citazione, di particolare interesse. In questo caso egli dice che il verso di Afranio è *e vita ductum*, come se avesse raggiunto il più alto grado di aderenza alla realtà. Non credo tuttavia che

¹²⁹ *Ib.*: *Quem studebat imitari L. Afranius poeta, homo perargutus, in fabulis quidem etiam, ut scitis, disertus.* Si noti che *perargutus* è *hapax* assoluto. In ogni caso, l'opinione positiva su Afranio è confermata implicitamente nel prologo al primo libro del *De Finibus* in cui Afranio è in un certo senso preso a rappresentate del genere comico e accostato a Menandro, come il *pater* Ennio è accostato ad Omero (*fin.* 1,7): *Quamquam, si plane sic verterem Platonem aut Aristotelem, ut verterunt nostri poetae fabulas, male, credo, mererer de meis civibus, si ad eorum cognitionem divina illa ingenia transferrem. Sed id neque feci adhuc nec mihi tamen, ne faciam, interdictum puto. Locos quidem quosdam, si videbitur, transferam, et maxime ab iis quos modo nominavi, cum incidere ut id apte fieri possit, ut ab Homero Ennius l, Afran ius a Menandro solet* (Per quanto, se io semplicemente traducei Platone o Aristotele come i nostri poeti han tradotto i drammi, mi comporterei male, credo, verso i miei concittadini limitandomi a portare a loro conoscenza quei divini ingegni. Ma finora non l'ho fatto e tuttavia non credo che mi sia proibito di farlo. Tradurrò, se parrà opportuno, certi passi, e soprattutto dagli autori poc'anzi nominati, quando si darà il caso di farlo convenientemente, come è solito fare Ennio da Omero, Afranio da Menandro. Trad. Marinone 1976). Sulle complesse questioni del *vertere* e del rapporto con i poeti rinvio al primo capitolo del presente lavoro alla bibliografia ivi citata.

¹³⁰ La terza si legge invece in *Att.* 16, 2, 3.

¹³¹ Il frammento è il 411 R³.

la notazione faccia riferimento allo sfondo romano della *togata*, giacché nel frammento è piuttosto descritta una situazione ‘universale’ senza alcun accenno alla realtà romana. Al centro vi è semplice un padre e un figlio, come tanti se n’erano visti nelle *palliatae*. Il poeta comico è stato semplicemente in grado di catturare la realtà nei suoi versi, come aveva fatto – per citare un autore gradito a Cicerone – Terenzio nel versante della *palliata*, nei confronti del quale Afranio risulta molto vicino¹³². La distanza, dunque, nel nostro caso, tra i due generi comici è davvero relativa. La differenza sostanziale piuttosto, dato il contesto e la forma, non è tra *togata* e *palliata* ma tra commedia e tragedia¹³³: è nel seno di tale differenza che si giustifica ora l’utilizzo di versi comici, ora l’utilizzo di versi tragici, fermo restando che talora l’una tocca il dominio dell’altra e viceversa¹³⁴.

Dicevamo che Afranio aveva abilmente ripreso la realtà e le aveva dato forma letteraria, questo è anche vero da un punto di vista della rappresentazione dei caratteri, come Cicerone chiarisce citandolo lo stesso verso dieci paragrafi più avanti, in *Tusc.* 4, 55:

Iam aegritudinem laudare, unam rem maxime detestabilem, quorum est tandem philosophorum? At commode dixit Afranius:

dum modo doleat aliquid, doleat quidlibet.

Dixit enim de adulescente perduto ac dissoluto, nos autem de constanti viro ac sapienti quaerimus.

Chi tra i filosofi insomma loderebbe l'afflizione, cosa assolutamente detestabile? Ha detto bene Afranio:

Si addolori a piacimento, purché si addolori.

Ha detto ciò a proposito di un ragazzo senza speranza e dissoluto, noi tuttavia stiamo indagando dell'uomo deciso e saggio.

¹³² Bianco 2020, 246.

¹³³ Va tuttavia rilevata una questione ben nota alla critica, generatasi soprattutto nel grembo di una testimonianza senecana (*ep. ad Luc.* 8, 8): [*togatae* ndr] *sunt inter comoedias ac tragedias mediae*. Data la scarsità dei frammenti è assai difficile stabilire cosa intendesse Seneca; tuttavia, doveva essere un’opinione diffusa se si pensa pure alla testimonianza ciceroniana del *Brutus* 167 che abbiamo osservato poc’anzi, in cui si affermava che Afranio avesse imitato lo stile tragico di Gaio Tizio. Che la *togata* fosse vicina alla tragedia per una questione di stile dunque? Cfr. Bianco 2020, 245. Sulla *fabula togata* rimando ai recenti studi di Monda 2020b e Rallo 2021; per quanto riguarda la datazione dei poeti ‘togati’ vd. Welsh 2011.

¹³⁴ In special modo quando la commedia raggiunge picchi di universale saggezza nella forma di *sententiae*.

Quanto dice il padre severo è corretto – ritiene Cicerone – giacché l’animo racchiuso in un immotivato dolore è caratteristica di *perditi adulescentes*. La divergenza tra l’oggetto raffigurato (nella *togata*) con l’oggetto della ricerca (nel trattato) riporta il lettore al vero obiettivo: la comprensione e, idealmente, l’acquisizione della vera saggezza. Per arrivare alla fine del percorso occorre guardarsi dagli ostacoli, ma fortunatamente la commedia è al nostro fianco, pronta a mostrarli. E in fondo a Cicerone non importa se si tratti di *togata* o *palliata*, le quali condividono per gran parte l’ampio spettro di caratteri e situazioni.

Volendo riassumere, in conclusione, si può affermare che, se la tragedia mostra la solennità del dolore, le più acerbe e ferine contraddizioni dell’individuo, ma facendosi ad un tempo pure la più alta espressione dell’identità romana, è tuttavia la commedia che mostra la ‘vita vera’, il linguaggio comune, le scellerate (ma anche le più mitigate) emozioni degli uomini: entrambe, ma insieme, divengono in Cicerone riflesso del mondo e della molteplicità dell’animo umano, strumenti ideali, pertanto, per gettare luce s’una realtà adombrata dal dubbio e delle incertezze.

4.3. *Il mimo e l’atellana*

C’è un significativo rapporto tra il mimo e l’atellana, più ideale che reale in vero¹³⁵, dato plausibilmente dal fatto che entrambe condividevano la stessa ‘posizione’ all’interno del percorso scenico, cioè esse venivano rappresentate, l’una o l’altra, a seconda del periodo storico, dopo rappresentazioni più serie come la tragedia, un po’ come in Grecia avveniva per il dramma satiresco. La funzione era pure simile, benché la forma fosse diversa: entrambe erano media di intrattenimento popolare alimentati da un certo tipo di umorismo e battute (*iocationes*), spesso scurrili e lontane dalla comicità allusiva della *palliata* (nel caso dell’Atellana soprattutto e del mimo più burlesco connotato da caratteristiche tipiche del moderno avanspettacolo)¹³⁶. Questo legame è percepito anche da Cicerone, il quale, in una nota lettera a Peto (*fam.* 9, 16), farcita di numerosi riferimenti teatrali, ci informa sulla tendenza e sul gusto dell’età tardo-repubblicana a proposito dell’atellana e del

¹³⁵ Va da sé che si trattano, a ogni modo, di due forme teatrali ben distinte tra loro, con le proprie caratteristiche al di là dei punti di contatto, come ad esempio l’uso certo della maschera per quanto riguarda l’Atellana, costante fin dalle origini del genere fino al suo tramonto; cfr. Monda 2017 e la bibliografia ivi citata per l’uso della maschera a Roma.

¹³⁶ Per un discorso introduttivo sull’atellana e il mimo vd. rispettivamente Monda 2020a 255 ss. e Zimmermann 2020, 269.

mimo. In tale testimonianza si evincerebbe che il rapporto forma teatrale-pubblico, al netto della sostanziale diversità dei due generi, non era poi così diverso (*fam.* 9, 16, 7):

Nunc venio ad iocationes tuas, quoniam tu secundum Oenomaum Acci non, ut olim solebat, Atellanam sed, ut nunc fit, mimum introduxisti. Quem tu mihi Po(m)pilium, quem denarium narras, quam tyrotarichi patinam? Facilitate mea ista ferebantur antea; nunc mutata res est.

Vengo ora alle tue battute, poiché dopo l'*Enomao* di Accio, non un Atellana, come si soleva fare un tempo, ma hai inscenato un mimo, come si fa ora. Di quale Pompilio parli, di quale denario, di quale piatto di pesce e formaggio? Io tolleravo queste cose con facilità prima; ora le cose sono mutate.

Il passaggio sottende l'uso di versi acciani da parte di Peto seguito da una battuta che evidentemente doveva ricordare più le movenze del mimo che quelle dell'Atellana. Il che ci conferma innanzitutto un dato: la pratica di menzionare versi di poesia drammatica (e non solo) nelle lettere sia da parte di Cicerone, che dei suoi corrispondenti, in un *lusus* letterario fatto di richiami e allusioni poetiche che dovevano risultare ovvie per chi leggeva. Cicerone, tuttavia, sempre all'interno di un'atmosfera di ironia e scherzo di amici, riconosce in Peto l'influenza del mimo e non della più vetusta Atellana, non più in voga. Sul come egli riproduca eventuali caratteri di tale genere, tuttavia, non si può affermare granché dal momento che Cicerone non fornisce ulteriori chiarimenti¹³⁷. Risulta significativo però l'*olim* e il *nunc* che contraddistinguono l'una e l'altra forma, implicando l'abbandono di qualcosa appartenente al passato (Atellana) in favore di una nuova tendenza (mimo). Ora, dice Cicerone, le cose sono mutate, sia per il naturale corso del tempo, che, come dice il poeta, divora ogni cosa¹³⁸, sia per la generale condizione dello stato. Ricordiamolo: la lettera è datata 46, Cesare è dittatore e sempre nello stesso testo Cicerone lamenta la perdita di libertà della parola, che equivale alla perdita della libertà dell'individuo¹³⁹. A quel periodo risale anche l'amara perdita dell'amata Tullia. Tornando a ogni modo alla lettera, si parla di teatro, del gusto di oggi e quello di ieri, per parlare, tramite *traslatio*, della propria condizione reale. Le parole di Cicerone sono state

¹³⁷ Cfr. Shackleton Bailey 1977, 334 ss. per il commento alla lettera, 337 per il passo specifico.

¹³⁸ Ov. *Met.* 15, 234.

¹³⁹ Si pensi, ad esempio, al *Brutus* e come la morte di Ortensio viene allegoricamente 'costruita' a significare la morte dell'eloquenza e la morte della libertà repubblicana. Su queste tematiche risultano ancora una volta utili gli studi di Narducci 1989 e 1997.

interpretate, soprattutto, dal Demmel in poi¹⁴⁰ come un complimento da parte sua all'umorismo dell'amico. A mio avviso risulta però più convincente l'ipotesi di Garbarino¹⁴¹ per cui dalla lettera può soltanto emergere la decadenza dell'Atellana in favore di una forma più urbana e moderna di intrattenimento con la funzione di *exodium*. In un'altra lettera di due anni più tarda, infatti, la quale ha come destinatario Curio¹⁴², l'Atellana è indicata come *vetus antiquitas* di cui egli e l'amico sono i soli, o i pochi, a ricordare 'l'antica gloria' (*fam.* 7, 31, 2):

Vides enim exaruisse iam veterem urbanitatem, ut Pomponius noster suo iure possit dicere:

*nisi nos pauci retineamus gloriam antiquam Atticam*¹⁴³.

Ergo is tibi, nos ei succedimus. Veni igitur, quaeso, ne tamen semen urbanitatis una cum re publica intereat.

Vedi infatti che l'antica urbanità si è oramai esaurita, come il nostro Pomponio a buon diritto possa dire:

Se non conservassimo noi pochi l'antica gloria dell'Attica.

Dunque, costui è tuo successore e io di lui. Dunque, vieni, ti prego, perché non svanisca insieme con la repubblica il seme dell'urbanità.

La clausola finale, come si evince, è permeata da una forte malinconia: è il 44 e dell'antica repubblica è rimasto soltanto l'antico modo di ridere, non più rappresentato sulla scena, secondo Cicerone, ma mantenuto in vita da pochi repubblicani in una forma di nascosta oralità in un certo senso, un segreto codice diffuso tra gli ultimi 'veri' repubblicani rimasti. È evidente quindi che la (percepita) scomparsa di un genere letterario diviene segno della temperie politico-culturale del tempo e museografia

¹⁴⁰ Demmel 1962, 51, seguito da Shackleton Bailey 1977, 337.

¹⁴¹ Garbarino 2008, 68-69, la quale vede nell'epistola piuttosto lo scambio di battute anche irriverenti – così si spiegherebbe l'allusione al mimo – tra due amici, citando a tal proposito il commento di Manutius *ad loc.*: «Papius in epistula sua [...] Ciceronem irriserat non modeste». Di qui la risposta di Cicerone che addita l'amico quale mimiambo che, come leggeremo in un ulteriore testimonianza in tale paragrafo, non era certamente inteso come complimento.

¹⁴² La *fam.* 7, 31 datata 4 febbraio 44 inviata in risposta a Curio.

¹⁴³ Atellana non identificata di Pomponio (191 R³ = 187 Frassinetti).

dell'antico umorismo dei *maiores*, pure quello o perduto o poco apprezzato dal volgo profano e destinato a scomparire. Si badi bene: non è solo lo snobismo di un ex console formatosi tra la Grecia e Roma, tra i migliori oratori e filosofi della sua era, è anche la consapevolezza umana di un mondo in fuga e in trasformazione. Mi pare difficile quindi che Cicerone contrapponga mito e Atellana utilizzando il primo come forma di complimento.

Come vedremo adesso, il mimo in realtà non gode di grande considerazione da parte dell'oratore. Tra lettere e discorsi, i riferimenti a mimi specifici e al mimo come genere non mancano. Anche tale forma di teatro ha il suo portato di valori etici che Cicerone sfrutta per decifrare situazioni e caratteri. In *Att.* 1, 16, 13, ad esempio, per indicare in che mani possa cadere lo Stato e l'ufficio del consolato, siamo all'inizio del luglio 61¹⁴⁴ all'indomani (all'incirca) dello scandalo della *Bona Dea*, si serve del mimo come termine di paragone:

Sed heus tu, videsne consulatum illuni nostrum, quem Curio antea ἀποθέωσιν vocabat, si hic factus erit, fabam mimum futurum? Qua re, ut opinor, φιλοσοφητέον, id quod tu facis, et istos consulatus non flocci facteon.

Ma vedi come il nostro consolato, che un tempo Curione chiamava apoteosi, se egli verrà eletto console¹⁴⁵, finirà al livello di un mimo della fava¹⁴⁶? Per tale ragione, io credo, meglio filosofare, come fai tu¹⁴⁷, e non considerare questi consolati di nullità.

Già alla fine degli anni Sessanta, dunque, Cicerone considerava la filosofia come porto sicuro in cui rifugiarsi dalle amarezze della vita pubblica¹⁴⁸.

Illuminante, e vicino per senso alla lettera, inoltre, risulta un *excerptum* dall'undicesima *Filippica* ove alcuni uomini vicini ad Antonio vengono così presentati (*Phil.* 11. 13):

¹⁴⁴ Cfr. Shackleton Bailey 1965, *ad loc.*

¹⁴⁵ Si riferisce a Clodio che viene nominato prima.

¹⁴⁶ *Faba* potrebbe essere anche il titolo di un mimo ad argomento volgare ma non mi pare essere attestato tra quelli superstiti. A ogni modo, il senso è chiaro, e dall'apoteosi alla 'fava' la perdita in *dignitas* è ben evidente.

¹⁴⁷ Attico, tornato dalla Grecia quattro anni prima nel 65, si era volutamente tenuto a distanza dalla vita politica pur parteggiando per gli *optimates*; cfr. *Nep. Att.* 6, 1.

¹⁴⁸ C'è un'altra lettera ad Attico in cui si fa riferimento al mimo (*Att.* 14, 2), ma mancano commenti sul genere in sé.

Quid? Illa castrorum M. Antoni lumina, nonne ante oculos proponitis? Primum duos collegas Antoniorum et Dolabellae, Nuculam et Lentonem, Italiae divisores lege ea quam senatus per vim latam iudicavit; quorum alter commentatus est mimos, alter egit tragoediam.

E dunque? Non vi mettete dinanzi agli occhi quegli splendori dell'accampamento di Antonio? Innanzitutto, i colleghi degli Antonii e Dolabella, Nucula e Lentone, distributori di terre in Italia per quella legge che il senato votò con l'uso di forza; uno è stato scrittore di mimi, l'altro ha recitato in tragedia.

In questo caso i tratti morali e 'l'infamia' attribuita al genere vengono utilizzati per connotare negativamente l'individuo, come spesso accade nelle invettive¹⁴⁹. Si noti, però, la differenza sostanziale nella categorizzazione dell'uno e dell'altro: uno è *commentatus* di mimi, cioè un elaboratore/abbozzatore di mimi¹⁵⁰, l'altro è attore di tragedia. Non è quindi il genere tragico a macchiare d'infamia Lentone, ma l'aver partecipato in qualità di attore a rappresentazioni sceniche, per ragioni ben note di status sociale che colpivano gli attori, ad eccezione di pochi eletti (Roscio, Esopo). Dell'altro invece, è proprio il genere a gettarlo in tale bassa condizione e non semplicemente il mestiere di attore: egli ha pensato, riflettuto e infine messo per iscritto, in qualche modo, qualcosa di socialmente aberrante come i mimi.

Doveva il mimo, quindi, piacere al pubblico e alla Roma cesariana, ma non a Cicerone. Scrivere tragedie, invece, è una cosa seria, che finanche gli *optimates* fanno nell'abbraccio tiepido del proprio *otium*, o in Gallia con Cesare come Quinto¹⁵¹; la tragedia è dopotutto tra le espressioni più alte dell'identità repubblicana.

5. *Il senso del sacro*

¹⁴⁹ A inizio del capitolo, ad esempio, ricordavamo il *ludius* attribuito a Clodio nella *Pro Sestio*.

¹⁵⁰ La differenza tra *commentari* e *scribere* mi pare ben illustrata nel seguente passo del *Brutus* (301): *Hoc adiumento ille tanto sic utebatur, ut sua et commentata et scripta et nullo referente omnia adversariorum dicta meminisset* (Di quel suo tanto grande aiuto si serviva, come se ricordasse ciò che aveva elaborato e scritto senza che nessuno gli dicesse tutto quello che i suoi avversari avevano detto). E in *Pl. Poen.* 1, il verbo compare con il significato di riflettere/meditare su qualcosa: *Achillem Aristarchi mihi commentari lubet* (Mi piace riflettere sull'Achille di Aristarco).

¹⁵¹ Secondo la testimonianza di Cicerone Attico avrebbe scritto quattro tragedie quando si trovava in Gallia a servizio di Cesare; preziosa la testimonianza di Cicerone in *Q. fr.* 2, 16, 3; 3, 1, 13; 3, 5, 7; 3, 7, 6-7.

*Si quis, iudices, forte nunc adsit ignarus legum iudiciorum consuetudinisque nostrae, miretur profecto quae sit tanta atrocitas huiusce causae, quod diebus festis ludisque publicis, omnibus forensibus negotiis intermissis, unum hoc iudicium exerceatur [...]*¹⁵².

Se qualcuno, o giudici, per caso, ignaro delle leggi, dei processi, delle nostre consuetudini, si trovasse ora qui, si chiederebbe certamente quale sia la straordinaria atrocità di codesto processo, che in giorni di festa e ludi pubblici, mentre ogni altra attività forense è sospesa, è l'unica causa trattata [...].

Così principia la *Pro Caelio*, sottolineando la straordinarietà di un evento, l'interruzione della festa pubblica e dei *ludi* nella cui cornice veniva celebrati¹⁵³, oltre che della causa in sé, questa ingigantita dalle patetiche pretese di una figura – secondo l'Arpinate – poco raccomandabile¹⁵⁴. Non volendo rimanere troppo invischiati nelle labirintiche trame della *Pro Caelio*, tuttavia una considerazione utile al nostro discorso va fatta, prendendo spunto dal suo *incipit*: l'ombra della *religio* serpeggia dietro ai sipari delle rappresentazioni sceniche, le quali notoriamente venivano eseguite nei precisi confini sacrali dei *ludi*¹⁵⁵. Nell'orazione, pertanto, l'interruzione del normale corso della festività religiosa venga ampiamente adoperato come argomento contro l'avversario politico, i Clodii nel nostro caso.

In circostanze simili a quanto descritto per la *Pro Caelio*, sia per ragioni ideologiche che per ragioni cronologiche, un ulteriore riferimento al contesto religioso dei *ludi* scenici anima una vivace sezione della *De haruspicum responso* (20-29¹⁵⁶) la quale offre numerosi spunti di riflessione oltre che a confermare come il contesto religioso delle raffigurazioni viene abilmente sfruttato dall'oratore¹⁵⁷. Questo, dunque, può significare

¹⁵² Cic. *Cael.* 1. Su tale orazione, tra le più riuscite dell'Arpinate, la bibliografia è sterminata e da sempre ha suscitato l'attenzione della critica. Pur non essendo questa la sede per una rassegna bibliografica completa, si rinvia almeno ai seguenti contributi: Arcellaschi 1997; Guerrero Contreras 2000; Dufallo 2011; Moretti 2006, 2007 e 2011; Gamberale 2011; Berno 2013; Piras 2017; Brescia 2022.

¹⁵³ I *Megalensia*, celebrati a inizio aprile. Cfr. Hadzsits 1930 per la ricostruzione della data; Colin 1954, in cui si commenta anche l'introduzione della *vela* (e il relativo passaggio testuale di *Lucr.* 4, 79) in occasione dei *ludi*. Su queste festività di veda in generale il recente Bonnet-Bricault 2021. Per il ruolo dei ludi nella *Pro Caelio* è utile Saltzman 1982.

¹⁵⁴ Secondo l'oratore la 'mano' nascosta dietro il processo a Celio è, com'è noto, Clodia che diviene il bersaglio principale dell'orazione.

¹⁵⁵ Sui *ludi* vd. Beacham 1991, 63-64; Petrone 1992, 426-429; Manuwald 2011, 41-55; Monda 2020, 35-37.

¹⁵⁶ Vd. Lenaghan 1969 *ad loc.* per il commento all'orazione nonché il recentissimo Corbeill 2023, *ad loc.*

¹⁵⁷ Sull'utilizzo del sacro in Cicerone, da un punto di vista duplicemente retorico e drammatico, si veda il recente Tedeschi 2021, che si concentra soprattutto sulle *Catilinarie* e, secondariamente, sulle *Verrine*. Puntuale l'osservazione, a proposito di *Catil.* 1, 3 e *Catil.* 4,4, sullo spettro delle devastazioni dell'esercito

che il senso del sacro, al di là di un effettivo legame logico-sequenziale con il soggetto messo in scena, veniva diffusamente percepito. Per tale ragione ripercorriamo gli eventi principali e i nodi tematici, in cui tale legame tra sacro e teatro emerge, così come Cicerone li presenta:

Cic. *Har. resp.* 20: viene riportato il *prodigium* di un boato avvenuto presso la campagna del Lazio accompagnato da un fragore d'armi (*strepitus cum fremitus*), udito pure alle porte di Roma. Il responso degli aruspici è chiaro: gli dèi esigono *postiliones*¹⁵⁸.

Cic. *Har. Resp.* 21: si aggiungono dettagli sul misfatto compiuto dagli uomini per cui gli dèi esigono giustizia secondo le forme prescritte dal rito: i *Megalensia* sono stati profanati.

Cic. *Har. Resp.* 22: Come sono stati profanati? Una massa di schiavi, abilmente manovrata da Clodio, è penetrata con violenza nel teatro. Lentulo¹⁵⁹ si erge a difesa dell'ordine con atteggiamento eroico.

Cic. *Har. Resp.* 22-23: viene sommariamente descritta la composizione del pubblico a teatro, composto da senatori, dall'ordine equestre e da una generica massa di *boni*. Si accenna alla presenza di bambini (*puer ille patrimus et matrimus*¹⁶⁰). Clodio è nuovamente definito *ludius* come in *Pro Sestio* 116.

Cic. *Har. Resp.* 23-24: Non si tratta di semplice interruzione del normale corso dei *ludi*, ma di vero e proprio sovvertimento dell'ordine. Il giorno di festa diviene così giorno di lutto. Per tale ragione la *Magna Mater* Cibele, mesta e irata, si aggira per le campagne con grande

catilinario il cui forte *pathos* ruota intorno alla minaccia della distruzione dei templi e del fuoco sulla città, rievocando l'archetipo mitico dell'incendio di Troia che a Roma soprattutto la tragedia aveva codificato prim'ancora di Virgilio nell'*Eneide* (cfr. Tedeschi 2021, 296-297). È infatti noto come il ciclo troiano rappresenti, per i tragici d'età repubblicana, l'area privilegiata da cui attingere i propri soggetti.

¹⁵⁸ Con *postilio* si intende originariamente una rivendicazione avanzata dalla divinità di un sacrificio omesso; al tempo in cui Cicerone scrive può semplicemente significare sacrificio (cfr. Lenaghan 1969, 111).

¹⁵⁹ Il console Gaio Cornelio Lentulo Marcellino.

¹⁶⁰ Ovvero non orfani.

frastuono (24, *paene ad caedem et ad funum civitatis conversi sunt, hanc, inquam, accepimus agros et nemora cum quodam strepitu fremituque peragrare*).

Cic. *Har. Resp* 24: si accenna all'introduzione dei *ludi*, il cui specifico *mos* ha reso particolarmente solenne. Tale solennità stride amaramente con la dilagante violenza ora perpetrata. Per tale ragione, le matrone non si recano a teatro, impaurite a causa della presenza degli schiavi lì presenti. Tutto il pubblico, in modo o nell'altro, è stato pertanto reso schiavo: *tota denique hac aedile servorum Megalesia fuerunt*. Il rito, che un tempo apparteneva al popolo romano, è ora nelle mani di una massa servile.

Cic. *Har. Resp* 25: il messaggio degli dèi è chiaro, sostiene l'oratore, implicitamente invitando così gli uomini ad agire. Si prosegue descrivendo ulteriormente il totale rimescolamento delle classi sociali e la predominanza che in questa spirale di incertezza la servitù manovrata assume, la quale viene paragonata ad uno sciame d'api.

Cic. *Har. Resp* 26: l'oratore si rivolge direttamente a Clodio chiedendogli se i suoi avi avessero celebrato così le feste. Naturalmente la risposta è negativa: il vituperato nemico è così accostato non al grande esempio fornito dalla sua nobile famiglia ma alla schiera degli Spartaco e degli Atenione.

Cic. *Har. Resp*. 27: ancora accenni alla storia dei *ludi*: il culto è stato importato ed accolto da uomini e donne eccellenti, quali Scipione e Quinta Claudia, la più virtuosa delle matrone romane parallelamente contrapposta a Clodia, in un ennesimo confronto tra l'antico *mos* e contemporaneo declino. Né la storia di Roma, né la storia della famiglia, che si interseca inevitabilmente alla prima, hanno trattenuto il 'furiale' tribuno dal mettere in pericolo la patria¹⁶¹.

¹⁶¹ Sulla connotazione 'furiale' di Clodio vd. Berno 2007.

Cic. *Har. Resp.* 28-29: Si conclude il segmento narrativo accennando alla profanazione del culto da parte di Clodio anche fuori da Roma, presso Pessinunte, nell'odierna Anatolia, sede più antica del culto di Cibele, dimostrando così che egli è il nemico non solo di Roma ma pure del suo impero.

È un vero e proprio dramma sociale, fatto di numerosi atti, all'interno dello spazio della scena. La presenza della *religio* è chiara, sia per ragioni contestuali, la profanazione dei *ludi*, il *prodigium*, l'intervento degli aruspici¹⁶², sia nel linguaggio che Cicerone adotta per descrivere gli avvenimenti. Si noti per esempio le forme altamente allitteranti con cui egli si rivolge a Lentulo: *te appello Lentulo – tui sacerdoti sunt tensae, curricula, praecentio, ludi, libationes, epulaeque ludorum* –. C'è forse la ripresa pacuviana del noto *mater te appello*, rafforzata dall'allitterazione del suono dentale (*te/tui/sunt-tensae*) magistralmente costruita tale da racchiudere il nome proprio della persona tra i due pronomi: *te.. Lentulo.. tui*. C'è anche l'allitterazione della /l/ che circonda l'intera invocazione secondo una *Ringkomposition* fonica: *appello Lentulo [...] ludi, libationes, epulaeque ludorum*. Il tutto avvolge la *narratio* in un'aria particolarmente solenne e sacra volutamente ricercata, e non è da escludere che Cicerone traesse ispirazione dai versi tragici, soprattutto di Ennio, che avevano fatto proprio tale caratteristica del linguaggio religioso. Infine, si segnala anche l'espressione di *Har. resp.* 22 che ci rinvia nuovamente alla forte teatralizzazione della realtà per come Cicerone la intende e la rappresenta: *illa mater Idaea, te, te, Cn. Lentule, cuius abavi manibus esse accepta, spectatorem esse voluit*¹⁶³. Sono così gli dèi stessi a consacrare Lentulo nel ruolo di *spectator* alludendo chiaramente al 'dramma' della Repubblica messo in scena sotto gli occhi di tutti. La partecipazione, purché indiretta, degli dèi viene così garantita attraverso 'l'unzione' di Lentulo come testimone per conto loro. Così come il ricorso alla semantica del sacro contro Catilina contribuiva a descrivere senza compromessi il pericolo cui la Repubblica

¹⁶² Su questo punto si noti pure che in *Har. Resp.* 20, Cicerone invita egli stesso e l'uditorio a farsi aruspice (*nos nonne aruspices possumus?*), che va interpretato a mio avviso in due modi interrelati tra loro: 1) il misfatto compiuto è sì chiaro (lo si afferma esplicitamente in *ib.* 25) da non aver bisogno di particolari interpretazioni da parte dei sacerdoti; 2) si tratta di un invito a prendere direttamente la situazione in mano e non aspettare che la 'pestis' clodiana abbati totalmente lo stato. Difatti, nella *Pro Sestio* (76-77), che ricordavamo al capitolo 3 (138 ss.) a proposito della strage compiuta nel foro e della massa sanguinolenta che ne dominava la scena, l'invito rivolto specie ai senatori, avvolti nel silenzio e nella paralisi, si era fatto ancor più esasperato e 'tragico'.

¹⁶³ Si noti pure l'ennesima allitterazione del pronome personale (*te, te*).

stava andando contro, così nell'oratoria di quel cruciale anno, il 56¹⁶⁴, il sacro viene linguisticamente rievocato all'interno di una cornice teatrale fortemente patetica per inscenare i pericoli e gli ostacoli, i Clodii e Pisonii, tra gli altri. La *religio*, e le parole della *religio*, drammaticamente modulate, garantivano la produzione dei processi emotivi di cui l'oratoria ciceroniana si nutriva continuamente¹⁶⁵.

In conclusione: vero è che l'evento religioso di per sé non ha particolari legami con la rappresentazione scenica propriamente detta, ma è altrettanto vero che la sacralità è lì e vi si fa continuamente appello, palpabile e percepibile, quale perpetuo occhio che veglia e, anche se i romani andavano a teatro non per pregare ma per 'gustare' un dramma, difficilmente si sarebbero dimenticati del contesto sacro in cui tali drammi avevano luogo. E se pure lo avessero dimenticato, il linguaggio di Cicerone sarebbe stato lì, a servizio della patria, come solenne ammonimento.

6. *Legno e pietra: una riflessione finale*

Rimane infine da affrontare un ultimo argomento circa il teatro e la percezione che i Romani avevano di tale fenomeno. Durante tutta la sua vita, e per quasi tutto il corso della Repubblica ad eccezione dell'ultimo suo afflato, Cicerone andava ad assistere agli spettacoli presso una struttura in legno che veniva di volta in volta allestita e che doveva dunque imporre un enorme dispendio di denaro. Ben nota e discussa, infatti, è la notizia secondo cui il primo teatro in pietra fu inaugurato soltanto nel 55 a.C. da Pompeo all'interno di una monumentale opera architettonica che comprendeva un lungo portico e diversi elementi rituali di cui il più notevole era il tempo a Venere *Victrix*¹⁶⁶. Tale evento rappresenta un momento importante all'interno della storia del teatro occidentale, dato che l'edificio pompeiano servì da modello per le strutture successive, lungo l'intero arco dell'età imperiale ed oltre.

Due sono le testimonianze ciceroniane sull'argomento: una abbastanza 'a caldo' registrata

¹⁶⁴ Sulle orazioni del 56 si veda il contributo di Moretti 2011, in particolare sulla *Pro Sestio* e sulla *Pro Caelio*.

¹⁶⁵ Cfr. Tedeschi 2021, 302-303.

¹⁶⁶ Vd. Monda 2020, 39-40 sul complesso architettonico di Pompeo e sui precedenti tentativi di costruire un teatro stabile in pietra; l'evento è pure commentato in Goldberg 1996, 265 ss.

poco dopo che l'evento ebbe luogo nella forma di lettera inviata all'amico Marco Mario (*fam.* 7, 1, 1); l'altra, a distanza di una decade circa dalla prima, è contenuta nel *De officiis* e inserita nel discorso sulle spese a carico dello Stato. Vediamo innanzitutto quella del trattato filosofico, più concisa e non particolarmente rivelante se paragonata alla prima. In essa, infatti, vi figura una generica disapprovazione verso le spese eccessive destinate all'erezione di teatri, presumibilmente in pietra e permanenti, dato l'accenno a Pompeo. Questo il brano (*off.* 2, 60):

Theatra, porticus, nova templa verecundius reprehendo propter Pompeium, sed doctissimi non probant, ut et hic ipse Panaetius, quem multum in his libris secutus sum, non interpretatus, et Phalereus Demetrius, qui Periclem, principem Graeciae, vituperat, quod tantam pecuniam in praeclara illa propylaea coniecerit.

Biasimo, in maniera rispettosa nei confronti di Pompeo, i teatri, i portici e templi nuovi, ma i più saggi non li approvano, come lo stesso Panezio, il cui pensiero ho seguito molto in questi libri sebbene non tradotto, e Demetrio Falereo, che aveva criticato Pericle, il primo della Grecia, perché aveva speso così tanto denaro in quei famosi propilei.

Al netto della dichiarazione di deferenza nei suoi confronti, è evidente che la critica è principalmente mossa al complesso architettonico eretto da Pompeo, che pure portava il suo nome, data l'esplicita menzione di quegli elementi che dovevano caratterizzare l'intera struttura¹⁶⁷.

La seconda testimonianza che prenderemo in considerazione è decisamente più discussa della prima, fatto che ne rivela l'importanza e la fortuna che ha conosciuto presso la critica moderna: si tratta, in fondo, di una lunga lettera che – per ammissione dello stesso Cicerone¹⁶⁸ – fu appositamente scritta per i *ludi* organizzati in occasione dell'inaugurazione del teatro di Pompeo. La lettera, datata intorno al settembre del 55, è scritta per l'amico Marco Mario, che per ragioni di salute non poteva trovarsi a Roma, e si tratta del resoconto dettagliato di ciò che è avvenuto durante i *ludi apparatissimi*. Il tono della lettera appare chiaro fin da subito: è stata l'intervento divino della Fortuna ad impedire all'amico di assistere agli spettacoli, sì tanto amati dalla massa *sine causa*¹⁶⁹.

¹⁶⁷ Cfr. Dyck 1998, 448-449.

¹⁶⁸ *Fam.* 7, 1, 6: *Haec ad te pluribus verbis scripsi quam soleo non oti abundantia sed amoris erga te, [...]*.

¹⁶⁹ *Fam.* 7, 1, 1.

Viene in tal modo, fin da subito, il giudizio caustico di Cicerone, che è principalmente dovuto a una lettura negativa dello sfarzo oltre misura che ha caratterizzato i singoli eventi dell'inaugurazione, di drammi inscenati alle *magnificae* cacce. Delle rappresentazioni sceniche scelte per l'occasione poi, l'*Equos Troianus*, di Nevio molto probabilmente e la *Clytaemestra* di Accio, Cicerone riporta soltanto l'enorme mole di 'effetti speciali' con cui erano stati messi in scena: tutta questa pomposa 'sovrastruttura' toglieva ogni voglia di divertirsi dice l'oratore, che colloca le grandi *pièces* drammatiche a un livello più infimo degli spettacoli di poco conto¹⁷⁰. Se pensiamo alla grande considerazione e rispetto che Cicerone tributa alla tragedia si tratta di parole assai gravi, anche se la critica è certamente rivolta non al testo tragico in sé, ma alle *performance* funamboliche volute dagli organizzatori.

In che modo le rappresentazioni avevano dunque deluso Cicerone? Lo dice esplicitamente egli stesso (*fam.* 7, 1, 2):

Quid enim delectationis habent sescenti muli in 'Clytaemestra' aut in 'Equo Troiano' cretarrarum tria milia aut armatura varia peditatus et equitatus in aliqua pugna? Quae popularem admirationem habuerunt, delectationem tibi nullam attulissent.

Quale piacere si ha in una *Clytaemestra* con seicento muli o con un *Equos Troianus* con tremila crateri, o nei vari equipaggiamenti della fanteria e della cavalleria in una qualche battaglia? Ciò che ha avuto l'ammirazione del volgo, a te non avrebbe arrecato alcun godimento.

Sono tragedie importanti per Cicerone, se non altro – oltre a quanto già detto prima per il genere tragico – per il loro valore storico, letterario ed estetico. L'una, l'*Equos Troianus* apparteneva al mito di fondazione dei Romani, quindi alla loro identità, la quale si andava così a dissipare tra le vacue sontuosità dei vasi e delle armature. L'altra, la *Clytaemestra*, per quanto dovesse avere un intrigo e una serrata catena di eventi¹⁷¹, doveva pure avere delle tematiche profondamente romane, quali un maggiore senso della *pietas* della moglie nei confronti del marito, la quale, più che animata dalla vendetta, doveva essere

¹⁷⁰ *Ib.* 7, 1, 2: *qui ne id quidem leporis habuerunt quod solent mediocres ludi, apparatus enim spectatio tollebat omnem hilaritatem; [...].*

¹⁷¹ D'Antò 1980, 198 ss.

infiammata da un'accecante e patetica gelosia più conforme al gusto dei romani¹⁷². Anche per quest'opera, tuttavia, il senso e le tematiche si andavano a perdere in un intrattenimento di facile presa sul pubblico ruotante intorno ad effetti di meraviglia e stupore. È su tale asse, inoltre, che Cicerone traccia un'ennesima linea di demarcazione tra le classi, ancora una volta un 'noi e loro' nettamente separati: ciò che piace al volgo non piace a noi. È una differenza che si pone in margine a quanto si diceva prima sulla composizione del pubblico a teatro e sull'incapacità di quest'ultimo di non cogliere il significato più profondo e più utile (per la causa civile) che è intrinseco alla tragedia, operazione questa che necessita di una serrata educazione filosofica.

Così ai *ludi apparatissimi* – di cui Cicerone è stato suo malgrado testimone –, vengono contrapposte le letture private che Marco Mario ha contemporaneamente svolto, sancendo infine che tali letture sono risultate certamente più godibili degli spettacoli per la ragione, plausibilmente, che si diceva poc'anzi: al godimento è pertanto associato l'utile. Oltre, naturalmente, al fatto che il silenzio dell'*otium* domestico è da preferire ai sordi rumori di una massa che urla e applaude. C'è infatti molto snobismo tra amici dell'alta società, ma pure ironia mista ad amarezza nell'ammissione conscia di una separazione tra *populus* (che si fa *volgus*) e *boni* che normalmente non viene ammessa, specie nei discorsi in cui è propugnata un'unità sociale nella forma del *omnium consensus bonorum*¹⁷³. È una separazione, va notato, tradizionalmente accettata e considerata naturale da Cicerone e i suoi, quella tra la guida dello Stato e la *civitas* che si fa guidare. Tuttavia, se lo sfarzo della *performance* sostituisce la potenza etica-didattica della parola tragica, tale equilibrio è forse minacciato, perché è saggio colui che guida, ma è pure saggio colui che si fa guidare. L'acquisizione della saggezza è possibile anche attraverso gli insegnamenti del mito nella forma data loro dagli autori di *carmina praeclara*¹⁷⁴.

Si noti pure come Cicerone sorvoli sulla nuova architettura in pietra del teatro di Pompeo, quasi come se fosse una cosa di poco conto. In un'ottica più ampia, certamente era qualcosa da considerare attentamente – e in parte lo fa, criticandone gli eccessi, nel passo del *de officiis* citato prima anche se non in modo particolarmente approfondito – eppure, dal momento che sono le idee ad avere importanza, e il carico simbolico che esse veicolano, la differenza tra legno e pietra sembra essere di poco conto.

¹⁷² Sulla caratterizzazione delle figure femminili nella tragedia repubblicana vd. Manuwald 2015.

¹⁷³ Cfr. *Pro Sestio* 98 ss.

¹⁷⁴ Così in *Tusc.* 3, 44-45 vengono additati i versi di Ennio contrapposti alla nuova moda rappresentata dalla poesia neoterica. Sul rapporto tra Cicerone e i *neòteroi* vd. Gagliardi 1968; Crowther 1970; Knox 2011, 192; per la celebre tirata in *Tusc.* 3, 45 cfr. Zetzel 2007; per le specifiche dinamiche del rapporto Cicerone-Catullo rimando a McDermott 1980.

Inoltre, l'inaugurazione del teatro in pietra di Pompeo non doveva rappresentare lo scarto con il passato che sembra rivelare in un primo momento. Non solo c'erano già stati altri tentativi di erigere complessi architettonici in pietra – incontrando l'ostilità della classe dirigente – ma pure le strutture in legno continuarono a comparire dopo la comparsa del teatro di Pompeo¹⁷⁵. Insomma, tra il legno e la pietra, il monumento più duraturo per Cicerone sono le parole dei drammaturghi. Da tale considerazione forse egli trae quindi la conclusione per cui ad una *performance*, il cui scopo è il puro intrattenimento della massa secondo forme esageratamente spettacolari, viene preferita la lettura lontana dal reboante clangore di imprecisate battaglie, così come viene lasciato intendere nella lettera all'amico lontano da Roma. In altre parole: per il disegno riformatore di Cicerone il *play-as-text* può essere più importante del *play-as-event* se l'evento è pensato in termini di vacua dimostrazione di lusso, spettacolo e potere.

È vero: la lettera è scritta su richiesta esplicita dell'amico perché egli non avesse di che pentirsi per essersi perduto i giochi e le scene¹⁷⁶. Ma al netto delle esagerazioni dettate dal *lusus* retorico, c'è molta sincerità nelle parole di Cicerone. Quanto egli dice nella lettera, infatti, riflette in fondo le varie idee di teatro che abbiamo osservato fin qui, un teatro che doveva essere a servizio dello stato la cui 'anima' era assai più importante del 'corpo'. La componente di intrattenimento doveva pur esserci ma non doveva superare una data soglia, palesemente superata nella celebre inaugurazione del 55 a.C. Vedeva, forse, Cicerone, in tale 'sfrontato' superamento della *medietas* e della consuetudine, un amaro segno del suo tempo? Certamente non è da escludere, anche se non siamo certo ai livelli degli scritti degli anni 40, scritti all'ombra della dittatura cesariana. Tuttavia, Cicerone doveva mal digerire la forte impronta personale che Pompeo diede al suo teatro e alle strutture che venivano altresì incorporate nel mastodontico complesso architettonico, considerandola un'eccessiva forma di protagonismo oltre che di spreco di danaro pubblico.

Era il complesso di Pompeo anche una minaccia alla visione del teatro che Cicerone aveva? Forse, ma qui ci si avventura nel campo incerto delle speculazioni. Forse no, perché come si diceva poc'anzi, la pietra su cui si erse il teatro di Pompeo non era poi il tanto vituperato inizio di una nuova era e di un diverso modo di fare teatri rispetto a quanto inizialmente si possa pensare.

¹⁷⁵ Sui tentativi di costruzione di un teatro in pietra e, in generale, sulle tematiche concernenti la struttura del teatro romano e il 'passaggio' da legno a pietra cfr. Beacham 2007, 215 ss.

¹⁷⁶ *Fam.* 7, 1, 6.

Volendo rispondere in parte ai quesiti posti ad inizio capitolo, che il teatro fosse in pietra o in legno per Cicerone è una questione marginale. Egli non sembra essere così avverso all'istituzione di una struttura in pietra in sé e per sé, come invece furono le precedenti generazioni di senatori e uomini di Stato vedendo in una struttura permanente un potenziale luogo di raduno delle masse con conseguente possibilità di sedizioni. L'unica avversità che si registra nella testimonianza di Cicerone è nei confronti del lusso dietro la pietra, l'eccessivo dispendio di danaro pubblico – come lamentato nel *de officiis* – e gli imbellettamenti ridicoli del 55 a.C. – come lamentato nella lettera all'amico –, che doveva risultare superflui agli occhi di Cicerone dal momento che egli era interessato al teatro dal punto di vista della sua funzione all'interno del tessuto sociale, la quale era inevitabilmente connessa alla formazione di caratteri virtuosi e utili allo stato.

Capitolo V
*Aspetti della performance nell'esperienza del teatro: forme
dell'assenso, del dissenso e dell'interazione*

1. *Actio e performance*

Il luogo del teatro non è mai un territorio imparziale. Questo risulta ovvio per il palcoscenico in cui il testo del drammaturgo diviene l'atto performativo di attori e musicisti, offerto ad una moltitudine di persone ivi presenti, in un dato momento storico-culturale. Di conseguenza lo spazio teatrale, la *cavea* innanzitutto, diveniva lo spazio in cui lo scambio di idee e la lotta ideologica e politica prendevano corpo. Possiamo, pertanto, ipotizzare con una certa sicurezza che il pubblico non è mai compostamente seduto a teatro, adagiato sobriamente sui propri sedili mentre, ad esempio, gusta con rapimento interiore la *Clytemnestra* di Accio senza farsi mancare un'adamantina equidistanza da essa, come forse vorrebbero certi rigidismi morali della Roma perbene¹⁷⁷.

In questo capitolo approfondiremo le interazioni e la disposizione del pubblico, cercando inoltre di analizzare quella sorta di spettacolo nello spettacolo offerta dalla massa composta di persone che andavano a gustare le rappresentazioni messe in scena durante i *ludi*. Non ci si deve sorprendere: il palcoscenico è il luogo *par excellence* delle emozioni e il pubblico di Roma era di queste una sorta di contenitore ideale. Questo, però, non presuppone una passività totale, come si è spesso presunto e come vuole un certo pregiudizio, a partire dai romani stessi, che vedevano nella massa una sorta di amorfa creatura facilmente corruttibile, come si osserverà più avanti a partire dalla stessa testimonianza ciceroniana.

Cicerone e gli intellettuali romani erano pienamente consapevoli del ruolo del pubblico e

¹⁷⁷ Per considerazioni generali sul pubblico a teatro rimando al capitolo precedente del presente lavoro, in particolare pag. 181 ss.

della sua importanza; non è un caso che, ad esempio, – come è stato notato nel capitolo precedente – sia l’Arpinate che Vitruvio, nella descrizione architettonica del teatro, ponevano grande risalto intorno a quella che possiamo definire come la ‘finalità umana’ del teatro: il teatro è costruito a pieno godimento del popolo e in conformità ai suoi bisogni di salute e comfort; un popolo – ricordiamolo – costituito da ogni fascia sociale della *civitas* romana: un’assoluta marca di novità se pensiamo all’esperienza di teatro nell’antica Grecia¹⁷⁸. In questo capitolo, pertanto, approfondiremo anche alcune questioni relative alla ‘*performance*’ del pubblico a teatro, una *performance* che va almeno in duplice direzione. Possiamo pertanto parlare di: *performance* tra pubblico e pubblico, *performance* tra pubblico e attori.

Alcune precisazioni sono a questo punto d’obbligo dal momento che abbiamo spesso evocato il termine *performance*, e in considerazione del fatto che esso si sovrappone, spesso indiscriminatamente, ad un sostantivo di peso in Roma antica: mi riferisco naturalmente alla parola *actio*¹⁷⁹ che di norma indica l’atto recitativo tradizionalmente attribuito agli oratori e attori, precisando inoltre che l’*actio* si riferisce soprattutto all’azione oratoria. Ciononostante, e con la dovuta prudenza, partendo dall’*actio* retorica si può forse dire qualcosa a proposito della recitazione teatrale, dato che a Roma, notoriamente, la prima guarda alla seconda come modello¹⁸⁰.

Innanzitutto, intendo distinguere rispettivamente con *actio* e *performance* due fenomeni diversi ma strettamente interrelati. Vediamo innanzitutto cosa intenda lo stesso Cicerone con *actio*, il quale rimane, prima di Quintiliano che tratterà la materia sistematicamente, il punto di partenza di ogni discussione sull’argomento recitazione in Roma antica¹⁸¹. Per Cicerone la natura dell’*actio*, al di là di sottili ragionamenti teorici, è piuttosto chiara e si compone essenzialmente di due componenti, verbale e corporale (*Or.* 55):

¹⁷⁸ Cfr. qui, pag. 173 ss.

¹⁷⁹ Benché possiamo tradurre *actio* genericamente con recitazione, in realtà i Romani intendevano con ciò una più complessa forma di comunicazione. Volendo utilizzare un’espressione desunta dalla moderna psicologia del comportamento, l’insieme di comportamenti verbali, paraverbali (associazione di suoni che non formano parole ma che comune sono dotate di significato) e non verbali portatori di un determinato significato; così Cavarzere 2011, 23 ss.

¹⁸⁰ Basterebbe citare a tal proposito le pagine finali del terzo libro del *De oratore*, celeberrime, in cui la linea che contraddistingue teatro e retorica diviene ancora più sottile. Mi riferisco soprattutto a *De orat.* 3, 217-219 in cui le passioni del teatro sono prese a modello per le passioni retoriche in fatto di *actio*. Su questi temi si veda almeno la raccolta di saggi Petrone 2004b dedicata, all’interno del discorso retorico, al problematico nodo delle passioni e della mozione degli affetti. Per tale ragione dunque, le fonti retoriche – fatte le dovute precisazioni e prese di distanza – possono risultare utili a comprendere le passioni del teatro. Il già citato Cavarzere 2011 rimane fondamentale per queste tematiche.

¹⁸¹ Sui precetti quintiliani riguardo l’*actio* come pratica di formazione dell’oratore vd. l’importante studio di Nocchi 2013.

est enim actio quasi corporis quaedam eloquentia, cum constet e voce atque motu

L'*actio* è una sorta di eloquenza del corpo che consiste di voce e corpo¹⁸².

Più generoso di dettagli invece in Cic. *part.* 25:

facit enim et dilucidam orationem et inlustrem et probabilem et suavem non verbis, sed varietate vocis motu corporis vultu [...].

Proprio l'azione rende limpido il discorso, chiaro, probabile e soave: e non per i termini in sé, ma per cromaticità di accenti, per mobilità di gesti e di sguardo [...]¹⁸³.

La differenza sostanziale tra i due brani è che alla prima bipartizione dell'*actio* tra voce e corpo, si aggiunge, come si evince dal testo delle *Partitiones Oratoriae*, la variegata componente delle espressioni facciali: potenza espressiva degli occhi, ghigni, sorrisi e quant'altro. Che tale aspetto, quello in relazione alla comunicazione non verbale del volto, possa talora occupare, nella non organica trattazione dell'argomento da parte di Cicerone, un posto a sé stante non ci deve sorprendere più di tanto, se ritornano alla mente due passaggi assai discussi – per questioni legate all'uso della maschera più che per l'*actio* del volto – del *De oratore* rispettivamente 2, 193 e 3, 221. Vediamo il primo brano:

Sed ut dixi, ne hoc in nobis mirus esse videatur, quid potest esse tam fictum quam versus, quam scaena, quam fabulae? Tamen in hoc genere saepe ipse vidi, ut ex persona mihi ardere oculi hominis histrionis viderentur dicentis:

Segregare abs te ausus aut sine illo Salamina ingredi?

*Neque paternum aspectum es veritus?*¹⁸⁴

¹⁸² Ove non indicato le traduzioni sono dell'autore.

¹⁸³ Trad. G.G. Tiszone 1973.

¹⁸⁴ Si tratta del *Teucer* di Pacuvio fr. 327-328 R³ = 379-382 D'Anna = 243, 1-2 Schierl. La citazione di Cicerone risulta tuttavia troncata nel secondo verso che doveva piuttosto essere (dall'edizione di Schierl 2006): *neque paternum aspectum es veritus, quom aetate exacta indigem*. È evidente che Cicerone taglia la citazione concludendo con il rimando all'*aspectum* paterno, al suo sguardo in una ricercata simmetria di argomenti, giacché si sta facendo esplicito riferimento alla potenza dello sguardo dell'attore che vibra infuocato anche da dietro la maschera. Su tale punto, quello relativo all'uso o meno della maschera, rimando al contributo di Monda 2017 il quale offre un buon sunto sulla secolare discussione circa l'uso della maschera a Roma.

Non ci si deve meravigliare dicevo, che questo accada: c'è forse qualcosa di più fittizio dei versi, del teatro, dei drammi? Eppure sulla scena ho notato personalmente, più volte, come paressero ardere, dietro la maschera, gli occhi dell'attore che declamava¹⁸⁵:

Hai osato separarlo da te ed entrare a Salamina senza di lui?

E non hai avuto timore dello sguardo di tuo padre¹⁸⁶?

Come si vede, anche all'interno del discorso retorico, il riferimento al teatro – qui esplicito grazie all'uso dei versi di Pacuvio – non viene a mancare, ad ulteriore dimostrazione del filo conduttore che unisce retorica e dramma, azione retorica e azione drammatica.

Successivamente viene chiarita la gerarchia che regola ciò che potremmo definire l'eloquenza muta del volto (*de orat.* 3, 221):

In eo autem ipse dominatus est omnis oculorum; quo Melius nostril illi senes, qui personatum ne Roscium quidem magno opere laudabant. Animi est enim omnis actio et imago animi voltus indices oculi.

L'elemento fondamentale è però l'espressione del viso, che a sua volta dipende completamente da quella degli occhi; i nostri antenati lo avevano capito meglio di noi: essi non applaudivano neppure Roscio se portava sul viso la maschera. L'*actio* scaturisce direttamente dall'anima¹⁸⁷.

Non mi dilungo sull'importanza, pressoché predominante, data al volto e agli occhi come vettori principali della potenza espressiva del volto¹⁸⁸, tuttavia, limitatamente alla nostra

¹⁸⁵ L'idea di teatro qui espressa riflette da vicino il pensiero successivamente recuperato nel prologo al quinto libro del *De finibus* (*fin.* 5, 3), in cui Quinto riferendosi alle proprie emozioni scaturite dalla visione o dalla lettura di un testo tragico ne parla in termini di una commozione *inaniter*, un'emozione 'tecnicamente' vana perché nata dalle scene della finzione mitico-tragica: *Me quidem ad altiorem memoriam Oedipodis huc venientis et illo mollissimo carmine quaenam essent ipsa hae loca requirentis species quaedam commovit, inaniter scilicet, sed commovit tamen.* Sul proemio del *de finibus* vd. Marconi 1994, utile in generale anche per gli altri proemi delle opere filosofiche.

¹⁸⁶ Trad. Narducci 1994.

¹⁸⁷ Vedi nota precedente.

¹⁸⁸ Si vedano soprattutto le pagine *ad loc.* del commento al *de oratore* di Wisse-Winterbottom-Fantham 2008 e, in generale, l'influente studio di Cavarzere 2012 ricordato prima (utile anche per la bibliografia ivi citata), che del discorso sull'*actio* rappresenta una pregevole summa. Si rimanda inoltre ai più recenti Hall 2014, in particolare sull'intersezione tra teatro e tribunale in Cicerone, e Loska 2016 per il dibattito

discussione, andrà pur notato che l'*actio* è, secondo il modello discusso nelle importantissime pagine del *De oratore*, soprattutto una questione tecnica che riguarda la recitazione strettamente intesa da un punto di vista attoriale e professionale. Di conseguenza, delle varie componenti umane coinvolte nel fenomeno teatrale totale¹⁸⁹, l'*actio* sembra essere soltanto caratteristica distintiva dei professionisti sul palco in quanto sapere tecnico (attori e oratori) e quindi come tale capace di farsi *ars* ed essere insegnata a coloro di cui ne hanno bisogno. Quando Cicerone si riferisce ad *actio*, e lo fa copiosamente, si riferisce principalmente a tale 'bacino' di sapere tecnico giacché, com'è stato ampiamente notato dalla critica, la recitazione dell'attore doveva fungere da modello, fatte le necessarie modifiche, per la 'recitazione' dell'oratore nella 'messinscena' dello *ius*¹⁹⁰. Così, infatti, similmente a tutte le altre *technai*, il lavoro assiduo dell'attore-oratore permettere di apprendere le regole per una buona *actio*, anche se non si esclude che una buona *actio* possa ugualmente essere un dono di natura e alcuni individui possono essere più naturalmente inclini a tale arte rispetto ad altri¹⁹¹.

Che l'*actio* funga da spartiacque tra spettatori e professionisti, emergerebbe anche dalle

rapporto tra attori e oratori. Cfr. inoltre qui la nota 10. Fondamentale anche la raccolta di saggi di Kremmydas-Powell-Rubinstein 2013.

¹⁸⁹ Con ciò si intende dall'atto stesso di andare a teatro, l'essere spettatore del dramma, la rappresentazione in quanto tale del dramma. In altre parole, è fenomeno teatrale totale tutto ciò che vede coinvolto pubblico e teatranti di professione prima, durante e immediatamente dopo la messa in scena.

¹⁹⁰ Vasta è la bibliografia sull'argomento, ottimi punti di partenza rimangono Spina 1995, Dupont 2000, nonché gli studi di Petrone 2004, 2004a. Un altro importante contributo nella storia critica di tale argomento è costituito dal volume di Easterling-Hall 2002 sull'arte e la professione degli attori, di cui si vd. in particolare Fantham 2002.

¹⁹¹ Cfr. Cavarzere 2011, 36 che contrappone all'*actio* come sia di dono di natura sia come sapere tecnico rispetto alla memoria, la quale è un dono di natura assoluto, ovvero che non si può apprendere ma esercitare, giustificando così la marginale discussione circa la memoria – da un punto di vista meramente tecnico, specifichiamo – rispetto agli altri *officia oratoris*. Su questi punti si veda la sezione *de orat.* 1, 113-159 in cui Crasso espone i concetti di *natura*, *ars* ed *exercitatio*, e in particolare i seguenti brani: 1, 114-115; inizio della discussione sulle doti naturali utili all'oratore che non si possono ottenere con l'arte quali una bella voce, lineamenti del corpo etc.; 1, 145, l'esercizio può aiutare la memoria anche se questa è un *donum naturae*, infatti gli *homines* (davvero) *eloquentes* non avevano bisogno di precetti ma, sulla scorta del loro esempio, fornivano modelli utili da cui altri potevano trarre la necessaria *ars*; 1, 156, si ritorna sulla natura della voce e della memoria che sfuggono ad un apprendimento teorico e che si devono semplicemente esercitare con assidua fatica sulla base di modelli precedenti da imitare; cfr. Leeman-Pinkster 1981, 213 ss. Si può infine concludere che la memoria non è tanto relegata in uno spazio marginale – termine che pare quasi alludere ad un'importanza inferiore –, piuttosto la discussione che la riguarda viene trattata concisamente rispetto ad altre, perché in fondo quanto Cicerone aveva da dire a tal proposito richiedeva brevi parole, dilungarsi oltre le quali avrebbe dato origine ad una discussione tediosa e futilmente tecnica. Sulla voce, al contrario, pur essendo sullo stesso piano – essa è ugualmente dono di natura – vi erano molteplici modelli da cui attingere e da fornire al lettore, molti dei quali – se non quasi tutti – di natura drammatica, come la sezione conclusiva dell'opera testimonia (3, 217 ss.) in cui viene fornito un paradigma teatrale da prendere a modello per ciascun tono di voce e all'emozione che a ciascun tono viene associata. La questione della voce ha pertanto a che vedere anche con la psicagogia dell'*actio* e non soltanto con l'*exercitatio*. Per un'interpretazione delle citazioni tragiche nel terzo libro del trattato rimando a Petrone 2004b, 45 ss e alle preziose note *ad loc.* del commento di Wisse-Winterbottom-Fantham 2008, 354 ss. La questione della voce, come vedremo nelle pagine successive, è di grandissima importanza non solo per quanto riguarda l'*actio* ma anche per capire la percezione ciceroniana del fenomeno teatrale totale.

parole dello stesso Cicerone che individua nell'insieme degli attori il centro da cui l'*actio* prende corpo e negli spettatori il contenitore passivo che assorbe e riassume le emozioni contenute e sprigionate di volta in volta dall'atto recitativo (*de orat.* 2, 223):

Atque in eis omnibus, quae sunt actionis, inest quaedam vis a natura data. Auare etiam hac imperiti, hac volgus, hac denique barbari maxime commoventur. verba enim neminem movent nisi eum qui eiusdem linguae societate coniunctus est, sententiaeque saepe acutae non acutorum hominum sensus praetervolant, actio, quae prae se motum animi fert, omnis movet; isdem enim omnium animi motibus concitantur et eos isdem notis et in aliis agnoscunt et in se ipsi indicant.

In tutti gli elementi dell'*actio* vi è una certa forza che proviene dalla natura; questo è il motivo per cui questa produce il suo effetto più intenso sugli ignoranti, sulla folla, e persino sui barbari. Le parole infatti influenzano solo chi ha in comune con l'oratore la lingua; e le idee brillanti spesso oltrepassano la comprensione di chi non è brillante; invece l'*actio*, che manifesta l'emozione dell'animo, influenza tutti, perché le emozioni sono uguali per tutti, e si riconoscono negli altri in base agli stessi segni con cui si manifestano in ognuno di noi¹⁹².

L'*actio* così delineata ha capacità di comunicazione illimitate da un punto del destinatario, giacché penetra nell'animo anche di masse incolte, barbari e schiavi; in altre parole, per il tramite di una buona *actio*, il pubblico variegato del teatro romano aveva facile accesso ad un ampio spettrogramma di idee e produzioni artistiche di elevatissimo valore letterario, con tutto il bagaglio di emozioni che queste congenitamente portavano con sé. È vero che nel testo il riferimento sembrerebbe esserci più all'oratore e alla sua eloquenza, ma un simile effetto pure l'attore (e, in generale, tutta la *performance* teatrale) doveva sortire nel proprio pubblico¹⁹³. Questo – sembra essere il messaggio del brano – sostanzialmente avviene perché l'eloquenza del gesto, la *vis* della voce, l'espressione degli occhi che governa il volto (*is autem oculis gubernator*¹⁹⁴) superano i limiti dei *verba*

¹⁹² Trad. Narducci 1994.

¹⁹³ Si pensi ai noti commenti ciceroniani ai versi dell'*Iliona* di Pacuvio in *Tusc.* 106 e 107. Lì l'autore, infatti, il canto dei versi e la musicano erano in grado di commuovere interi teatri, in altre parole, producendo il più intenso effetto in masse popolari formate anche da ignoranti e schiavi, non attraverso i *verba* ma appunto attraverso la musica e la recitazione che giungono a tutti. In altre parole sia quella del teatro che della retorica è un *actio* che manifesta l'emozione dell'animo (*De orat.* 3, 223; *actio, quae prae se motum animi fert*).

¹⁹⁴ Sempre in *de orat.* 2, 223 in cui si afferma che l'espressione del viso (*secundum vocem voltus valet*) è seconda per importanza comunicativa soltanto alla voce. L'idea è ripresa in *Or.* 60 pressoché allo stesso

e della *doctrina*. Il tipo di comunicazione (o parte di essa) che si stabilisce tra i due poli è quindi di tipo istintuale-emotivo al livello del subconscio che si attua tramite elementi non verbali o paraverbali. Questo non significa che il pubblico a teatro non avesse alcuna comprensione di ciò che accadeva dinanzi ai propri occhi e a servizio delle proprie orecchie, come pure, talora, le parole di Cicerone talora sembrano suggerire¹⁹⁵, dato questo che terremo pur in forte considerazione giacché quel giudizio – come si osserverà – riflette la percezione che Cicerone aveva della massa di spettatori partecipe dell'evento teatrale.

Ad ogni modo, trattandosi di un'*ars* a tutti gli effetti, consapevole del proprio statuto e delle proprie regole, si può aggiungere un'ulteriore caratteristica peculiare dell'*actio*: l'alto grado di autocoscienza e capacità di riflessione su stessa tipica dei saperi e delle discipline con una lunga tradizione prima pratica e poi teorica alle spalle. Ciò emerge con grande chiarezza se si pensa all'ambito nel quale – così come viene intesa soprattutto nel *De oratore* – l'*actio* viene principalmente relegata, quello della mozione degli affetti (*animi permotio*). Su tale punto sembrano pure convergere le due principali *personae* del dialogo, Antonio e Crasso, i quali, al netto di una pur rimarchevole differenza teorica – che emergerà dalla lettura dei seguenti passi –, sono d'accordo sulla necessità di sondare l'animo altrui ed eventualmente condurlo in quello spazio emotivo che la circostanza necessita per il tramite di tale 'linguaggio del corpo'. Si prendano a confronto i seguenti brani (*De orat.* 2, 186):

Equidem cum adgredior in ancipiti causa et gravi ad animos iudicum pertractandos, omni mente in ea cogitatione curaque versor, ut odoror quam sagacissime possim quid sentiant, quid existiment, quid exspectent, quid velint, quo deduci oratione facillime posse videantur.

Da parte mia, quando mi appresto ad agire sull'animo dei giudici in una causa molto importante e incerta, concentro ogni mio pensiero, ogni mio sforzo nel fiutare con tutta la sagacia possibile i loro sentimenti, i loro pensieri, le loro aspettative, i loro

modo, riproducendo la stessa sintassi: *Vultus vero, qui secundum voce plurimum potest, quantam adferet tum dignitatem tum venustatem!*

¹⁹⁵ Per quanto riguarda l'esperienza di teatro del pubblico romano si vedano soprattutto il classico contributo di Beare 1987 (ed. it.), a proposito dello "Roman Stage" e, quindi, di coloro che lo occupavano; cfr. inoltre Beacham 1991.

desideri, la direzione cui si possano facilmente trascinare con il discorso¹⁹⁶.

Ad esprimere la propria opinione è Antonio. Il suo discorso è strutturato tematicamente in modo tale da far emergere la naturalità e l'istintualità dell'*actio* rifiutandone quindi l'aspetto dottrinale. Così come Cicerone la descrive, la prassi di Antonio sembra non avere neppure premeditazione, come se avvenisse direttamente sul momento. Rilevante è infatti, nella caratterizzazione dell'atteggiamento di Antonio nei confronti dei giudici, l'uso del verbo *adgredior* che può anche indicare un momento *hostiliter*, quasi da assetto da battaglia, che ben si addice alla coloritura del personaggio (e dell'oratoria) di Antonio¹⁹⁷. Ma, oltre a una certa irruenza, si può osservare come l'accento venga posto sul fatto che la concentrazione degli sforzi di Antonio avviene sul momento (*cum adgredior*) ed è in quel momento che l'operazione di 'scandaglio' degli animi altrui prende le mosse, anche se non si capisce bene come questa possa avvenire e su tale punto Cicerone non sembra fornire ulteriori delucidazioni, facendo forse trapelare la mancanza di fiducia in questa pseudo-metodologia.

Ciò che, al contrario, sembra emergere è che, se tutto ciò avviene durante l'arringa stessa, il ruolo della dottrina viene notevolmente ridotto perché ad essa subentra una sorta di istinto naturale dell'oratore di cui al massimo si è preso cura, facendolo emergere prima quanto era già insito nella propria indole, esercitandolo poi, durante il periodo di formazione con lo studio. Che poi Antonio ci credesse o meno, men che meno Cicerone, è ben altra cosa. A ogni modo, Antonio parla chiaramente di oratoria: per quanto riguarda il teatro invece? Qual è il ruolo della dottrina nella mozione delle passioni drammatiche? La questione è più incerta, rispetto al discorso retorico, in primo luogo per mancanza di fonti teoriche che ne sviscerino i problemi. Quanto si può affermare, per il momento, è che l'attore rispetto all'oratore aveva meno libertà, nel senso che egli aveva a disposizione un testo da recitare e doveva agire pertanto all'interno di quei confini. Tuttavia, a seconda della circostanza, l'attore poteva improvvisare¹⁹⁸, e forse, chissà, doveva come Antonio

¹⁹⁶ Le traduzioni di questo brano e dei seguenti tratti dal *De oratore* sono di Cavarzere 2011, 118-119, al quale rimando anche per l'analisi degli stessi.

¹⁹⁷ Petrone 2004a, 39 ne descrive l'atteggiamento in tribunale in questi termini, basandosi sull'uso di termini militari che lo stesso Cicerone adotta: «Antonio è in effetti uno stratega e la sua preparazione della causa un piano di battaglia. La sua preda sono i giudici e le loro anime, cui egli chiede di consegnarsi come vinti ad un comandante vincitore». L'uso di *adgredior*, qui individuato, si inserisce quindi in tale ricercata connotazione. Anche in Cavarzere 2011, 118 egli viene definito «il grande oratore che si è formato nelle battaglie del foro» mutuando dal linguaggio bellico la coloritura necessaria per restituire la *vis* dell'oratoria di Antonio.

¹⁹⁸ Lo vedremo meglio più avanti a partire da alcuni significativi brani della *Pro Sestio*.

concentrare ogni suo sforzo e suo pensiero, con tutta la sagacia possibile nel sondare l'animo (*quam sagacissime possim quid sentiant*) non dei giudici, ma del pubblico.

Tornando alla questione dell'*actio* così com'è affrontata nel *De oratore*, va registrata una forte divergenza d'opinione tra i due baluardi dell'eloquenza pre-ciceroniana circa l'orizzonte verso cui l'*actio* deve volgersi. All'inizio del primo libro, infatti, Crasso indica in questi termini l'essenziale *officium* dell'oratore che consiste nel (*De orat.* 1, 17):

*omnes animorum motus quos hominum generi rerum natura tribuit penitus
pernoscendi, quod omnis vis ratioque dicendi in eorum qui audiunt mentibus aut
sedantis aut excitandis expromenda est.*

Conoscere a fondo tutte le passioni che la natura ha concesso al genere umano; perché tutta la potenza e tutta l'arte dell'eloquenza devono essere impiegate nel placare ed eccitare l'animo degli ascoltatori.

L'orizzonte assai più 'diluito' e universalistico di Crasso rispetto ad Antonio risulta più che evidente, sottintendendo una filosofia che abbracci interamente l'esistenza umana; il discorso di Antonio era invece 'nell'occasione' per così dire, e in funzione di essa. Momentaneo e permanente sembrano pertanto essere due categorie ontologiche sfruttate per rimarcare la distanza tra i due oratori¹⁹⁹.

Anche quando Crasso discute della persuasione dell'animo per il tramite dell'*actio*, proseguendo la lettura e addentrandoci più profondamente nei meandri del dialogo²⁰⁰, la sua prospettiva rimane comunque decisamente più ampia e abbraccia la comunità degli uomini in quanto tale, nelle sue più diverse sfumature, e non limitatamente come aveva fatto Antonio circoscrivendo il proprio target di riferimento nel corpo dei giudici (*de orat.* 1, 51):

¹⁹⁹ Sulla caratterizzazione dei due personaggi in Cicerone vd. Gastaldi 1995, 18 e il recente Reggi 2021; sulla pretesa di spontaneità e sulla mancanza di artifici dottrinari di Antonio, cfr. Petrone 2004a, 36 ss. in cui viene dimostrata, con buona pace dell'oratore, come egli in realtà faccia mostra di sapienza e meditazione sulla materia. Quanto non viene messo in discussione è invece la sincera partecipazione dell'oratore alla causa dei propri assistiti e, in tale frangente, la studiosa ricorda lo stesso Cicerone con i Siciliani all'interno del noto contesto delle *Verrine*. Per quanto riguarda il rapporto tra patrono e cliente vd. Calboli Montefusco 1992.

²⁰⁰ Il brano precedente è posto all'inizio del dialogo e può essere pertanto considerato ancora parte del proemio con cui viene introdotta la materia; i paragrafi *de orat.* 1, 6-20, nel commento di Leeman-Pinkster 1981 (35 ss.) sono, ad esempio, rubricati come *Prologus a re*, ovvero prologo in funzione della definizione dell'argomento.

Quis enim nescit maximam vim existere oratoris in hominum mentibus vel ad iram aut ad odium aut ad dolorem incitandis vel ab hisce eisdem permotionibus ad lenitatem misericordiamque revocandis? Quae nisi qui naturas hominum vimque omnem humanitatis causasque eas, quibus mentes aut incitantur aut reflectuntur, penitus perspexerit, dicendo quod volet perficere non poterit.

Chi ignora infatti che la potenza dell'oratore si manifesta soprattutto nell'incitare l'animo umano all'ira, all'odio o allo sdegno e nel ricondurlo da queste stesse emozioni alla calma e alla compassione? Ebbene, solo chi avrà indagato a fondo le varie indoli degli uomini e dell'essenza della natura umana, nonché le ragioni per cui l'animo umano si eccita o si placa, sarà in grado di realizzare con la parola quanto si ripromette.

Anche qui viene sostanzialmente ribadita la necessità di conoscere l'umana natura che si traduce, implicitamente, nello studio approfondito dei caratteri degli uomini e di ciò – gli *affectus* – da cui sono animati, dando così maggiore importanza alla preparazione filosofica dell'oratore che quindi deve farsi profondo conoscitore delle passioni che coinvolgono, fanno gioire e turbano l'uomo²⁰¹. Anche per Antonio l'oratore dev'essere in grado di conoscere e riconoscere le emozioni, in modo da poterle plasmare e ripasmare a seconda di motivate esigenze, ma il suo discorso è – come si è osservato – circoscritto nell'area di competenza dell'oratore, il tribunale e il senato, cosa che pone l'accento sul lato momentaneo e pragmatico dell'oratoria. Il baricentro di Crasso, universale e, per così dire, oltre 'il momento', evoca implicitamente il necessario supporto della filosofia per districarsi nell'infinito oceano dei caratteri e delle emozioni²⁰². In tutto ciò, come è stato spesso sottolineato, Crasso è davvero la *persona loquens* che meglio rappresenta il programma culturale di Cicerone. È pur vero che la formazione filosofica doveva essere al servizio dell'oratoria, ma è altrettanto vero che l'oratoria, e di conseguenza l'*ars* teatrale, sono parallelamente gli ausili e, in un certo senso, la lente di ingrandimento per

²⁰¹ L'argomento è stato così ampiamente trattato che risulta complesso anche solo sintetizzare la bibliografia relativa. Certamente un ottimo punto di partenza rimangono gli studi di Narducci 1989 e 1997. Il recente Caston 2015 è particolarmente utile alla nostra discussione poiché vi si esplora il trattamento delle emozioni teatrali in Cicerone attraverso l'uso di *excerpta* drammatici. Sulle emozioni in antica Roma si vedano almeno Kaster 2005 e Caston-Kaster 2016. Wisse 1989 e Remer 2013 sono utili invece per un confronto circa il trattamento e la manipolazione delle emozioni tra Cicerone e Aristotele.

²⁰² Quest'ultima in fondo è pure la prospettiva di Cicerone, o si faticherebbe altrimenti a spiegare l'impegno profuso, a partire dalla metà degli anni Quaranta, nel dare ai lettori romani un *corpus* filosofico propriamente detto. Sull'approccio alla filosofia di Cicerone mi limito a citare i due recentissimi studi, cui si rimanda anche per una più estesa bibliografia, di Schofield 2020 e Maso 2022.

mettere a fuoco il mondo e gli uomini e comprendere ad un tempo, quindi, tanto l'uno quanto l'altro.

Ritornando all'*actio*, pertanto, essa deve trarre forza da questa conoscenza della natura umana e, di volta in volta, contribuire alla formazione di un evento emotivo particolare, che si tratti di mitigare un sentimento di ira, ad esempio, o produrlo *ex-novo*. Nel caso dell'*actio* teatrale la produzione *ex novo* di tali sentimenti è certamente più limitata perché, in un certo senso, i sentimenti esistono già, sono contenuti nel testo. Sarà poi l'attore (quello bravo) a riprodurli mimeticamente per tramite della propria recitazione. Altro discorso è invece applicare quei versi alla realtà circostanza, quei versi che – parafrasando Cicerone – *cadunt in tempus nostrum*²⁰³. Ma anche in questo caso non si tratta di una passione creata dal nulla, ma piuttosto di recupero di una passione già espressa dalle parole del poeta e che viene al massimo intensificata da una recitazione (coadiuvata dall'accompagnamento musicale) particolarmente patetica.

Questa è in sostanza l'*actio*, un insieme di elementi verbali e paraverbali armonicamente regolati tali da avere significato proprio, oltre che gesto, voce, volto. Nel volto, poi, si distinguono altri elementi: occhi, bocca, fronte e *supercilia* aggrottati. Volendo riassumere con una parola: recitazione, *acting* o, per essere ancora più espliciti, *Schauspielerei* o *Schauspielkunst*. Su questo il tedesco non lascia spazio a dubbi: si tratta dell'arte che vede come protagonista l'attore (*Schauspieler*). Intesa nello stesso modo, ma estesa in direzione dell'oratore, l'*actio* a Roma è strettamente percepita come area di competenza dell'attore/oratore.

Da un punto di vista del rapporto pubblico-attori/oratori, da un punto di vista delle categorie attivo-passivo, si può guardare all'*actio* come ad un movimento dall'alto (A) verso il basso (B), in cui dal punto A l'atto recitativo viene inizialmente prodotto e si muove verso il punto B ove il pubblico lo recepisce 'passivamente', nel senso che, mentre l'atto recitativo è in corso, il ruolo del pubblico è quello di percepirlo sensorialmente, con la vita, e sensibilmente, con il *sensus*, cioè il sentimento e la reazione emotiva che ne scaturisce.

Il momento della ricezione, ovvero il momento di incontro tra *actio* e pubblico, sembra così essere il momento ideale in cui vengono tirate fuori le emozioni. Sicuramente il momento di fruizione della *pièce* drammatica è indubbiamente tra le fasi più intense dell'evento teatrale. Tuttavia, guardare all'evento teatrale dalla sola prospettiva dell'*actio*,

²⁰³ Cfr. *Pro Sestio* 118. Riprenderemo questa tematica più avanti.

osservata dalla tradizionale prospettiva teorica, risulta limitante per comprendere appieno le relazioni tra coloro che partecipano all'evento teatrale. In particolare, risulta fuorviante la funzione del pubblico a teatro che sembra unicamente essere spettatore passivo delle rappresentazioni, come se arrivasse a teatro e semplicemente si andasse a sedere, quietamente e compostamente, in attesa dell'inizio del primo atto. Per noi moderni, inoltre, il teatro è mero luogo di *divertissement*, in cui si va – in prima serata, dopo cena – per dimenticare momentaneamente la realtà, la quale viene sostituita dalla finzione drammatica. Questo ci limita ulteriormente, specie tenendo a mente l'esperienza di teatro a Roma, in cui il teatro non è solo il luogo dello spazio scenico, ma, giusto per citare uno dei possibili casi, spazio pubblico sfruttato, a volte – lo vedremo più avanti in questo stesso capitolo – come luogo di protesta anche al di là dell'evento scenico, e quindi come parte di un'agenda politica ben precisa.

Parte della questione può forse essere ulteriormente chiarita se al termine *actio* accostiamo quello evocato in principio di *performance*. Per fare ciò, tuttavia, occorre prima chiarire cosa si intende con *performance* e in cosa, quindi, differisca dall'*actio*, una distinzione nel cui seno sono già contenute alcune risposte che confronteremo successivamente con il materiale testuale ciceroniano.

Per iniziare a parlare di *performance* possiamo partire da alcune considerazioni etimologiche, così come in parte aveva fatto William Turner nel suo classico studio sul rito e il teatro (*From Ritual to Theatre. The Seriousness of Human Play*), nel quale aveva scritto²⁰⁴:

«*Performance*, [...], deriva dal medio inglese *parfournen*, poi *parfourmen*, che a sua volta viene dall'antico francese *parfournir*²⁰⁵, composto da *par* (“completamente”) e da *fournir* (“fornire”): quindi la parola *performance* non rimanda necessariamente alla connotazione strutturalista del manifestare una forma, ma piuttosto al senso processuale di “portare a compimento” o “completare”. *To perform* è dunque portare a termine un processo più o meno intricato, più che eseguire una singola azione o un singolo atto²⁰⁶».

La critica di Turner al pensiero strutturalista, per più aspetti condivisibile, trova la sua

²⁰⁴ Turner 1986 (ed. it.), 166.

²⁰⁵ Che a sua volta deriva dal latino tardo *performare* con il significato principale di “portare a compimento”.

²⁰⁶ Corsivi miei.

principale ragion d'essere nel riduzionismo cognitivistico che, secondo l'antropologo, porta a una 'disidratazione della vita sociale' in quanto la mera *reductio* logica a una serie di schemi, a norme generali e, in ultima analisi, a teorie asettiche, non tiene conto dei desideri, delle emozioni, dei fini e delle strategie tanto individuali tanto collettive, oltretutto delle vulnerabilità legate a determinate situazioni²⁰⁷.

Quando Turner scrive genericamente di determinate situazioni di vulnerabilità, è possibile che si riferisca semplicemente a quello che più frequentemente definisce come 'dramma sociale' ovvero quella condizione, presente a tutti i livelli della società, che ha inizio quando²⁰⁸: «l'andamento pacifico della vita sociale regolare, [...], è interrotto dalla rottura di una regola che controlla una delle sue relazioni salienti». Il risultato di ciò è il sopraggiungere di uno stato di crisi a cui si deve porre rimedio tramite mezzi di compensazione ritualizzati, cioè azioni ripetute e impresse nella memoria collettiva, la cui natura può essere: giuridica, religiosa o militare²⁰⁹. In generale, l'accento posto sull'aspetto emotivo e 'drammatico' della realtà quotidiana ci pare particolarmente adatto a un discorso sul teatro.

Tornando invece al discorso sulla *performance*, l'aspetto più interessante ci pare essere quello legato alla sua definizione in quanto insieme di comportamenti il cui scopo è portare a termine un processo e non semplicemente un singolo atto o – per ritornare alla semantica del teatro – non soltanto una serie di atti la cui sequenza logica produce ciò che chiamiamo dramma. Si inizia così ad avvertire una prima differenza tra *actio* e *performance*: l'*actio* è esclusiva e di pertinenza degli attori di professione; la *performance* è inclusiva ed estesa a tutti i partecipanti al fenomeno teatrale. In altre parole, stare sul palco e recitare il ruolo di Edipo o Medea è tanto *performance* quanto andare a teatro,

²⁰⁷ Difficile stabilire con assoluta certezza contro chi stia andando la critica di Turner, ma è forse possibile sostenere, pur cautamente, che egli abbia in mente Erving Goffman, tra i primi sociologi ad essersi occupato della drammatizzazione della vita quotidiana, i cui studi, pur non potendo essere considerati appartenente a una scuola specifica, sono stati descritti come uno sguardo comparativamente e qualitativamente sociologico volto a produrre generalizzazioni sul comportamento e sulla condizione umana (cfr. Fine-Manning 2003, 42 ss.).

²⁰⁸ Turner, 1986, 166-167.

²⁰⁹ Il dramma sociale così inteso può risultare utile per descrivere gli ultimi anni di crisi della *res publica* romana, così visceralmente sentiti da Cicerone. In tal modo, lo strapotere triumvirale e l'azione delle bande armate (principalmente) clodiane non sono altro che interruzioni dell'andamento pacifico della vita sociale, contro le quali Cicerone risponde giuridicamente – si vedano a tal proposito le abbondanti testimonianze costituite dai discorsi *post reditum* – e religiosamente, in maniera più o meno esplicita, se si pensa all'uso strumentale della religione che l'oratore fa sempre nelle orazioni 'teatralizzando' retoricamente il sacro (cfr. sull'argomento Tedeschi 2021), a proposito del quale possiamo pure ricordare l'abbondante uso di versi tragici ad argomento mitologico, materiale che pure contribuiva a dare forma alla religione dei romani. Solo al fallimento di questi mezzi di compensazione e al «riconoscimento consensuale dell'irrimediabilità della rottura» (Turner 1986, 1967) si passa alla separazione netta delle parti e alla risoluzione armata, ovvero, nel nostro caso, al *bellum civile* tra Cesare e Pompeo.

producendo una serie di comportamenti ed interazioni con l'ambiente circostante e le persone ivi presenti.

Per citare un altro grande studioso e teorico della *performance*, Richard Schechner, considerato a buon titolo tra i padri dei *Performance Studies*, le *performance* sono fatte da “gesti e sonorità ritualizzate” tanto nelle arti performative, quanto nello sport, nella musica pop e, soprattutto, nella vita quotidiana²¹⁰. Abbiamo già accennato all'aspetto rituale della *performance*, ma vale la pena di ricordare le parole dello stesso Schechner con le quali viene ulteriormente chiarito il legame tra rito e azione performativa²¹¹:

«I rituali sono memorie collettive inscritte nelle azioni. I rituali aiutano persone (e animali) ad affrontare le difficoltà dei momenti di transizione, l'ambiguità delle relazioni, le gerarchie e i desideri che complicano, mettono a repentaglio o violano le norme della vita quotidiana. Il gioco dà alla gente un modo per esperire temporaneamente il senso di ciò che è tabù, eccessivo o rischioso. Noi non saremo mai davvero Edipo o Cleopatra, ma possiamo interpretare il loro ruolo in uno spettacolo».

Il rituale, in altre parole, è lo strumento tramite il quale si supera, per dirla con il lessico adoperato da Turner, il dramma sociale di una comunità che ‘esiste’ insieme, ovvero condivide ad un tempo uno spazio geograficamente limitato da confini precisi e un sistema simbolico-valoriale che contribuisce a plasmare la propria identità²¹². Nel caso del dramma sociale, tuttavia, Turner non si avvale esplicitamente del concetto di rituale, ma introduce quello di ‘mezzi di compensazione’ che devono essere ripetuti e che quindi contengono in sé una componente ritualizzata. Il mezzo di compensazione serve, nell'ottica di Turner, a facilitare la ‘riconciliazione’ dopo l'avvenuto riconoscimento consensuale dell'irrimediabilità della rottura²¹³.

Tornando al punto di partenza, e tenendo a mente l'esperienza di teatro a Roma, la *performance* è una sorta di rituale collettivo che potremmo definire come l'insieme dei rapporti – cioè, dei comportamenti che vengono reciprocamente scambiati – tra le parti coinvolte, tanto il corpo degli attori quanto il pubblico che assiste. L'*actio* è solo una

²¹⁰ Schechner 2018, 111.

²¹¹ *Ib.*

²¹² Non sorprende che tra i due studiosi vi siano dei forti punti di contatto, dal momento che avevano collaborato insieme, come racconta lo stesso Turner (Turner 1986, 165) a un laboratorio intensivo sullo studio dell'interfaccia tra rituale e teatro insieme ai, peraltro, ai sociologi Alexander Alland ed Erving Goffman.

²¹³ Turner 1986, 167.

parte di essa, quella tecnica di competenza dell'attore. Se il nostro discorso si limitasse all'*actio*, ci dimenticheremmo forse del pubblico che andava a teatro che, come abbiamo visto, era il primo pensiero e la prima sollecitudine quanto di chi progettava la struttura fisica del teatro tanto di chi scriveva per esso. Adduco un ulteriore esempio – che esploreremo meglio più avanti –, cercando di dimostrare l'importanza del concetto di *performance* così inteso. Si pensi ancora a quella celebre 'sfilata del potere' che sopraggiunge a teatro così come ce la descrive Cicerone nella *Pro Sestio*. Si tratta di un vero e proprio spettacolo nello spettacolo, fatto di una gestualità precisa, oserei dire ritualizzata, eseguita da un nucleo di individui precisi, all'interno di uno spazio adeguato alla funzione che tale atto vuole avere. C'è quindi una forma di rappresentazione consapevole che non è *actio*, perché non avviene sul palcoscenico e non è eseguita da attori professionisti. È il pubblico o, meglio, una sua parte, che offre ad un'altra parte di pubblico una determinata *performance*.

A tal proposito possiamo distinguere diversi tipi di *performance* inteso come sistema di relazioni sonoro-gestuali dotate di un loro senso che può esprimersi in maniera verbale o paraverbale²¹⁴:

1. *Performance* tra attori
2. *Performance* tra le diverse componenti del pubblico
3. *Performance* tra attori e pubblico

Il primo tipo equivale grossomodo a ciò che intendiamo con *actio*; il secondo è stato poc'anzi illustrato dall'esempio ciceroniano; il terzo verrà discusso più avanti, partendo sempre dai testi ciceroniani.

Uno studio sul fenomeno teatrale totale, anche confinato nello spazio fisico e cronologico dell'antica Roma, io credo, debba tenere in considerazione le dinamiche ritualizzate che sono coinvolte su tale fenomeno giacché, spesso, il teatro nel contesto storico-sociale qui discusso assume una forte valenza al di là della rappresentazione drammatica, quindi dell'*actio*.

Per quanto riguarda la *performance* come processo rituale-relazionale, risulterà utile tenere a mente quattro tipologie di prospettive, così come le formula Schechner²¹⁵:

²¹⁴ Il seguente schema è preso e adattato da Wiles 2003, 3, che a sua volta rielabora il concetto di "performance relationships" di Mike Pearson.

²¹⁵ Schechner 2018, 117.

1. Strutture: come si manifestano i rituali, come sono eseguite e da chi; che uso facciano dello spazio.
2. Funzioni: cosa i rituali realizzano per gli individui, i gruppi e le culture.
3. Processi: le dinamiche sottese ai rituali; come i rituali rappresentano e innescano un comportamento.
4. Esperienze: cosa comporta partecipare a un rituale.

Pur se il termine rituale, così inteso in una prospettiva performativo-antropologica, non sia stato adoperato granché dai filologi e dagli storici della letteratura classica, i quattro parametri individuati da Schechner ci possono ad aiutare a dare una plausibile interpretazione dell'esperienza teatrale a Roma, oltre che essere potenzialmente applicabili a tale realtà. Infatti, per quanto parzialmente e senza averli esplicitati di volta in volta, questi parametri sono stati in vero applicati in questo capitolo e nel precedente. Se pensiamo, ad esempio, al primo punto – quello relativo alle strutture – e quindi alle modalità d'esecuzione del rituale performativo, ne abbiamo, solo parzialmente, descritto le forme nelle precedenti pagine dedicate all'*actio* e da chi essa veniva eseguita, attori e oratori, individuando in elementi come il gesto, il volto, gli occhi e altri elementi paraverbali come costitutivi di tale arte che si caratterizza quindi per uno spiccato spirito fisico-sonoro, al di là delle parole (propriamente dette) dotate di senso. Non che il gesto o un semplice suono, o addirittura una quantità, non abbiano senso. Al contrario, vedremo come a ciò veniva tributata grandissima importanza.

A ogni modo, nelle pagine successive, ci occuperemo del fenomeno teatrale a Roma dal punto di vista della *performance* del pubblico, del suo rapporto con gli attori, cercando di mettere in evidenza oltre all'uso dello spazio²¹⁶ – come indicato nel primo parametro –, la funzione che il teatro assolveva per gli individui e la cultura, ovvero a cosa serviva il teatro per le *partes* coinvolte – secondo parametro –, nonché le dinamiche messe in gioco e come esse potevano produrre un determinato tipo di comportamento – terzo parametro –, aspetto fondamentale nella cultura 'spettacolare' romana in cui il teatro (quello del dramma e quella giustizia) era il terreno di prova in cui si saggiavano gli animi della popolazione e si tentavano di direzionarli a seconda della propria necessità politica e ideologica. Tenteremo di rispondere al quarto parametro invece, quello relativo al perché

²¹⁶ Di cui abbiamo diffusamente parlato nel capitolo precedente.

e al significato della partecipazione al rituale (teatrale), nel prossimo, e ultimo, capitolo. Questo non significa tuttavia che ci si occuperà, passo dopo passo, di analizzare ogni parametro qui individuato. Al contrario, alcune sovrapposizioni saranno inevitabili. Il focus principale del presente capitolo è costituito dalle forme dell'interazione dei diversi protagonisti coinvolti nel fenomeno teatrale. I quattro parametri serviranno piuttosto come prospettive attraverso le quali è possibile problematizzare e osservare tale insieme di rapporti tra il pubblico, gli attori e il dramma messo in scena.

Non è un caso che Cicerone rappresenti il punto di vista ideale per dissezionare gli interrogativi proposti. Tale posizione di preminenza è, io credo, dovuta allo statuto 'ambiguo' della posizione ciceroniana rispetto al teatro. Con ciò intendo che Cicerone è un uomo di teatro senza esserlo. Egli sta, nel teatro, in posizione mediana in quanto membro (privilegiato, per la sua posizione sociale) del pubblico, ma allo stesso tempo vicino al sipario e agli attori che da esso emergono, come dimostrano le ben note amicizie con Esopo e Roscio, dai quali si vociferava avesse appreso l'arte della recitazione per poi 'tradurla' nel tribunale, il palcoscenico dell'oratore²¹⁷. Egli è, inoltre, espressione dell'*élite* romana, aveva cioè accesso al più alto grado di istruzione che gli permetteva di sviscerare tanto il testo quanto la messinscena da un punto di vista criticamente accurato. La sua natura, infine, particolarmente sensibile alla poesia e tanto all'etica quanto all'estetica del teatro, unita alla consapevolezza che 'nel teatro' la società esiste in un certo senso come riflesso di se stessa, come microcosmo, lo aveva spinto a farsi una sorta di teorico, per quanto non sistematico, del teatro nei grandi trattati filosofici degli anni successivi alla disfatta di Farsalo. Similmente si potrebbe dire di Quintiliano – fonte che è pure da tenere in altissima considerazione –, il quale guarda al teatro come ad un grande bacino di *exempla* e nozioni, e si potrebbe pure argomentare che in ciò si sente forte l'influenza di Cicerone. Tuttavia, a differenza dell'Arpinate, Quintiliano è meno uomo di

²¹⁷ La testimonianza più completa circa il complesso rapporto di amicizia tra Cicerone e gli attori di teatro, oltre alle parole che Cicerone adopera diffusamente nel suo *corpus* (che in realtà dicono ben poco della natura di tale amicizia, quanto più del giudizio lusinghiero che egli teneva nei loro confronti), è offerta da Macrobio, nei *Saturnalia* (3, 14, 11-12): *Ceterum histriones non inter turpes habitos Cicero testimonio est, quem nullus ignorat Roscio et Aesopo histrionibus tam familiariter usum ut res rationesque eorum sua sollertia tueretur, quod cum aliis multis tum ex epistulis quoque eius declaratur. Nam illam orationem quis est qui non legerit, in qua populum Romanum obiurgat quod Roscio gestum agente tumultuarit? Et certe satis constat contendere eum cum ipso histrione solitum, utrum ille saepius eandem sententiam variis gestibus efficeret an ipse per eloquentiae copiam sermone diverso pronuntiaret. Quae res ad hanc artis suae fiduciam Roscium abstraxit, ut librum conscriberet quo eloquentiam cum histrionia compararet.* Macrobio, tuttavia, dà forse troppa importanza allo statuto dell'attore ai tempi di Cicerone giacché Esopo e Roscio erano le grandi celebrità dei palchi romani e tale statuto doveva plausibilmente conferirgli una confortevole posizione di vantaggio rispetto alle molte schiere di attori senza nome che si esibivano a Roma durante l'ultima fase della repubblica.

politica, meno interessato alle questioni più strettamente societarie, per ragioni legate a una diversa temperie politica e al noto declino dell'eloquenza che interessa la prima età imperiale e, in virtù di tale declino, troppo invischiato nel suo rigido formalismo che forse, a suo dire, avrebbe dovuto salvare l'inevitabile caduta dell'arte oratoria²¹⁸.

Al contrario, in Cicerone si sente forte il suo essere uomo della Repubblica, forse uno degli ultimi, per dirla in maniera un po' romantica, un uomo *popularis*, come in fondo si era definito nella *Pro Sestio* insieme a tutti gli altri *optimates* riscrivendo abilmente il significato della parola²¹⁹. In questo non c'è un rifiuto della massa, ma piuttosto un tentativo di comprenderla, sia nel senso di capirne le dinamiche e gli animi, sia nel senso di com-prenderla, prenderla tutta insieme, controllarne le stesse dinamiche e gli stessi animi che nel momento precedente si erano individuate²²⁰. Da questa prospettiva, pertanto, Cicerone guarda frequentemente al pubblico che si raduna a teatro descrivendone, più o meno consapevolmente, la disposizione che le persone ivi tengono e le dinamiche che vengono così ad instaurarsi.

2. *Multitudo e attori*

Affrontare una discussione sul pubblico a teatro significa, principalmente, tentare di analizzare le complesse dinamiche di *pathos* da cui tale massa è animata; nondimeno, sono importanti le forme attraverso cui queste emozioni vengono espresse, intorno alle quali si può forse dire ancora qualcosa. A proposito di questi temi il punto di partenza

²¹⁸ Quella intrapresa da Quintiliano è, in realtà, di un'operazione estremamente complessa e per molti versi innovativa rispetto a come l'*actio* e, per estensione, la materia teatrale, era stata trattata dai teorici di retorica che lo avevano preceduto. In parte egli si inserisce nell'orizzonte di Cicerone, giacché costui tratta pur estesamente la natura e le forme dell'*actio*, tuttavia rispetto all'Arpinate, Quintiliano è un teorico sistematico sulla falsariga aristotelica, per così dire. Non è quindi intenzione dello scrivente sminuire la testimonianza, preziosissima, dell'*Institutio oratoria*. Ma anche rispetto ad Aristotele, e a tutti coloro che si inseriscono nel solco del grande filosofo greco, Quintiliano opera una scelta radicalmente diversa, il cui unico precedente potrebbe essere Teofrasto, il quale dedica alla recitazione una trattazione sistematica (cfr. Cic. *De orat.* 3, 221). Aristotele rappresenta, sostanzialmente, l'autorità e quindi la grande linea direttiva ma sulla questione dell'*actio* ha lasciato una grande promessa non mantenuta, nel senso che egli aveva sì dichiarato che avrebbe discusso di *actio* a dovere, onde poi non farlo (cfr. Nocchi 2013, 10). Limitandoci al confronto tra Quintiliano e Cicerone, quest'ultimo, sì, dedica importantissime pagine all'*actio*, come abbiamo visto diffusamente, ma mi pare difficile definire sistematico l'approccio ciceroniano. A ogni modo, la questione è assai complessa e, non essendo questo il luogo adatto ad essa, rinvio al fondamentale, e più volte evocato, Nocchi 2013 che ha il grande pregio di offrire una trattazione profonda sugli anche aspetti teatrali della didattica quintilianea.

²¹⁹ In particolare, *Sest.* 98 ss. Sulla *Pro Sestio* si vedano almeno Bonsangue 2003, il commento di Kaster 2006 e Petrone 2020.

²²⁰ I mezzi per il tramite dei quali si possono, e si devono, individuare le passioni sono indubbiamente forniti dalla filosofia, come viene spesso ripetuto nel *De Oratore*.

essenziale rimane la sezione *de ludiis* della *Pro Sestio* (*Sest.* 97-135), che altrove abbiamo già preso in considerazione²²¹.

Cicerone è soprattutto interessato alle forme del consenso e del dissenso da parte del popolo, le quali trovano nel teatro – è il caso di dirlo – uno degli ideali palcoscenici in cui queste potevano mostrarsi in tutta la loro fragorosa presenza. Nel teatro, oltre ad essere rappresentata l'ira cieca del tiranno, prendeva così luogo anche l'amore (o al contrario l'odio) nei confronti di una data figura di spicco; si formava, cioè, quello che con una bella espressione Cicerone definisce altrove *aura popularis*, una brezza che va e viene²²², un po' come, nel coevo *De Rerum Natura*, Lucrezio descriveva il perpetuo girotondo del politico – effigiato come un novello Sisifo – che chiedeva invano eterna gloria e poteri politici ma destinato puntualmente a ritirarsi sconfitto e triste²²³.

Un primo riferimento alla manifestazione della volontà popolare nella *Pro Sestio* si legge in *Sest.* 105:

Num vos existimatis Gracchos aut Saturninum aut quemquam illorum veterum qui populares habebantur, ullum umquam in contione habuisse conductum? Nemo habuit; ipsa enim largitio et spes commodi propositi sine mercede ulla multitudinem concitabat. Itaque temporibus illis, qui populares erant, offendebant illi quidem apud gravis et honestos homines, sed populi iudiciis atque omni significatione florebat. His in theatro plaudebatur, hi suffragiis quod contenderant consequantur, horum homines nomen, orationem, vultum, incessum amabant.

²²¹ Si veda qui il secondo capitolo, nel paragrafo dedicato all'uso delle citazioni nelle orazioni (pag. 104 ss.), mentre nel terzo capitolo, all'interno del capitolo sulle metafore del sangue (pag. 139 ss.), abbiamo analizzato alcuni paragrafi contenuti in questa sezione dell'orazione riflettendo sul rapporto tra Cicerone e gli *optimates*. A ogni modo la sezione *de ludiis* della *Pro Sestio* e parte delle questioni affrontate, in particolare quella relativa alla relazione tra palcoscenico/dramma e pubblico, nonché la rottura della proverbiale quarta parete siglata dall'efficace espressione *cadere in tempus nostrum* (*Sest.* 118), sono state discusse nel recente Petrone 2020.

²²² *Har. Resp.* 43: [...]; *Sulpicium ab optima causa profectum Gaioque Iulio consulatum contra leges petenti resistentem longius quam voluit popularis aura provexit*. Sulpicio è, per certi versi, un anti-modello rispetto all'ideale di uomo politico che Cicerone propugna. Benché fosse animato – a giudizio dell'oratore – da nobili intenzioni, volle perseguire il favore popolare, iconicamente raffigurato nell'immagine della brezza che per sua stessa natura è priva di sostanza e mutabile, sovvertendo l'ideale di uomo politico pericleo in cui egli è colui che guida e non il contrario. Sulla caratterizzazione di Sulpicio nell'orazione *De haruspicio responso* cfr. Lenaghan 1969, 167 e il recente Corbeill 2023 *ad loc.* Nella *Pro Sestio* 101 compare invece l'espressione *honoris aura* che ha significato assai simile: *qualis nuper Q. Catulus fuit, quem neque periculi tempestas neque honoris aura potuit umquam de suo cursu aut spe aut metu demovere*. Se Sulpicio era l'anti modello, Catulo è decisamente l'esempio perfetto di virtù politica. L'immagine è poi ereditata da Quintiliano che in 11, 1, 45 contrappone l'*aura popularis* alla *gravitas* senatoria riproponendo, con buona pace di Cicerone, un conflitto mai risolto tra i due volti politici principali della repubblica. Cfr. Kaster 2006, 326-327.

²²³ *Lucr.* 3, 995-997. La differenza tra Lucrezio e Cicerone è che per il primo tutta quanta la sfera politica è *aura* in conformità al pensiero epicureo che rifiutava ogni forma di partecipazione agli affari di Stato; per il secondo, invece, l'*aura* è *popularis*, come pure la gloria motivata da ragioni egoistiche.

Pensate forse che i Gracchi o Saturnino o un altro qualunque di quei cittadini che nei tempi andati erano ritenuti democratici, abbiano giammai avuto in un'assemblea un sostenitore pagato? Nessuno, mai: ch  bastavano le elargizioni e anche solo la speranza di un vantaggio per sollevare la massa senza alcun bisogno di corrompere. A quei tempi, quindi, i democratici si scontravano s  con i cittadini autorevoli e nobili ma il popolo li apprezzava ed essi godevano di una grande popolarit , espressa in ogni modo: con l'applauso in teatro, con il voto che faceva loro conseguire ogni intento, con l'amore che circondava tutto di loro: dal nome ai discorsi, dalle sembianze al portamento²²⁴.

Come spesso avviene negli scritti ciceroniani, c'  l'ombra del passato che funge da perduto e, di conseguenza, inimitabile modello. Gli antichi *populares* – finanche i pericolosi Gracchi! – non si sarebbero mai permessi di comprare l'amore dei loro sostenitori a facile prezzo, ch  non avrebbero avuto necessit . L'implicito – del tutto velato – riferimento alle pratiche dei moderni *populares* di comprare consenso contribuisce a tracciare un ulteriore solco tra presente e passato.

Inoltre,   di particolare rilievo la pratica, che evidentemente era d'uso molto prima del tempo di Cicerone, di esternare il proprio sentire nei confini ben precisi dall'ambiente teatrale: essere applauditi in teatro era segno distintivo del consenso raggiunto e dell'amore che il popolo provava nei confronti di costoro. Non   un caso isolato. Anzi: nella testimonianza di Cicerone sembra essere rappresentata una regola non scritta di cui tutti sono a conoscenza.

Il riferimento al teatro e alle votazioni in *Sest.* 105 anticipa, al paragrafo successivo, una pi  approfondita *digressio* sui luoghi in cui la volont  del popolo pu  essere avvedutamente saggiata: l'oratore e l'uomo politico, figure che in Roma antica si sovrappongono, devono essere in grado di osservare la realt  circostante. In tal senso pu  ulteriormente spiegarsi la necessit  di una solida preparazione filosofica per l'oratore. In ogni caso, tre – afferma Cicerone – sono codesti luoghi: assemblee popolari, comizi, e in un unico gruppo spettacoli teatrali e spettacoli gladiatorii (entrambi indicati con *ludi*)²²⁵.

²²⁴ Le traduzioni dei brani della *Pro Sestio* contenute in questo capitolo sono di Bellardi 1975. Sul portamento dei Romani nella vita quotidiana vd. il bel capitolo sul "Guardarsi in faccia a Roma" in Bettini 2000, 314 ss.

²²⁵ *Etenim tribus locis significari maxime de re publica populi Romani iudicium ac voluntas potest, contione, comitiis ludorum gladiatorumque consessu.* L'approfondimento sulle *contiones* occupa i paragrafi *Sest.* 106-108; *Sest.* 108-114 sono dedicati ai *comitia*; *Sest.* 114-125 per gli spettacoli teatrali e gladiatorii. Sulle *contiones* e sul pubblico ivi radunato si vedano inoltre gli studi di Millar 1984, 1998, 2002;

Per indicare gli spettacoli teatrali Cicerone adotta l'espressione *consessus ludorum* (che vale ugualmente per gli spettacoli gladiatori) rimarcando ulteriormente la presenza umana che si raduna durante i *ludi*. Gli spettacoli teatrali vengono in tale contesto reinterpretati come una sorta di assemblea del popolo, al pari delle *contiones* e dei *comitia*. Non è un dato da sottovalutare se pensiamo alla composizione demografica del teatro di cui ci siamo occupati in precedenza²²⁶. Il contesto teatrale e ludico risulta assai più ampio e variegato rispetto alle normali assemblee del popolo: nell'animata *cavea* si possono infatti osservare gli umori di ogni fascia sociale che costituiva le *facies* umane della tarda repubblica, donne, uomini, schiavi e tutto ciò, in sostanza, che il corpo cittadino poteva offrire. A teatro, in altre parole, c'era tanto il *populus* quanto la *multitudo*. Pacuvio, Accio, come pure Cecilio Stazio e Plauto, erano a portata di tutti. Certo, la commedia e il

Noé 1988; Mouritsen 2001, 38 ss. Va altresì notato che nello studio di Mouritsen il ruolo del popolo viene fortemente ridimensionato al punto tale che le *contiones* vengono definite riunioni politiche (52): «In general the character of a *contio* appears to have been closer to a partisan political manifestation than to a public debate. This is hardly surprising since, as we saw, *contiones* did not offer the opportunity for genuine discussion; as a rule politicians seem to have stayed away from meetings held by their opponents». Le testimonianze di violenza perpetrate durante le *contiones* vengono poi considerate delle mere eccezioni; una di queste, ricordata da Cicerone in 57, vede come protagonista Clodio e la *contio* sarebbe stata organizzata dagli *optimates*, di conseguenza la massa ivi radunata sarebbe stata al soldo di questi e, pertanto, fortemente ostile al tribuno *'furialis'*. Così la circostanza viene commentata (Mouritsen 2001, 52): «But that was clearly intended as a gesture of defiance, demonstrating his intransigence at the senate's attempt to restore Cicero by calling the *comitia centuriata*. Generally violent confrontations were a rare occurrence in *contiones*; there was no point in provoking unnecessary disturbances in what were essentially 'party'-meetings». Per quanto l'ipotesi sia suggestiva va comunque considerato che le testimonianze a nostra disposizione sono per loro natura stessa politicamente posizionate; ciò significa che tra la documentazione e quanto avvenisse effettivamente durante le assemblee popolari vi fosse piuttosto un'ampia zona d'ombra in cui l'oratore, nel caso di Cicerone, poteva presentare una diversa ricostruzione dei fatti motivata da precise ragioni politiche. Egli, poi, nella sua ossessiva ricerca di pace e armonia tra *ordines*, difficilmente avrebbe pubblicamente parlato di una *contio* in cui una situazione di violenza e di ostilità si fosse presentata nei confronti della propria parte. In un'occasione Cicerone accenna ad un episodio di questo tipo, ma non in uno scritto dedicato alla pubblicazione, bensì in una lettera (*Q. fr.* 1, 2, 15): [...] *et Cato, vix vivus effugerit quod, cum Gabinium de ambitu vellet postulare neque praetores diebus aliquot adiri possent vel potestatem sui facerent, in contionem descendit et Pompeium privatum dictatorem appellavit*. Nella privacy domestica delle epistole, com'è noto, si ammette ciò che pubblicamente non si sarebbe mai ammesso. Si può pertanto alternativamente osservare che la frequenza con la quale episodi di questo tipo avvenisse è mistificata dagli scritti 'ufficiali' che tendono a descrivere una realtà in cui convergono aspettative e ideali più che una realtà effettiva. Verrebbe plausibilmente da pensare che tali episodi avvenissero più di quanto Cicerone e il resto dell'oligarchia, tanto di parte popolare quanto gli *optimates*, riuscissero ad ammettere. Le fonti piuttosto indicano con più certezza che la pratica di 'comprare masse' fosse bipartisan, nonostante gli sforzi argomentativi di Cicerone con i quali, nella sezione della *Pro Sestio* qui discussa, tenta in tutti i modi di dimostrare come soltanto Clodio e i *populares* possedessero l'audacia di mettere in pratica simili stratagemmi. Questo vale per il pubblico delle *contiones*, per il pubblico del teatro, a parere dello scrivente, c'è forse minore ragione di dubitare tendenzialmente dell'autenticità degli eventi emotivi e delle manifestazioni di espressione collettiva che ivi si espletano, quantomeno nel momento in cui l'evento teatrale prende forma, complice la natura patetica del teatro stesso e la forza trascinante dell'atto drammatico che agisce spesso a livelli non pienamente consci (quantomeno per la moltitudine degli spettatori). Fermo restando che anche in tale contesto episodi di 'compravendita' di supporto, per così dire, avvenivano più o meno con una certa frequenza, come in generale dovevano avvenire per ciascun luogo ed evento di natura politica in cui il popolo si ritrovava in massa.

²²⁶ Al precedente capitolo, pag. 181 ss.

mimo, ad esempio, dovevano incontrare il gusto della gente più della *gravitas* tragica, benché non manchino momenti di estasi collettiva al suono dei flauti in una *cothurnata* Pacuviana o in altri simili contesti²²⁷.

In *Sest.* 115 inizia formalmente, per diretta ammissione di Cicerone, l'*excursus* dedicato agli spettacoli gladiatorii e teatrali: questi ultimi, tuttavia, occupano una porzione di testo assai più significativa.

Vi è fin da subito un problema da risolvere, legato alla natura dell'argomento, come osserva Kaster²²⁸: il carattere frivolo degli spettacoli è incompatibile con la rivendicata austerità delle aule del potere e della giustizia. Che poi, ad un solo paragrafo di distanza, Cicerone definisce Clodio esperto dei balletti della sorella, è ben altra cosa²²⁹. Ad ogni modo, il cambio di rotta narrativa è evidente ed è in tal modo segnalato all'uditorio e ai lettori da Cicerone (*Sest.* 115):

Veniamus ad ludos. Facit enim, iudices, vester iste in me animorum oculorumque coniectus, ut mihi iam licere putem remissione uti genere dicendi.

Passiamo ora agli spettacoli, dato il modo, giudici, con cui voi rivolgete a me la vostra attenzione e i vostri sguardi mi porta a credere che mi sia consentito di attenermi a uno stile più dimesso.

La premessa è necessaria, giacché di lì a breve, parr. 121-123, Cicerone si abbandonerà ad una lunga serie di citazioni tragiche che non ha precedenti, quantomeno nel *corpus*

²²⁷ Si vedano alcuni celebri paragrafi del primo libro delle *Tusculanae*, in particolare *Tusc.* 1, 106.

²²⁸ Kaster 2006, 344-345.

²²⁹ *Sest.* 116: *Ipse ille maxime ludius, non solum spectator sed actor et acroama, qui omnia sororis embolia novit, qui in coetum mulierum pro psaltria adducitur*, [...]. Si noti la violenza dell'invettiva che gioca tutta intorno ad una semantica artificiosamente teatrale. Clodio è così *ludius*, ma anche spettatore e attore, tutti epiteti desunti dal mondo del teatro il cui chiaro intento è quello di annichilire quel che rimane della *dignitas* dell'acerrimo nemico, riesumando attraverso tale terminologia quello che i Romani, o quantomeno la parte più aristocratica di essi, pensavano e percepivano del teatro e dei suoi sottogeneri e di certe sue tipologie di *performance*. L'atto in sé del travestimento schiaccia in maniera complice il proverbiale occholino a una parte di teatro, specie comico, in cui al sovvertimento del genere può corrispondere il sovvertimento di valori normalmente condivisi. Ma pure nella tragedia il passaggio da un genere all'altro era frequente e veniva sanzionato nella rigida rilettura del filosofo dell'accademia, in quanto immorale e innaturale. Certo, Platone poi associava alla critica di tale aspetto specifico il sintomo dell'immoralità tutta della tragedia. Allo stesso modo non si può dire di Cicerone, anche se doveva ritenere egualmente immorale e innaturale il travestimento di Clodio in citareda, specie se perpetrato nel contesto di un rito sacro, quello della *Bona Dea*. Del rapporto tra Platone e la poesia abbiamo discusso qui a pag. 19-20 e 24-25, a cui rimando per la bibliografia.

oratorio²³⁰. Cicerone si rileva particolarmente astuto nel segnalare tale cambio di direzione, che in apparenza non si accorda positivamente con la *dignitas* dell'evento e dei partecipanti coinvolti. Egli non tace sull'operazione che sta attuando, in un impeto di necessaria sincerità, ma allo stesso tempo stabilisce un rapporto di familiarità con la giuria: c'è un complice scambio di sguardi che tranquillizza Cicerone al punto tale che egli può permettersi di abbandonarsi con impetuosità oratoria alla pratica di citare versi, intrecciandoli profondamente alla *narratio*. Stabilito tale rapporto di intimità con la giuria, che pare ricordare il *lusus* letterario ben presente nelle lettere in cui Cicerone e i suoi dotti amici si scambiano amichevolmente *excerpta* poetici, l'oratore può infine divertirsi con le 'minacciate' citazioni teatrali e, in generale, a parlare di cose e situazioni frivole come quelle ancorate sulla scena che certamente non riflette il *decorum* dei tribunali. Questi, come abbiamo spesso inferito, possono essere come il teatro, ma mai il teatro. Il cambio di tono, con la pretesa di *remissio*, segnala anche questo scarto. Se è come stare tra amici, se c'è una connessione che si avverte in un mutuo e 'domestico' scambio di sguardi, in una sensibilità comune (*vester iste in me animorum oculorumque coniectus*), allora è permesso abbassare i toni e 'ritornare alle *scaenae*' anche solo per un attimo, anche solo con l'ausilio della potenza espressiva della parola, mediata da un contesto narrativo abilmente preparato da Cicerone che ne mitiga gli eccessi.

Vediamo ora, pertanto, come si esprime la volontà popolare negli spazi del teatro secondo Cicerone, che significa, in altre parole, osservare e analizzare come si attuano i processi e le dinamiche di questo grande rituale collettivo che è andare a teatro.

Ritorniamo a dare la parola all'oratore, che ci informa anche di un altro elemento che non era comparso a proposito degli altri luoghi di espressione della volontà popolare (*Sest.* 115):

Comitiorum et contionum significationes sunt interdum verae, sunt nonnumquam vitiatæ atque corruptæ: theatrales gladiatoriique consessus dicuntur omnino solere levitate non nullorum emptos plausus exilis et raros excitare; ac tamen facile est, cum id fit, quemadmodum et a quibus fiat et quid integra multitudo faciat videre.

Nei comizi e nelle assemblee l'espressione delle opinioni è talvolta genuina, talaltra invece è falsa e viziata; negli spettacoli teatrali e gladiatorii si ha in genere l'abitudine, a quel che si dice, di provocare a pagamento - è tanta la frivolezza di

²³⁰ Sulle citazioni contenute nella *Pro Sestio* vd. pag. 104 ss.

alcuni! - degli applausi, d'altra parte fiacchi e rari; è tuttavia facile vedere, quando la cosa si verifica, com'è che avviene e da parte di chi, e qual è il comportamento del pubblico non comprato.

Appare chiaro che Cicerone alluda ad una forma di spettacolo nello spettacolo offerto dalla più o meno inconsapevole *performance* del composito pubblico: conformemente all'atteggiamento aristocratico, notoriamente denigratorio nei confronti delle masse, si può inferire che Cicerone ritenga che il pubblico del teatro sia ignaro d'essere osservato dallo sguardo attento dell'oratore. A ogni modo, limitatamente a tale frangente, l'elemento demarcativo più pregno di significato non è dato dalla fascia sociale di appartenenza ma dal fatto di essere autentici nell'espressione del proprio supporto o, al contrario, fare parte di quella schiera prezzolata ad ausilio del partito popolare. L'ideale differenza si pone dunque all'insegna del duplice asse verità-finzione. Certamente questa è la posizionata ricostruzione di Cicerone e si dovrà presupporre che il partito degli *optimates* non fosse estraneo a simili espedienti.

Tuttavia, l'oratore non fornisce criteri quantitativi precisi onde capire quanto fosse effettivamente esteso il fenomeno e quanto pubblico coinvolgesse. Egli si limita a rilevare i due atteggiamenti ben diversi che è possibile osservare e, consequenzialmente per il tramite di questi, discernere il vero dal falso.

Si tratta appunto di una *performance*, che non avviene nel palcoscenico ma sugli spalti e coinvolge il pubblico in un sistema di relazioni ben preciso e presuppone un legame con il palco e con ciò che viene rappresentato ma non con la raffigurazione specifica messa in scena in un dato momento. Con ciò intendo dire che, per quanto alcune rappresentazioni sceniche fossero più rilevanti di altre, l'atteggiamento della moltitudine è solo in una certa misura condizionato da, per esempio, la *Medea exul* di Ennio o la *Leucadia* di Turpilio poiché il fenomeno descritto in *Sest.* 115 ss. appartiene a quel tipo di manifestazione che prima chiamavano *performance* tra pubblico e pubblico. La rappresentazione può agire come una sorta di catalizzatore che può intensificare fino ad un certo grado le emozioni e la condotta del pubblico, pagato o meno. C'erano certamente alcuni drammi che si adattavano meglio al *tempus* come più avanti nella *Pro Sestio* si legge (123), quando il *Tullius* del *Brutus* acciano viene fatto coincidere con il *Tullius* di cui stiamo scrivendo adesso. Ma alcuni casi erano meno ovvi e in sostanza – e forse sta qui la grande potenza comunicativa del dramma – si poteva far dire al testo ciò che si desiderava far dire. In *Sest.* 118, ad esempio, il legame con la realtà è meno ovvio rispetto a quello osservato

poc'anzi, giocato su un chiaro rimando onomastico. La citazione è dal *Simulans* di Afranio e recita così: *huic Tite, tua post principia atque exitus vitiosae vitae*²³¹. La vita viziosa in questione è quella di Clodio, ma come si nota mancano elementi concreti nel testo che possano permettere un'identificazione inequivoca con costui. In altre parole, Tito poteva essere chiunque fosse noto per certi atteggiamenti immorali. Vedremo più avanti che l'identificazione è data, o facilitata, piuttosto dalla *performance* tra pubblico e attore, cioè dalla relazione che viene ad instaurarsi tra di loro.

Tornando a *Sest.* 115, l'applauso è uno dei segni distintivi su come separare le masse prezzolate da quelle che non lo sono; per il tramite di esso, infatti, il pubblico può efficacemente, e collettivamente, comunicare i propri sentimenti di approvazione, quindi, la propria appartenenza al gruppo con il quale condivide un determinato nucleo di valori culturali, *virtutes* e, aggiungerebbe forse Cicerone, *vitia*. Il fenomeno dell'applauso, tuttavia, si presenta ad una prima lettura con una certa ambiguità giacché Cicerone afferma che dare importanza a simili manifestazioni è cosa lievemente frivola, ma non del tutto, o forse affatto, poiché ad essere applauditi sono i migliori cittadini. L'applauso è dunque foriero di virtù e verità? Così sembra essere (*Sest.* 115):

Sit hoc sane leve, quod non ita est, quoniam optimo cuique impertitur; sed, si est leve, homini gravi leve est; ei vero qui pendet rebus levissimis, qui rumore et, ut ipsi loquuntur, favore populi tenetur et ducitur, plausum immortalitatem, sibilum mortem videri necesse est.

Ci sia pure in questo un po' di frivolezza - ma non è così, poiché sono i migliori cittadini che vengono applauditi ma se frivolezza c'è, è tale solo per un uomo serio; per quelli invece che non si attaccano che alle cose più frivole, che si lasciano prendere e guidare dalle chiacchiere della gente e, come essi dicono, dal favore del popolo, gli applausi devono necessariamente significare l'immortalità, i fischi la morte.

Si respira un vago sentore di stoicismo, specie nel dare poca importanza a ciò che la moltitudine sente ed esprime. D'altra parte, e qui si percepisce più nettamente l'apparente contraddizione con l'etica stoica, Cicerone apprezza in tutta evidenza simili

²³¹ CRF 204. Su Afranio rimando a Stankiewicz 1996 e 2001; Bianco 2006 e 2010. Per la citazione inserita nel contesto della *Pro Sestio*, Bonsangue 2003, 154 ss.

manifestazioni²³², oltre a dilungarsi nei paragrafi successivi nel descrivere chi viene applaudito e soprattutto chi non viene applaudito, fornendo abbondanza di dettagli sul come e sulla circostanza in cui tale situazione si presenta. Si potrebbe obiettare che il punto di vista è di coloro che guardano al *favor populi* come se fosse l'unica guida delle proprie azioni – una riduzione semplicistica che è giustificata dall'ideologia politica dell'autore –, ma se Cicerone non credesse ai sentimenti delle masse, e al peso che esse rappresentano nel dibattito pubblico – considerando anche il solo contesto retorico – non avrebbe mai speso così tante energie intellettuali per arrivare finanche a dire che l'applauso equivale ad ottenere l'immortalità e i fischi la morte.

Il motivo contestuale, cioè radicato nel contesto di emissione dell'orazione e delle ragioni storiche che la motivano, per cui Cicerone delinea l'equazione fischi/morte applauso/immortalità è meglio chiarita nei paragrafi 117 e 118. Il discorso finora tracciato da Cicerone funge come una sorta di premessa teorica per introdurre il diverso atteggiamento, duplice anch'esso, del pubblico a teatro nei confronti tanto di Cicerone e quanto di Clodio, due figure che l'oratore drammatizza in grande parte del *corpus* di orazioni *post reditum*.

La rivelazione dei sentimenti del popolo romano, duplice e diametralmente opposta a seconda di colui a cui l'attenzione è rivolta, consiste di due evidenti fasi²³³. Il primo momento si verifica quando si diffonde per tutto il teatro la notizia del decreto del senato circa il rientro dell'oratore dall'esilio, uno scroscio di applausi irrompe da parte del popolo lì ritrovatosi in attesa dell'inizio della rappresentazione scenica: *it Fama per urbes*²³⁴, e arriva speditamente al teatro che la accoglie a braccia aperte²³⁵.

La seconda fase vede, invece, come protagonista il corpo politico: dalla Curia i senatori si dirigono verso il teatro e giunti lì individualmente ricevono manifestazioni di affetto da

²³² È chiaro che in tale atteggiamento assume una maggiore predominanza l'oratore in Cicerone, piuttosto che quello spiritoso filosofico che pur anima l'Arpinate e che riaffiora diffusamente nei suoi scritti. La dichiarazione di frivolezza serve a mettere in chiaro un determinato valore di ispirazione fortemente aristocratica – austero snobismo nei confronti delle masse – che doveva riscuotere una certa risonanza con i membri della giuria, anch'essi naturalmente appartenente al fior fiore dell'oligarchia romana. D'altra parte, l'oratore si trova in una posizione più incerta, ben consapevole egli di quanto gli applausi, i fischi, la *vox* e il *gestus* del popolo fossero importanti e andassero studiati ai fini di una *performance* oratoria quanto più persuasiva possibile. Si ritorna quindi a quell'ideale di oratore che di lì a poco Cicerone andrà a delineare nei tre libri del grande trattato *De Oratore* (circa 55-52 a.C., la *Pro Sestio* è del 56 a.C.), quell'oratore, ovvero, che, dotato di un'educazione liberale profonda, è in grado di osservare la realtà e i caratteri che la popolano.

²³³ *Sest.* 117: *Quo quidem tempore quid populus Romanus sentire se ostenderet, utroque in genere declaratum est [...]*.

²³⁴ Verg. *Aen.* 4, 173.

²³⁵ Tutta quanta la scena è commentata in Petrone 2011, 134 ss, la quale definisce l'intera sequenza “un trattato di sociologia del teatro romano”.

parte del pubblico, se non di vera e propria devozione, come testimonia il gesto proteso delle mani; al contrario, all'arrivo di Clodio la violenza prende corpo in tutta la sua irosa potenza: volano maledizioni e pugni. Il passaggio è notevole e merita attenta lettura (*Sest.* 117):

[...] *plausus est ab universis datus, deinde cum senatoribus singulis spectatum e senatu redeuntibus; cum vero ipse qui ludos faciebat consul assedit, stantes ei manibus passis gratias agentes et lacrimantes gaudio suam erga me benivolentiam ac misericordiam declararunt. At cum ille furibundus incitata illa sua vaecordi mente venisset, vix se populus Romanus tenuit, vix homines odium suum a corpore eius impuro atque infando represserunt; voces quidem et palmarum intentus et maledictorum clamorem omnes profuderunt.*

[...] un unanime scroscio di applausi all'indirizzo della deliberazione in sé e per sé e del senato assente; poi, all'indirizzo dei singoli senatori che uscendo dalla seduta giungevano in teatro per assistere allo spettacolo²³⁶; e quando lo stesso console, che faceva celebrare quei giochi, ebbe preso posto, il pubblico in piedi, protendendo verso di lui le mani per manifestare la propria gratitudine e versando lacrime di gioia, rese manifesti l'affetto e la compassione che sentiva per me. Al contrario, allorché arrivò quel forsennato di Clodio in preda a tutta la sua folle esaltazione, il popolo romano riuscì a stento a frenarsi, sì, a stento la gente frenò il suo odio e non colpì quel corpo infame e abominevole; ci fu però un unanime levarsi di grida, di pugni protesi, un coro di maledizioni.

L'evidente specularità della narrazione punta il dito ad una manifesta riscrittura degli avvenimenti; quella davanti è certo la verità di Cicerone *et ses amis*²³⁷. Il gesto delle mani del pubblico si presenta così in maniera duplice: quasi una preghiera per il console Lentulo che giunge e si offre allo sguardo degli spettatori, e per i senatori che hanno votato il rientro di Cicerone guadagnandosi così l'amore del pubblico; pugni protesi contro Clodio (un gesto diametralmente opposto alle mani congiunte in preghiera). Si aggiungano poi, sulla stessa alterna falsariga, le voci lacrimevoli e la compassione nei

²³⁶ Nel commento di Kaster 2006 (349) si sostiene plausibilmente che la distanza tra senato e teatro non dovesse essere significativa; il console Lentulo, responsabile sia della seduta del senato sia dell'organizzazione dei *ludi*, avrebbe fatto installare il teatro in legno vicino al luogo della riunione. Se è vero che una società si giudica anche sulla base della percezione e dell'uso del proprio spazio, il dato mi pare assai rilevante e conferma quanto il teatro fosse vicino, fisicamente e idealmente, ai luoghi del potere.

²³⁷ L'espressione è ripresa dal classico studio di Boisser la cui edizione originale è del 1865.

confronti del *pater patriae*, l'urlo delle maledizioni contro il nefando tribuno: insomma, c'è una palpabile volontà dietro il resoconto di quella fatidica giornata '*ludica*', come si osserva dalla rigida e perfetta simmetria che regola l'intera scena.

Al di là di come si siano svolti i fatti, in ogni caso, certo è che collettivamente la *multitudo* usa il gesto e la *vox* con chiari intenti comunicativi: il popolo parla per *significationes*. La pagina ciceroniana poi risulta particolarmente persuasiva per l'equilibrata dose di elementi che la compongono e l'armonia che li regola. Si prenda, a proposito di questi elementi, quello del gesto delle mani del pubblico (*manibus passis gratias agentes*), con le palme rivolte verso il cielo in segno di grazia: un chiaro segno di preghiera a cui forse si allude in Quintiliano²³⁸ e in altre fonti²³⁹.

Similmente, ma di natura opposta, verso Clodio vengono puntati i pugni e la minaccia della violenza che si percepisce dietro il gesto: si tratta comunque di una tensione delle braccia, benché animata da uno spirito ben diverso. L'atteggiamento di ostilità è condiviso pure dagli attori: in *Sest.* 118, dopo la citazione di Afranio che si ricordava prima, in tali termini sono poste la reazione emotiva di Clodio e quella fisica e violenta della troupe attoriale:

Sedebat exanimatus, et is, qui antea cantorum convicio contiones celebrare suas solebat, cantorum ipsorum vocibus eiciebatur.

Se ne rimaneva senza fiato, e proprio chi prima animava solitamente le sue assemblee con le grida scomposte di attori, proprio dalle grida degli attori veniva cacciato via dal teatro.

²³⁸ In *Quint.* 11, 3, 100: *Sunt et illi breves gestus, cum manus leviter pandata, qualis voventium est, parvis intervallis et subadsentientibus umeris movetur, maxime apta parce et quasi timide loquentibus*. Certo la folla del teatro non ci pare timida, ma sicuramente parla poco: anzi, come avremo modo di vedere quella del popolo è una voce che non parla, non è insomma il *lògos* degli oratori o, in generale, degli intellettuali. Sul '*sermo*' della mano in Quintiliano vd. Fantham 1982; Hall 2004, utile per il confronto tra Cicerone e Quintiliano circa l'uso delle mani nella *performance* oratoria; Nocchi 2013, 142 ss. Il gesto descritto da Quintiliano, tuttavia, si può ben applicare a quello del pubblico, ma più difficile stabilire se esso rientri nella variopinta gamma di movimenti corporei che l'oratore poteva avere a disposizione. Se dobbiamo considerare la sola riflessione retorica di Cicerone, qualche dubbio sorge (*De or.* 3, 220): *manus autem minus arguta, digitis subsequens verba, non exprimens*. Pare quindi un gesto, in sé, troppo forte per il *sermo corporis* che l'oratore deve assumere, quello delle mani protese in gesto di devozione: va bene per le masse e per il pubblico, ma si addice meno ad un *gravis* uomo di Roma. Si aggiunga poi quest'ulteriore testimonianza, sempre nello stesso paragrafo: *omnes autem hos motus subsequi debet gestus, non hic verba exprimens scaenicus, sed universam rem et sententiam non demonstratione sed significatione declarans*. Come deve essere dunque la mano? Sobria nel gesto, plausibilmente perché non deve ricordare le prestazioni 'degradanti' degli attori (perché di condizione sociale inferiore), ma allo stesso tempo dotata di significato proprio, pertanto parallela alla parola e non sua imitatrice.

²³⁹ Cfr. Kaster 2006, 349.

Circolarità e contrappasso continuano a segnare la narrazione di Cicerone: colui che prima godeva della compagnia degli attori, è ora dagli attori cacciato via dalla scena a forza di insulti e minacce di violenza fisica. In ciò si dispiega ulteriormente il disegno politico fin qui tracciato dall'Arpinate: anche nel comune odio si esprime l'armonia tra le parti; ma è un odio nobile per certi versi, come quello ispirato dai malvagi, i tiranni in primo luogo, su tutti Atreo, evocato prima in *Sest.* 102.

Al paragrafo *Sest.* 119 nuova enfasi viene posta sulla necessità di servirsi del paradigma teatrale, benché 'frivolo', prima di abbandonarsi alle citazioni che popolano i paragrafi 120-123²⁴⁰. Il teatro potrebbe essere considerato frivolo perché apparentemente non adatto alle circostanze, cosa a cui Cicerone non crede affatto, avendo dichiarato con una nota espressione che i versi dei poeti, *maxime tragici*, si adattano perfettamente a tutte le circostanze e situazioni²⁴¹. La circostanza, invece, è tutt'altro che aliena dalle 'frivole' – perché finte, non certamente per mancanza di *gravitas* – atmosfere della tragedia; quest'ultima piuttosto, è la migliore maestra di vita per le giovani generazioni. Di conseguenza il ruolo qui assunto dall'oratore è quello di pedagogo, in linea con tutta la *digressio*, che infatti si apre rivolgendosi alla *iuventus*²⁴² e sempre in sua direzione, con un ultimo grande appello, si conclude²⁴³. Ma, al di là della funzione parenetica, c'è ben altro che giustifica in pieno il ricorso al dramma (*Sest.* 119):

²⁴⁰ Il riferimento al noto tiranno compare dopo altre due citazioni dirette dall'*Atreus* di Accio, ma rispetto alle precedenti presenta una forma di rottura; Cicerone aveva infatti evocato i versi della tragedia in totale assenso con le parole del poeta (*verissime dictum est*, *Sest.* 112) onde poi dolersi che il dramma acciano aveva causticamente immortalato l'etica del tiranno nel noto *oderinti dum metuant*. Poteva certo tralasciare i celebri versi, ma sceglie di non farlo. Quali possono essere le ragioni dietro tale decisione? Alcune riflessioni vengono alla mente: 1) il pubblico aveva piena familiarità con le parole pronunciate dal tiranno, di conseguenza ometterle sarebbe risultato in un artificioso silenzio; Cicerone ha quindi in mente il pubblico che ha dinanzi, la sua cultura e, in generale, la ricezione dell'opera acciana da cui prende le distanze (limitatamente alle parole di Atreo), mettendo in guardia gli ascoltatori; 2) la caratterizzazione di Clodio verte su numerosi punti nodali, i più importanti dei quali sono la sua 'furalità', disprezzo per la *religio*, diffusa impopolarità; esse sono anche caratteristiche del tiranno, il quale è pronò all'ira, e ha quindi una sua perspicua dimensione furiale, il quale non gode del favore del popolo, di cui non ha a cuore i sentimenti, il quale inoltre non rispetta gli dei e i riti. Che l'inattesa rievocazione del tiranno pelopide serva a creare un'associazione mentale tra il tiranno tragico e Clodio? Certo non è da escludere, ed altrettanto certo – come abbiamo sovente notato – è che Cicerone ama accostare uomini e donne reali ad ipotetiche controparti teatrali che ne mettano in luce vizi e virtù. Vd. Berno 2007 per la connotazione furiale di Clodio in Cicerone.

²⁴¹ Cicerone è costretto comunque ad ammettere in un primo momento – onde poi gradualmente 'superare' se stesso, come leggeremo a breve – che la dignità di Sestio, la *gravitas* dei senatori, l'età stessa di Cicerone e la sua posizione sociale, avrebbero dovuto distogliere l'oratore dall'andar a caccia di parole da ogni parte e cogliere tutti quanti 'i fiori del dire' (*omni ex genere orationem aucuper et omnis undique flosculos carpam et delibem*, *Sest.* 119), compresi quelli drammatici nel contesto austero della corte.

²⁴² *Sest.* 96: *Rem quaeris praclaram iuventuti ad descendum [...]*. L'argomento illustre da insegnare ai giovani è quello relativo alla 'vera' natura degli *optimates*.

²⁴³ Un'esortazione finale affiora in *Sest.* 136: *vosque, adulescentes, et qui nobiles estis, ad maiorum vestrorum imitationem excitabo, [...]*.

Sed mihi sumpsit hoc loco doctrinam quandam iuventuti, qui essent optimates. In ea explicanda demonstrandum est non esse popularis omnes eos qui putentur. Id facillime consequar, si universi populi iudicium verum et incorruptum et si intimos sensus civitatis expressero.

Ma io qui mi sono preso il compito di dire ai giovani in un certo senso chi siano gli *optimates*. Nello spiegare ciò, occorre dimostrare che tutti quelli che si ritengono *populares* non lo sono. Ciò si può ottenere facilmente, se potrò mostrare il giudizio reale e onesto del popolo e i sentimenti profondi della civiltà.

Il ricorso al teatro rende dunque facile l'arduo compito, il che ci induce a pensare che il pubblico degli spettatori non fosse così sordo ai richiami dei poeti²⁴⁴. Questo è quindi il messaggio implicito: se il compito è di dimostrare la natura intima delle masse, il teatro è il luogo in cui andare a guardare, letteralmente. È la differenza che si pone anche con l'altro importante luogo di interazione tra individui, le assemblee popolari; differenza a cui forse Cicerone credeva davvero, considerando quanta importanza desse al teatro, e che poi viene formalmente esplicitata in *Sest.* 127²⁴⁵.

La difesa del tribuno Sestio, tra gli artefici del ritorno di Cicerone, prosegue con la nota sezione in cui dominano le citazioni dall'*Eurysaces* e quella del *Brutus*, di cui abbiamo già detto molto²⁴⁶. Avviandoci verso la conclusione di questo paragrafo, dunque, ci concentreremo sull'atteggiamento di un'altra tipologia di partecipanti all'evento teatrale, gli attori, a partire dalla testimonianza della *Pro Sestio*, e nello specifico della *performance* tra attori e pubblico a cui finora abbiamo soltanto fatto marginalmente

²⁴⁴ La predominanza del teatro su altri luoghi in quanto spazio capace di far venire a galla la vera natura e i veri sentimenti del popolo ci è pure confermata da una lettera indirizzata ad Attico scritta nel 59, alla vigilia dell'esilio (*Att.* 2, 19, 3): *Populi sensus maxime teatro et spectaculis perspectus est. Nam gladiatoribus qua dominus qua advocati sibilis conscissi [...].* È in questa lettera, sulla quale ritorneremo più avanti, che è ospitato l'aneddoto su Pompeo accusato dall'attore tragico Difilo..

²⁴⁵ *Videtisne igitur quantum intersit inter populum Romanum et contionem? Dominos contionum omni odio populi notari; quibus autem consistere in operarum contionibus non liceat, eos omni populi Romani significatione decorari?* Rimane certo il punto di vista dell'oratore, sulla base del quale occorre cautamente procedere senza escludere la forte possibilità di simili manifestazioni (prezzolate) di assenso o di dissenso. Va altresì notato che in *Sest.* 124, a proposito del consenso popolare, Cicerone afferma che il giudizio più convincente del popolo romano (*Maximum vero populi Romani iudicium universo consensu gladiatorio declaratum est*) era stato espresso durante degli spettacoli gladiatorii. Questa affermazione va letta con prudenza, perché fatta in maniera tale che risalti il favore dimostrato dal popolo in direzione di Sestio, in un suo raro cameo all'interno del discorso che lo difende. L'asserzione è quindi giustamente esagerata da ragioni retoriche e di rito: ad un certo punto, Cicerone doveva pur parlare di Sestio! E certamente lo fa tentando di porlo al centro dell'amor popolare.

²⁴⁶ Cfr. pag. 104 ss. per una discussione sulle citazioni dirette in tale sezione dell'opera.

riferimento.

Se la *performance* tra pubblico e pubblico appare particolarmente vivace, nondimeno è quella che vede come protagonista l'attore nei confronti del pubblico. Non si tratta solo di *actio* tradizionalmente intesa come *performance* costituita da gesti, musica, canto e recitazione volta alla riproduzione di un testo teatrale scritto, in cui sono pure ammessi momenti di improvvisazione e di rotture della proverbiale quarta parete. Si tratta, piuttosto, di un superamento dell'atto recitativo stesso di cui abbiamo osservato un primo esempio prima quando si ricordava la reazione violenta degli attori nei confronti di Clodio: il dramma si ferma, ma le emozioni che esso veicola rimangono e confluiscono in una nuova tipologia di interazione tra pubblico e attori che ha nella realtà una sorta di metaforico estuario in cui sfocia. Va da sé: le circostanze e gli atteggiamenti degli attori descritti nei paragrafi 121-123 della *Pro Sestio* rappresentano un evento unico e irripetibile; dunque, alcune delle considerazioni che verranno tratte saranno limitate alla precisa contingenza storica che allora li produsse.

Una puntualizzazione di carattere più ampio, tuttavia, rimane: l'evento teatrale è sempre qualcosa di unico e irripetibile che di volta in volta si adatta, si modella, risponde alle esigenze e allo spirito del momento. Quello che ci insegna la *Pro Sestio*, al di là dei dettagli esclusivi che ne caratterizzano la situazione narrata, è che il pubblico, gli attori, la ricezione della messa in scena potevano dare vita ad una serie di *performances* e interazioni sia dentro che fuori dal palco, le cui circostanze e modalità di espressione erano irripetibili, perché non sempre c'era lo stesso pubblico, gli stessi attori, la stessa Storia e microstoria, lo stesso dramma.

Veniamo pertanto alle forme del gesto e della voce attraverso le quali gli attori interagiscono con il pubblico al di là (ma all'interno) del dramma rappresentato. In *Sest.* 120, successivamente alla prima delle citazioni dell'*Eurysaces* di Accio, in cui si elogia la lealtà dimostrata da Aiace Telamonio nei confronti degli Achei in un momento di crisi, l'attore – il buon Esopo – aveva evidentemente indicato gli spalti, non solo indicando additando quale novello Telamonio ma pure gli spalti popolati dagli spettatori come se fosse la turba degli Achei (*ib.*): *vobiscum me stetit dicebat, vestros ordines demonstrabat!* Rilevante è pure la notazione che precede la citazione diretta: Esopo non è un mero interprete del dramma, del genio del poeta, ma ad esso aggiunge il suo dolore aggiungendo qualcosa di unicamente personale all'interpretazione scenica del

personaggio²⁴⁷. La *vis* sprigionata dalla sua recitazione è quindi il risultato delle abilità performative dell'attore e dell'esperienza emotiva dell'uomo: come si precisava poc'anzi²⁴⁸, l'attore smette di essere semplicemente tale; certo, non abbandona totalmente il calzare tragico che ne distingue il ruolo, ma certo assume uno statuto ambiguo tra realtà e finzione che non è esclusivamente né l'uno nell'altro, ma vive in virtù dell'uno e dell'altro. La maniera più efficace per descrivere tale fenomeno è appunto dal punto di vista della qualità della *performance*, distinta da quella propriamente intesa (*actio*) ma che allo stesso tempo nasce in seno ad essa onde coinvolgere più direttamente il pubblico che difatti chiede all'attore di ripetere il verso 'incriminato', il verso che tanto si inserisce nel tessuto della realtà con una potenza emotiva possibile soltanto quando il pubblico è coinvolto al più grado di interazione. Quando poi è il momento di elogiare il coraggio della *persona* tragica, che al momento di incertezza più oscura oppone un atteggiamento di sacrificio titanico²⁴⁹, il verso viene acclamato in un miscuglio incontrollato di emozioni e viene richiesto più volte, come oggi un pubblico moderno chiede il bis (*Revocabatur ab universis*)²⁵⁰: il pubblico comunica all'attore cosa desidera e ne modifica la rappresentazione. In questo senso parliamo di *performance* tra pubblico e attori, e non semplicemente di *actio* che è ancorata alla rappresentazione tradizionale del dramma. Si intravede dietro l'*actor* l'individuo con le sue aspettative, debolezze e sentimenti. Cicerone, dal canto suo, non nasconde il rapporto privilegiato e l'unicità della *performance* di Esopo: *Ilud ipse actor adiungebat amico animo et fortasse homines propter aliquod desiderium approbant*²⁵¹. E ogni volta è un tripudio di gemiti: *Iam illa quanto cum gemitu populi Romani ab eodem paulo post in eadem fabula sunt acta*²⁵²! Si evince dagli esempi qui riportati che il modo principale con cui l'attore stabilisce tale

²⁴⁷ Cic. *Sest.* 120: *summi enim poetae ingenium non solum arte sua, sed etiam dolore exprimebat*. Attore e personaggio convivono nella medesima dimensione, in un modo che ricorda una scena da un recente film di Nanni Moretti (*Mia Madre*, 2015), in cui la protagonista, una magistrale Margherita Buy nel ruolo di una regista di film socialmente impegnati, la quale ai suoi attori suggerisce di (parafrasando) accostarsi al personaggio, che nella pellicola "si devono vedere entrambi", attore e personaggio, persona e ruolo. Degna di nota la scena al minuto 15, dice così la regista alla malcapitata attrice: «Devi stare un pochino al lato, [...] accanto al personaggio io vorrei vedere anche l'attrice che lo interpreta». Direzione di regia che sortisce l'effetto opposto e confonde ancora di più l'attrice.

²⁴⁸ Vd. nota 72.

²⁴⁹ *Sest.* 120: *re dubia/ haud dubitarit vitam offerre nec capiti pepercerit*.

²⁵⁰ *Ib.*

²⁵¹ *Sest.* 121. Il frustulo poetico a cui si fa riferimento è sempre tratto dall'*Eurysaces* (D'Antò 361 = Dangel 364): *summum amicum summo in bello*. Per il R³ (p. 210) il frammento è da espungere, ché infatti è posto tra le parentesi quadre. Si noti come la scrittura ciceroniana tenda a legare la *fictio* del poeta alla *res* della *performance* oratoria da un punto di vista semantico per cui il *summum amicum* della tragedia trova il suo riflesso speculare nell'animo amico dell'attore che appunto in virtù dell'amicizia che lo lega all'Arpinate regola e modifica il proprio atteggiamento sul palco e nei confronti del pubblico.

²⁵² *Sest.* 121.

relazione con il pubblico si esprime soprattutto tramite il gesto, anche se non è certamente da escludere che un diverso tipo di modulazione della voce dovesse sortire simili effetti, oppure le espressioni del viso di cui Cicerone ci offre importanti testimonianze, benché – a seconda dei posti a sedere e della distanza dal palco – non dovessero completamente visibili alla totalità del pubblico. Che il pubblico fosse poi particolarmente sensibile al ‘*motus*’ della voce, appare confermato dallo stesso Cicerone, il quale dedica alla natura del suono e alla sua percezione da parte dell’uditorio, a proposito della sua sgradevolezza o meno, importanti paragrafi a partire da *Orator* 152 utilizzando abbondanti citazioni teatrali che qui non è possibile riassumere²⁵³.

Tornando all’argomento principale, rientra nelle forme di espressione gestuale, come si evince dagli esempi, la mano che indica gli spalti e simili forme. Su questa mano di Esopo Cicerone si concentra in maniera significativa, oltre a far notare al lettore l’atteggiamento nei confronti delle pièces da rappresentare, che opportunamente si adeguano al momento della rappresentazione e alla situazione politica²⁵⁴.

Il gesto era, ad ogni modo, il tramite per cui anche il pubblico poteva manifestare il proprio sentire, ma vi è una significativa differenza: il gesto della mano di Esopo aggiunge un significato alle parole del poeta, ridefinendolo *de facto* e sovrapponendo *personae fictae* a individui reali per un’associazione di senso. Nell’esempio di prima, Aiace costretto all’esilio assumeva il volto di Cicerone, la massa degli Achei cui il frammento fa riferimento si tramutava invece negli *ordines*. Il gesto della moltitudine è invece diretta e ‘cruda’ espressione di sentimenti momentanei, come l’ira – che prende le forme detestabili della violenza fisica, anche solo minacciata – nei confronti di Clodio appena arrivato a teatro. Lì, è pur vero, anche il corpo degli attori partecipava all’azione, ma si trattava appunto di un corpo dalle molte teste, una massa, benché ridotta, di attori che si univano all’altra massa che costituiva l’*audience* teatrale, retoricamente messa insieme a dimostrazione dell’odio comunitario nei confronti del *plagosus* tribuno.

Così come ce lo presenta Cicerone nella *Pro Sestio*, il gesto del pubblico manca della stessa opera di razionalizzazione che è invece sottesa alla precisa strategia di Esopo. Va tenuto in considerazione che la reazione del pubblico ai gesti del noto attore è descritta in termini esageratamente positivi, essendo tale descrizione motivata da opportune ragioni politiche e modellata alla luce dell’*ars rhetorica* di cui Cicerone è indiscusso maestro.

²⁵³ La percezione dell’armonia e dei ritmi poi, secondo Cicerone, è una delle caratteristiche che rende l’uomo ciò che è, ovvero l’animale superiore, come si avverte nel seguente passaggio, tratto sempre dall’*Orator* (168): *Quod qui non sentiunt, quas aures habeant aut quid in his hominis simile sit nescio.*

²⁵⁴ Si ricordi ancora una volta il celebre *cadere in tempus nostrum* di *Sest.* 118.

Tuttavia, che tale momento sia avvenuto e che abbia sortito quantomeno un simile effetto, io credo che non vada messo in discussione, dal momento che Cicerone conferma tale pratica in una lettera ad Attico (*Att.* 2, 19) scritta tra il 7 e il 14 luglio del 59 a.C.²⁵⁵. Tale lettera merita particolare attenzione, non solo per l'aneddoto, ben noto, ivi riportato in cui Difilo, l'attore tragico scagliatosi contro Pompeo alla stessa maniera in cui Esopo, a favor di Cicerone, aveva astutamente piegato il testo acciano. Ma vediamone i punti salienti. La lettera principia con una dichiarazione circa lo stato delle cose, pubbliche e private²⁵⁶: i pericoli incombono tanto sulla sua persona, quanto sullo Stato repubblicano. Si avverte così quella stessa sovrapposizione di destini tra Cicerone e Roma che verrà pienamente sfruttata nell'oratoria *post reditum*. Le minacce sono così tante che egli non riesce ad enumerarle tutte; per descrivere lo stato di confusione e disorientamento che ne segue viene citato Terenzio (*Phorm.* 232-233):

*Nec meum imperium — ac mitto imperium —, non simultatem meam
revereri saltem!*

*Nec quid faciam scio, neque tantum est in re quantus est sermo. Ego autem ne irasci
quidem possum iis quos valde amo; tantum doleo, ac mirifrice quidem.*

Né del comando che ho dato, e lascio pure perdere il comando, né del
disaccordo, almeno, che ho manifestato ha soggezione!

Non so quale linea seguire ed il marcio non sta tanto nel fatto in sé, quanto nelle
dicerie che corrono in giro. Io, poi, non riesco neppure ad adirarmi con quelli ai quali
voglio molto bene; mi limito a provare dolore e questo mi riesce alla perfezione²⁵⁷.

Nonostante non sia questo il capitolo dedicato alle citazioni dirette²⁵⁸ e, in genere, al
rapporto tra Cicerone e la commedia²⁵⁹, appare significativo che la lettera si apre nel

²⁵⁵ Cfr. Shackleton Bailey 1965, 246 e 388.

²⁵⁶ Scritta nell'anno precedente all'esilio, Cicerone doveva iniziare a sentire un cambiamento nell'atmosfera politica che lo circondava. Simili sentimenti popolano l'epistolario del periodo fino a sfociare nella profonda disperazione che occupa le lettere del fatidico anno dell'esilio, il 58 a.C. Per l'epistolario si veda l'importante studio di Garcea 2005.

²⁵⁷ Trad. Di Spigno 1998.

²⁵⁸ Cfr. il secondo capitolo.

²⁵⁹ Cfr. pag. 202 ss.

grembo di un'ennesima analogia tra *res* e *fictio*: ancora una volta il caso e i sentimenti di Cicerone sono ben rappresentati sulla scena. Ne consegue pertanto, al di là di ogni ragionevole dubbio, che i riferimenti al teatro, nelle sue molteplici sfaccettature, non è mai una coincidenza, né semplice dimostrazione di creatività ed erudizione.

Ritornando ad argomenti più pertinenti, sempre nella stessa lettera, a proposito dei *Populares*, egli afferma: *Populares isti iam etiam modestos homines sibilare docuerunt*²⁶⁰. I fautori della causa popolare hanno dunque insegnato, finanche agli uomini moderati, a fischiare; questo ci conferma la convinzione di Cicerone che le masse, o parte di esse, potevano essere prezzolate. Tuttavia, poi aggiunge, ripetendo quanto qualche anno più tardi dichiarerà nella *Pro Sestio*: *Populi sensus maxime theatro et spectaculis perspectus est*²⁶¹, riferendosi così al duplice intrattenimento offerto durante i *ludi* nella forma rispettivamente di rappresentazioni sceniche sul palco e di spettacolari gladiatorii, così come si era espresso nell'orazione in difesa di Sestio, radunando in un'etichetta uno dei tre luoghi di manifestazione del consenso popolare.

Dopo la generale affermazione circa la genuinità delle emozioni del popolo (*populi sensus*), Cicerone meglio chiarisce la circostanza cui egli fa riferimento (*Att. 2, 19, 3*):

Nam gladiatoribus qua dominus qua advocati sibilis conscissi, ludis Apollinaribus Diphilus tragoedus in nostrum Pompeium petulanter invecus est: «Nostra miseria tu es magnus miliens» coactus est dicere. «Eandem virtutem istam veniet tempus cum graviter gemes» totius theatri clamore dixit itemque cetera. Nam et eius modi sunt ii versus ut in tempus ab inimico Pompei scripti esse videantur. «Si neque leges neque mores cogunt» et cetera magno cum fremitu et clamore sunt dicta. Caesar cum venisset mortuo plausu, Curio filius est insecutus. Huic ita plausum est ut salva re publica Pompeio plaudi solebat. Tulit Caesar graviter.

I reali sentimenti del popolo sono venuti alla luce specialmente a teatro e durante gli spettacoli. Sta di fatto che ai giochi dei gladiatori sia il promotore dello spettacolo, sia gli invitati di rango sono stati solennemente fischiati. Ai ludi Apollinari l'attore tragico Difilo si è scagliato contro il nostro amico Pompeo in modo sfacciato; è stato costretto a ripetere mille volte: «Tu sei grande a spese della nostra miserabile condizione²⁶²». Tra le acclamazioni dell'intero teatro ha recitato il verso: «Verrà il

²⁶⁰ Cic. *Att. 2, 19, 2*.

²⁶¹ Cic. *Att. 2, 19, 3*.

²⁶² Frammento di autore ignoto R³ 115 (p. 291). L'aneddoto è ricordato anche in *Val. Max. 6, 2, 9*. Cfr. Shackleton Bailey 1965, 389.

tempo in cui generai profondamente su codesto medesimo tuo valore» e con risultato analogo il resto. E infatti quei versi sono di tale acredine che pare siano stati scritti per l'occasione da un nemico personale di Pompeo. Le parole «Se né le leggi, né le norme morali ti riducono all'ordine» con quel che segue sono state pronunziate tra il vasto mormorio e le urla minacciose. All'arrivo di Cesare l'applauso è riuscito fiacco; Curione il Giovane²⁶³ si è presentato immediatamente dopo; per lui l'applauso è scrosciato, come di solito avveniva per Pompeo fin quando lo Stato repubblicano era ancora in piedi. Cesare si è trovato a disagio²⁶⁴.

Insomma, a parte Curio figlio, non si salva nessuno dalla furia umiliante del *favor populi*, a prescindere dalla fazione politica. Evidentemente è nel carattere universale del *sibilum* (non è sibilus??) teatrale, che può colpire chiunque a seconda del '*tempus*', che Cicerone osserva l'autentica manifestazione del consenso popolare. Più difficile è stabilire cosa renda universale tale duplice espressione di assenso o dissenso, in base al caso. Si potrebbe ipotizzare, ma è solo una suggestione, che la risposta stia semplicemente nel teatro stesso inteso come rappresentazione scenica, nel gesto dell'attore, nella sua voce che riproduce un testo, sia esso di un Ennio e di un Accio, la cui capacità comunicativa si esprime soprattutto a livello emozionale, anche a livello inconscio, quindi meno facilmente controllabile. A ogni modo, Difilo ha per Pompeo lo stesso trattamento che Esopo ha per Clodio, e all'inverso, per Cicerone, cioè elogiandone la persona. Le modalità sono le stesse e confermano la pratica. Ad esempio, da un caso di omonimia viene ottenuto l'effetto di legare le due realtà, quella scenica e quella reale. Pompeo è Magno, come è la miseria del popolo, di cui la feroce accusa espressa in una cruda quanto efficace sintassi: *Tu es*. Tullio, d'altra parte, era tanto Bruto in Accio, l'eroe che porta la repubblica a Roma, quanto il nostro Marco, così da giustificare l'accurata identificazione con il nostro Cicerone.

3. *Multitudo e populus*

Nel commentare i celebri paragrafi dell'orazione *Pro Sestio* abbiamo utilizzato sovente i termini popolo, massa, moltitudine e simili per indicare l'insieme delle persone radunatesi a teatro nel contesto religioso-culturale dei *ludi*. Cicerone ha tuttavia ben presente

²⁶³ Per tale figura cfr. *Att.* 2, 8 e 2, 12. Sempre utile il commento di Shackleton Bailey 1965 *ad loc.*

²⁶⁴ Trad. Di Spigno 1998.

l'evidente divario semantico: *populus* e *multitudo* sono due entità ben distinte, come appare confermato nel seguente passo della *Pro Sestio* (103):

Sed tamen haec via ac ratio rei publicae capessendae olim erat magis pertimescenda, cum multis in rebus multitudinis studium ac populi commodum ab utilitate rei publicae discrepabat.

Tuttavia, però, questa linea di condotta politica era un tempo più pericolosa, poiché erano molti i punti sui quali le aspirazioni della massa e gli interessi del popolo non coincidevano con il bene di tutti.

Al di là della precisa contingenza storica, relegata nel tempo del passato (*olim*)²⁶⁵, il significato del brano, il verbo *discrepo*, la congiunzione *ac* posta tra i due soggetti politici *multitudo* e *populus* non lasciano dubbi all'interpretazione: ci troviamo dinanzi ad una ben distinta difformità²⁶⁶. La domanda da porci a questo punto è: chi partecipa all'evento teatrale, fischiando, applaudendo o comunicando tramite altri mezzi visuali, come il gesto delle mani in preghiera o i palmi furiosamente puntati contro Clodio, il popolo o la moltitudine? E, inoltre, la differenza è limitata al tempo presente del *nunc* o rimane relegata nell'*olim* del passato come pare emergere dalle parole di Cicerone? In questo caso la *multitudo* si eleva al rango di *populus* al tempo in cui Cicerone scrive, presupponendo una più positiva valutazione del secondo rispetto alla prima? In altre parole: chi siede a teatro? La massa o il popolo romano²⁶⁷?

La questione non è priva di ambiguità. Da un lato abbiamo osservato che a teatro andavano tutti, madri e figli, schiavi, uomini liberi. D'altra parte, nella *Pro Sestio*

²⁶⁵ Si dovrà osservare che il paragrafo rimane in linea con la diffusa strategia ciceroniana di presentare l'attuale stato delle cose migliore rispetto al passato dal punto di vista dell'armonia tra gli *ordines* e in generale gli individui, la tanto bramata *concordia omnium bonorum* decisamente più ideale che reale, tuttavia descritta da Cicerone nei termini di qualcosa viva e dinanzi agli occhi di tutto il popolo e degli *optimates*. In *Sest.* 104 ciò è reso esplicito: *Multa etiam nostra memoria quae consulto praetereo, fuerunt in ea contentione ut popularis cupiditas a consilio principum dissideret. Nunc iam nihil est quod populus a delectis principibusque dissentiat, [...]. Nostra memoria* si riferisce al vicino passato, plausibilmente alla guerra fratricida tra Silla e Mario, l'attualità è invece, come d'uso comune, dall'avverbio *nunc*. *Olim*, (*nostra*) *memoria*, *nunc* descrivono così gradualmente il tempo del passato che si fa presente.

²⁶⁶ Sempre nel paragrafo tale differenza è successivamente corroborata con un caso concreto: *Tabellaria lex ab L. Cassio ferebatur: populus libertatem agi putabat dissentiebant principes et in salute optimatum temeritatem multitudinis et tabellae licentiam pertimescebant*. In questo caso la linea di demarcazione tra popolo e moltitudine è inoltre più ferocemente segnata dall'uso del verbo *pertimesco*, già utilizzato prima per indicare in senso generale lo stato delle cose. A ogni modo, *multitudo* e *populus* sono attestati in centinaia di passi diversi nel *corpus* ciceroniano; un'abbondanza che richiederebbe uno studio dedicato.

²⁶⁷ La differenza formale tra le due entità consiste nel fatto che il *populus* è uno degli *ordines* insieme al senato e ai cavalieri, ed è quindi composto principalmente da maschi adulti. La massa rappresenterebbe al contrario la totalità della popolazione.

Cicerone utilizza inequivocabilmente il termine *populus* avendolo prima differenziato dalla *multitudo* da un punto di vista non solo sociale ma anche politico. Espressioni del tipo *theatra tota reclamant* come in *De Orat.* 1, 196 o *theatra tota exclamata* nell'*Orator* (173) indurrebbero a pensare che, quando Cicerone utilizza formule come quella osservata in *Pro Sestio* 125 e nell'epistola ad Attico 2, 19, egli stia facendo riferimento non solo al *populus* ma anche alla massa intera delle persone ivi radunatesi. D'altra parte, Cicerone altrettanto inequivocabilmente utilizza il termine *ordines* quando descrive in *Sest.* 122 il gesto dell'attore nel momento in cui sta indicando gli spalti. La menzione degli ordini, in base alla *Lex Roscia Theatralis* del 67, dovrebbe qui indicare i posti a parte che erano riservati per i tre *ordines* appunto: senatori, ceto equestre e plebe. Inoltre, Cicerone chiarisce ulteriormente (sempre in *Sest.* 122) che il brillante attore tragico non solo indicava gli *ordines* ma pure tutto quanto il popolo: *universus populus*, un'etichetta che ritroveremo più volte attestata nell'orazione e sulla quale ritorneremo a breve²⁶⁸.

Il popolo romano è dunque questo ed è con essi che Esopo instaura un rapporto privilegiato rendendoli parte diretta della rappresentazione scenica e della sua stessa *performance* attoriale. Andrà tuttavia notato che il termine *ordo* poteva essere utilizzato in maniera non rigorosa²⁶⁹, di conseguenza non è detto che chi andava a teatro prendesse posto in stretta conformità alle leggi; si dovrà, invece, presupporre il contrario data la natura 'di massa' dell'evento. In più, in *Sest.* 124, in riferimento agli spettacoli gladiatorii (ma può valere anche per i ludi scenici dato il simile contesto e il fatto che lo stesso Cicerone li metta insieme in un unico gruppo), lo stesso autore descrive il pubblico nei termini di una massa composita, di una folla in cui tutti quanti si ritrovano:

Maximum vero populi Romani iudicium universo consessu gladiatorio declaratum est; erat enim munus Scipionis, dignum et eo ipso et illo Metello cui dabatur. Id autem spectaculi genus erat, quod omni frequentia atque omni genere hominum celebratur, quo multitudo maxime delectatur.

Ma è da tutta quanta la folla che assisteva a un combattimento di gladiatori che è stato espresso il giudizio più convincente del vero popolo romano; lo spettacolo era infatti offerto da Scipione ed era degno sia di lui personalmente che di quel Metello in onore del quale era dato: uno spettacolo sempre frequentatissimo da ogni categoria

²⁶⁸ *Sest.* 122: *egit fortissimus actor, non solum optimus de me, cum omnis ordines demonstraret, senatum, equites Romanos, universum populum Romanum accusaret.*

²⁶⁹ Cfr. Rawson 1987.

di persone e graditissimo alla folla.

Anche qui c'è una certa sovrapposizione tra popolo romano, il cui vero giudizio è espresso nei confini 'ludici', e la moltitudine che si diletta profusamente ad assistere a simili manifestazioni. O quantomeno il popolo Romano confluisce, nel 'peggiore' dei casi, nella *multitudo* confondendosi ad essa almeno parzialmente. Una più timida distinzione sembra comunque apparire nella congiunzione avversativa *autem* nonostante il senso non sembra essere del tutto chiaro: quali sono i termini di tale opposizione, il giudizio del popolo e il piacere della moltitudine o la dignità degli Scipioni e dei Metelli rispetto ad una forma di intrattenimento tanto gradita dalla massa? Plausibilmente ci si riferisce alla seconda ipotesi, anche per una questione di 'prossimità sintattica' tra i due termini: nonostante si trattasse di volgare intrattenimento, i giochi riuscirono conformemente alla *dignitas* di colui che li aveva organizzati a proprie spese e alla *dignitas* di colui a cui erano offerti. Al più, pertanto, si registra una distinzione tra il fior fior degli *optimates*, Scipione e Metello, e la plebe. Proseguendo la lettera del passo, la distinzione pare venire meno del tutto (*Sest.* 124):

In hunc consessum P. Sestius tribunus plebis, cum ageret nihil aliud in eo magistratu nisi meam causam, venit et se populo dedit, non plausus cupiditate, sed ut ipsi inimici nostri voluntatem universi populi viderent.

Publio Sestio, che era tribuno della plebe e nell'esercizio della sua carica non si preoccupava di altro che del mio ritorno, si recò a questo spettacolo così affollato mostrandosi al pubblico non per brama di applausi, ma perché i nostri nemici avessero personalmente la testimonianza dei sentimenti di tutto quanto il popolo.

Ecco la *multitudo* che diviene *universus populus* nella comune manifestazione di affetto nei confronti di Sestio, che è tuttavia elaborata in modo da mutarla in manifestazione di affetto per Cicerone, secondo un semplice calcolo commutativo: se il tribuno pensa soltanto a occuparsi del mio ritorno, l'amore nei suoi confronti da parte di tutto il popolo è di conseguenza ispirato al *desiderium* della mia persona. Conformemente alla strategia che Cicerone adotta nell'arco di tutta l'orazione, Sestio è posto sotto l'ala protettiva, o l'ombra, dell'*auctoritas* ciceroniana.

Ancor più difficile, rispetto al pubblico del teatro, poi riuscire a distinguere il *populus*

dalla folla nell'ambito di uno spettacolo gladiatorio, che doveva svolgersi presso il foro e doveva essere particolarmente affollato, come si evince dalla descrizione che Cicerone fornisce (*Sest.* 124):

tantus est ex omnibus spectaculis usque a Capitolio, tantus ex fori cancellis plausus excitatus, ut numquam maior consensus aut apertior populi Romani universi fuisse ulla causa diceretur.

da tutti i posti da cui si poteva vedere lo spettacolo a cominciare dal Campidoglio e dagli steccati messi nel foro s'alzarono sì vibranti applausi che, a quel che si disse, mai su alcuna questione si ebbe un consenso più pieno o più manifesto di tutto quanto il popolo romano.

La scena è quella di un vero e proprio bagno di folla che investe il tribuno come se fosse una moderna stella del cinema²⁷⁰. Ancora una volta il popolo Romano è *universus*. Si tratta certamente di una scrittura ideologicamente motivata che rientra nel più diffuso progetto politico della *concordia omnium bonorum* che, come abbiamo osservato, nella *Pro Sestio* supera la più ristretta armonia dei soli ordini (*concordia ordinum*).

In parte, forse, Cicerone ci credeva al *populus universus*, o ci voleva credere, o era finito per autoconvincersi da solo, in caso contrario non si sarebbe espresso con parole simili confidandosi con l'amico di sempre Attico. Nel caso del teatro, poi, il *populus universus* era davvero *universus* come abbiamo osservato altrove, e cioè era formato da tutte le fasce sociali, nonché dalle donne e schiavi. Erano costoro, davvero tutti, a far sentire la propria voce quando Esopo o Difilo indicavano chi l'amico, chi il nemico.

4. *La forma della voce*²⁷¹

Chiarita, o quantomeno esposta l'ambiguità con cui Cicerone si riferisce al popolo del teatro, cosa ci dice egli a proposito della qualità di quella sua *vox* che grida e risuona tra

²⁷⁰ Cfr. Kaster 2006, 256-257.

²⁷¹ Sulla voce del popolo romano vd. Morestein-Marx. 2004. In tale studio la voce del popolo è soprattutto discussa in ambito oratorio e, quindi, alle reazioni del pubblico e a come esso rispondeva all'oratore che 'performava' in sua presenza; se noi ci siamo concentrati su come tale reazione prendeva corpo nell'ambiente teatrale, in tale studio particolare rilevanza assumono di conseguenza le *contiones*, le assemblee del popolo che come il teatro, con le dovute divergenze, offrono alla massa un luogo in cui radunarsi, informarsi su quanto stesse accadendo, formare la propria opinione. Difatti, quella dell'oratore è a buon titolo una forma di *performance* così come è stata fin qui delineata in quanto è costituita da una serie di azioni rituali con il cui destinatario – il pubblico – si instaura un tipo di relazione.

la *cavea* e il palco? Formalmente e teoricamente, Cicerone non dedica uno spazio specifico a tale argomento, ad esclusione delle pagine per così dire ‘tecniche’ nel *De Oratore*²⁷², ove con ciò s’intende che l’autore non dedica intere digressioni sull’argomento, come ad esempio fa per il linguaggio della derisione e del ridicolo sempre nello stesso trattato²⁷³. Tuttavia, le descrizioni che egli fornisce e i termini da lui utilizzati possono forse dirci qualcosa su come Cicerone e, più in generale, l’oligarchia repubblicana guardava alle masse. Uno sguardo più da vicino alla ‘forma’ della voce del popolo potrà quindi meglio chiarire le dinamiche fin qui analizzate, e in che grado i vari protagonisti dell’evento teatrale sono coinvolti e quale tipo di rapporto gerarchico viene a stabilirsi. Come titola un recente libro, infatti, Roma è davvero la città della parola²⁷⁴, del *fas*, del linguaggio della ragione (*lògos*), ma anche della *vox*, e non cioè semplicemente della voce, ma del suono, come lo aveva inteso pure Vitruvio nel paragrafo dedicato alla struttura architettonica del teatro, termine con il quale appunto indica, nel contesto della *performance* teatrale, una non definita massa sonora che deve spargersi da un punto di origine, tanto il palco tanto i luoghi di quel pubblico che si anima, applaude e urla, per l’intero spazio circostante in maniera tale che il suono così propagato raggiunga l’udito di tutti coloro che sono coinvolti nell’evento.

Osserviamo innanzitutto quali sono i termini con i quali Cicerone descrive la *vox* degli spettatori. Si deve necessariamente partire da due espressioni, pressoché modellate l’una sull’altra ma con una significativa variazione verbale che ne cambia il senso. Mi riferisco a *De Oratore* 3, 196 (che dà il titolo a questo studio) e *Orator* 173, rispettivamente: *theatra tota reclamant* e *theatra tota exclamant*. Le due frasi si distinguono per una sola sillaba preverbale, una sostituzione che, come tenteremo di dimostrare, suggerisce implicazioni ben distinte l’una dall’altra. Partiamo dal primo verbo *reclamo*, che è meno attestato nel *corpus* ciceroniano rispetto ad *exclamo*.

Reclamo è un verbo che, per come lo adopera Cicerone, allude ad un’azione collettiva perpetrata da un gruppo più o meno definito, come emerge dalla stessa espressione di prima. In frasi di questo tipo al verbo si accompagnano espressioni, pronomi, aggettivi che ne rafforzano il senso di collettività ‘all’opera’²⁷⁵. Nel *De oratore* abbiamo *tota*, in altri contesti si trova *ab* più ablativo (in un caso con *ex* in luogo di *ab*) o un termine che

²⁷² *De Orat.* 3, 214 ss. In relazione all’*actio* e alla voce.

²⁷³ *De orat.* 2, 216-290, la celebre sezione *de ridiculis* per cui si rinvia a Monaco 1964

²⁷⁴ Bettini 2022.

²⁷⁵ Corrisponde all’uso, segnalato dal *Tll.* XI, 2, 368, *in vita publica vel re forensi, sc. potius in contione, senatu, theatro sim*, in cui vengono citati diversi esempi ciceroniani come *Manil.* 63 riportato anche qui.

come *tota* definisce meglio il bacino di utenza che mette in pratica l'azione descritta nell'enunciato:

Verr. 2, 4, 74: vehementer ab omnibus reclamatur.

Verr. 2, 4, 85: vehementer undique reclamatur.

Dom. 10: ab universo senatu reclamatum est.

Fam. 1, 2, 2: eius orationi vehementer ab omnibus reclamatum est;

De orat. 3, 98: multitudo ipsa reclamat.

Pis. 29: cunctus ordo reclamabat ostendebatque [...]?

Manil. 63: propterea quod isdem istis reclamantibus vos unum illum ex omnibus delegistis quem bello praedonum praeponeretis.

In alcuni casi (tre su sette) l'avverbio *vehementer* meglio specifica la disposizione d'animo con cui l'azione viene condotta a termine; in altri casi, come in *tota theatra*, abbiamo *cunctus ordo* o *multitudo* che non lasciano dubbi sul fatto che chi compie l'azione è un corpo di cittadini piuttosto esteso. In un caso, *Phil. 4, 5*, il soggetto è chiaramente definito:

Praeclare et loco, Quirites, reclamatione vestra factum pulcherrimum Martialium comprobavistis: qui se ad senatus auctoritatem, ad libertatem vestram, ad universam rem publicam contulerunt, hostem illum et latronem et parricidam patriae reliquerunt.

Ben a proposito si leva, Romani, il vostro grido di protesta, con cui sostanzialmente avete approvato il nobile gesto della legione Marzia: questi soldati che, abbandonando quel nemico, quel brigante e quell'assassino della patria, si sono consacrati alla difesa dell'autorità del senato, della vostra libertà, di tutto quanto lo stato²⁷⁶.

Non è attestato il verbo *reclamo*, ma il sostantivo che ne deriva. Ciononostante, il senso è

²⁷⁶ Trad. Bellardi 1978.

simile, sebbene le dinamiche siano ben diverse. Il soggetto è *Quirites*, di conseguenza abbiamo dinanzi un tipo di agente posto su un più alto grado di autorità, come potrebbe suggerire, infatti, l'aggettivo possessivo *vestra* ripetuto anaforicamente²⁷⁷. Il soggetto è sì un gruppo, ma un gruppo 'privilegiato' che richiede un diverso tipo di retorica, quindi di tono. Per quanto si tratti di un grido di protesta, non pare esserci un alto grado di violenza, o avremmo trovato l'avverbio *vehementer* altrove attestato o simili espressioni. L'azione dei *Quirites* è sì energica, ma non eccessiva, nobile ma non violenta. Essi non gridano, ma approvano (*comprobavistis*) con la loro 'rumorosa' reazione.

Veniamo dunque ad *exclamo*, anticipando che se *reclamare* è un grido di protesta che implica una richiesta rivendicata energicamente (si pensi all'italiano reclamo e all'inglese *reclaim*), *exclamo* indica ugualmente l'atto di gridare, ma si tratta – negli usi ciceroniani che ci interessano²⁷⁸ – di un grido animato da passioni irrefrenabili, come se fosse uno stato di frenesia interiore (*mens incitata*), o motivato sulla base di una condizione di dolore anche fisico. Ne deriva da qui una duplice semantica, sia in senso positivo, che in senso negativo. In *Sest.* 79 ad esempio, la *manus clodiana* agisce in tal modo: *cum subito manus illa Clodiana, in caede civium saepe iam victrix, exclamat, incitatur, invadit*. Il contesto è quello dello spargimento di sangue presso il foro quando si era iniziato a discutere del probabile ritorno ciceroniano a Roma dopo la breve parentesi esilica²⁷⁹. La prosa assume quindi ritmi frenetici, icasticamente raffigurati nei tre verbi in rapida successione in fin di frase per indicare lo stato di violenza barbarica che ispira le azioni di Clodio e dei suoi: la banda di Clodio grida, si eccita, si slancia quando si tratta di far strage di cittadini; uno stato di invasamento mentale cui sono soggetti finanche i filosofi più importanti della storia del pensiero antico, anche se si tratta, limitatamente a costoro, di una condizione rara come viene meglio chiarito al paragrafo 14 del *Lucullus*: *Et tamen isti physici raro admodum, cum haerent aliquo loco, exclamant quasi mente incitati, [...]*. Evidentemente il ritrovarsi bloccati in qualche punto del ragionamento (*cum haerent aliquo loco*) causa una condizione di stress mentale tale per cui si reagisce con 'un'eruzione invasata di grida' (*exclamant quasi mente incitati*)²⁸⁰.

Similmente, nelle *Filippiche*, il cesaricida Bruto, nell'atto di invocare il nome di Cicerone subito dopo l'uccisione del dittatore, è raffigurato nello stesso stato di eccitazione

²⁷⁷ Lo avevamo ritrovato anche in *Pro Sestio* poc'anzi, nell'espressione *vestra ordines*, quando l'attore tragico indicava gli spalti.

²⁷⁸ Per le varie sfumature del termine si rinvia imprescindibilmente a *Tll*, V, 2, 1264 ss.

²⁷⁹ *Pro Sestio* 77 ss. Ne abbiamo trattato più diffusamente nel secondo capitolo di questo studio.

²⁸⁰ Cfr. Reinhardt 2022, *ad loc.* per il commento al brano.

smaniosa:

Phil. 2, 28: «Caesare interfecto» inquit «statim cruentum alte extollens Brutus pugionem Ciceronem nominatim exclamavit atque ei recuperatam libertatem est gratulatus».

«Ucciso Cesare» disse «Bruto sollevando il pugnale insanguinato in alto gridò il nome di Cicerone e si congratulò con lui per aver riconquistato la libertà»

Phil. 2, 30: «Brutus, quem ego honoris causa nomino, cruentum pugionem tenens Ciceronem exclamavit: ex quo intellegi debet eum conscium fuisse».

«Bruto, che io nomino per via del suo onore, tenendo il pugnale insanguinato gridò Cicerone: da qui si può capire che egli fosse a conoscenza del fatto²⁸¹».

Il sangue, la foga, la frenesia del momento giustificano l'irruenta invocazione del nome di Cicerone che è così urlato ad un senato e un Cicerone ugualmente scioccati. L'uso di *exclamare* riflette di conseguenza la condizione psicologica di chi emette tale grido, Bruto, il cui pugnale vibra ancora del sangue di Cesare.

Nel secondo libro delle *Tusculanae*, il Filottete acciano, nell'atto di invocare aiuto per un dolore sì acuto cui la morte è preferibile, 'esclama' tutto il suo dolore nella solitudine di Lemno (*Tusc. 2, 19*):

itaque exclamat auxilium expetens, mori cupiens;

Heu, qui salsis fluctibus mandet

Me ex sublimo vertice saxi!

Iam iam absumor; conficit animam

Vis volneris, ulceris aestus²⁸².

Perciò grida invocando aiuto, desiderando morire:

²⁸¹ Chi parla, nella ricostruzione ciceroniana dei fatti, è Antonio stesso, il quale sfrutta il ben noto grido di invocazione a Cicerone come prova della colpevolezza di quest'ultimo.

²⁸² Per il commento al *Filottete* di Accio si vedano D'Antò e Dangel *ad loc.* Il testo del frammento qui citato, con qualche modifica nella punteggiatura, è quello di R³ 561-565.

Ahi! Chi mi darà ai flutti del mare
Gettandomi dalla cima della rupe?
Di ora in ora mi consumo, distrugge la mia vita
La violenza della ferita, il bruciore della piaga²⁸³.

Exclamat è agguinzatura ciceroniana, che evidentemente doveva secondo l'autore raffigurare appropriatamente la modulazione della voce dell'eroe tragico, una voce spezzata dal dolore fisico e dal timore della morte. Nella sopportazione del dolore, Filottete fallisce. Egli è un antieroe, da questo punto di vista, che grida e si lamenta indecorosamente²⁸⁴ pur mantenendo una sua *magnitudo* tragica²⁸⁵.

Questo breve *excursus* sui due verbi 'paralleli' *exclamare* e *reclamare* permette forse di comprendere meglio quel particolare atteggiamento che Cicerone attribuisce al popolo del teatro, il quale acclama l'arrivo dei senatori, che urla contro Clodio, che geme per il ritorno di Cicerone. È una folla che non possiede una voce nel senso retorico del termine, nel senso che non parla ma esprime disapprovazione o approvazione, odio o amore, all'unisono emettendo grida psicologicamente connotate, cioè motivate da una particolare condizione psichica.

Dolore e plauso, gioia e odio sono le ragioni dietro la comunicazione sonora non verbale della *multitudo* (*Sest.* 123): *eaque populus Romanus non solum plausu, sed etiam gemitu suo comprobavit*. Applausi, grida e gemiti. Quest'ultimo, il *gemitus*, peraltro, conferisce un vago sentore tragico alla raffigurazione della folla. Geme, infatti, Filottete a cui bisogna concedere tale manifestazione di dolore (*Tusc.* 2, 19): *Adspice Philoctetam, cui concedendum est gementi*²⁸⁶. L'interpretazione ciceroniana di Filottete nel secondo volume delle *Tusculanae* è certo complessa: se da un lato Cicerone condanna le manifestazioni di dolore dell'eroe, esagerate e indegne di un uomo della sua statura, dall'altro qui e là affiorano momenti di comprensione, come in questo caso. Filottete aveva

²⁸³ Trad. Zuccoli Clerici in Narducci 1996.

²⁸⁴ Da questo atteggiamento di Filottete emergono diversi confronti con altri protagonisti di drammi, Ercole e Ulisse soprattutto: il paragone con il primo occupa i paragrafi immediatamente successivi. A proposito di costui, Grilli 1987, 235, nota giustamente che ad essere paragonati sono Filottete uomo ed Ercole dio: il primo desidera la morte tra le onde del mare (*Heu, qui salsis fluctibus mandet/ Me ex sublimo vertice saxi!*), l'altro morente chiede al figlio di non piangere il padre eccessivamente e che l'amore verso la madre sia superiore al lutto, ricordandogli pure l'onore del nome che porta (*O nate, vere hoc nomen usurpa patri, ne me occidentem matris superet caritas*). I versi sono tradotti da Cicerone dalle *Trachinie* di Sofocle per cui cfr. Grilli 1987, 237. Su Ulisse e Cicerone vd. Perutelli 2006.

²⁸⁵ *Tusc.* 2, 19 (subito dopo la citazione poetica): *Difficile dictu videtur eum non in malo esse, et magno quidem, qui ita clamare cogatur. Clamare non è exclamare*, tuttavia il senso non cambia, e qui il verbo serve a rafforzare l'immagine di Filottete che urla tra i singhiozzi (*eiulare* o il greco *ololyzo*).

²⁸⁶ Sull'interpretazione di Filottete in Cicerone cfr. Tandoi 1984.

assistito alla morte di Ercole prima, ed era finito poi a Lemno, isolato dal resto del mondo e, in conseguenza di ciò, aveva perso gran parte di ciò che lo rendeva un uomo²⁸⁷. Ma in virtù di tanto dramma e dolore, nei confronti di Filottete non si può non provare un certo senso di pietà nonostante, in quanto eroe, avrebbe dovuto sopportare meglio le avversità.

Il pubblico del teatro non assiste ad alcuna morte, eppure ‘approva’ con il gemito perché, anche se si tratta non di *fictio* ma di *res*, costoro hanno osservato ad eventi tragici *quasi ut in scaena*. O quantomeno è Cicerone a ritenere che tali eventi siano tragici²⁸⁸, le sue vicende e il suo esilio, che è in fondo una morte sociale, anche se non paragonabile, in alcun modo, alla morte mitica e violenta di Ercole avvelenato per il tramite di quelle celebri vesti.

Per concludere, dunque, quali parole pronuncia il pubblico, qual è la natura della sua voce? Nel modo in cui Cicerone guarda ad esso²⁸⁹, in realtà, il pubblico è una entità che non è dotata di *lògos*, non produce discorso né dialogo tradizionalmente intesi, nel senso cioè di una concatenazione logica di frasi dotate di una molteplicità di sensi. Il livello di comunicazione del pubblico si esprime su piani completamente diversi, e in particolar modo sul piano della non verbalità, nondimeno dotata di senso. Il senso, tuttavia, che viene comunicato è limitato dalla forma: *plausus*, *reclamare/exclamare*, *gemitus*.

Tutte queste modalità sottintendono infatti un unico messaggio di assenso e consenso. Al più possono veicolare, senza ulteriore rielaborazione (ché avrebbe necessità della *vis* insita nelle parole), un certo stato d’animo, tra cui: commozione, paura, istinto alla violenza (i pugni contro Clodio), devozione (le palme rivolte al cielo).

Forme di comunicazione alternative, agli occhi di Cicerone, non potevano esistere per un semplice fatto: se la parola è potere, il potere è nelle mani di pochi. A costruire discorsi non può essere l’umile massa del popolo, la *multitudo* del teatro che soffre e si diverte, ma l’oratore, gli Ortensii e i Ciceronii, l’oligarchia, di cui costoro sono tanto una parte, quanto un riflesso.

In fondo, dunque, la limitazione linguistica cui il pubblico è soggetto indica la sua inferiorità sociale. Per tale ragione quindi il pubblico può soltanto comunicare con il ricorso al *gestus*, violento e no, e alla *vox*, intesa come suono, che si propaga per tutto il

²⁸⁷ Questo, tuttavia, non significa necessariamente che la sua statura di eroe viene totalmente annullata; la stessa concessione di Cicerone potrebbe esserne un segno. A ogni modo, per la ricostruzione delle vicende di Filottete nella letteratura latina, cfr. i frammenti della riscrittura acciano e la *fabula* 102 di Igino. D’Antò 1980 e Dangel 1995 risultano sempre utili per il commento ad Accio.

²⁸⁸ Si tenga in mente, con Degl’Innocent Pierini 2006, della ‘ricostruzione’ del proprio ritorno nelle orazioni *post reditum*, una ricostruzione scenograficamente e letterariamente drammatica, soprattutto tragica.

²⁸⁹ E verosimilmente non solo Cicerone ma l’oligarchia *tout court*.

teatro nella forma di grido di irruenta disapprovazione o di dolore, o al contrario di gioia e assenso.

Non si può forse parlare di *vox articulata* nel caso della moltitudine, ma allo stesso tempo tale ‘massa umana’ non si può neppure paragonare alle bestie che meccanicamente riproducono il linguaggio degli uomini, limitandosi tuttavia ad un’imitazione priva di pensiero²⁹⁰. La *vox* del popolo per quanto ‘nuclearizzata’ è pienamente dotata di senso. L’elementarità della forma che la caratterizza, così com’è descritta da Cicerone, indica piuttosto il ruolo, nell’ordine delle cose e nella gerarchia dell’*urbs*, attribuito alla massa, notoriamente inferiore nella società romana rispetto a coloro che tale società guidano.

5. *Esistere insieme*

Alla luce di quanto detto finora, considerando anche quanto trattato nei capitoli precedenti, e tenendo in mente sia le molteplici prospettive con cui abbiamo guardato al *corpus* ciceroniano, sia i parametri di Richard Schechner che enumeravamo poc’anzi all’inizio del capitolo, occorre a questo punto trarre qualche conclusione circa l’esperienza del teatro a Roma in età tardorepubblicana.

Per quanto riguarda il primo parametro abbiamo già analizzato la struttura fisica del teatro; volendo riassumere quanto già detto a tal proposito, assai preziosa si è rivelata la testimonianza di Vitruvio oltre a quella di Cicerone, i quali, per vie diverse, mettevano in grande risalto l’elemento umano del teatro in considerazione del quale venivano messe in pratica la costruzione dell’edificio e la sua posizione all’interno del paesaggio urbano, di fatto condizionandone la costruzione. Si aggiunga qui che il teatro è quindi uno spazio vuoto che, parafrasando ancora le parole di Schechner (che a sua volta mutuano il linguaggio di Turner²⁹¹), si costituisce come *limen*, cioè una via di passaggio tra luoghi e individui diversi più che luogo in sé; all’interno di questo spazio-tempo liminale ciò che succede viene enfatizzato: il mondo mitico evocato sulla scena si mescola, rimanendo comunque unico e distinto, con le vite quotidiane degli spettatori. Così formula Schechner, ricordando inconsapevolmente il *cadere in tempus nostrum* di Cicerone. Tale esperienza è un’esperienza ‘di passaggio’, un crocevia, perché è soltanto in tale contesto che la società, nelle sue molteplici *facies*, s’incontra in un momento ben specifico nella

²⁹⁰ Su queste tematiche vd. il recente Pasetti 2022 e la bibliografia ivi citata.

²⁹¹ Schechner 2018, 134.

vita della città, i *ludi*. Spazio fisico (struttura) e spazio culturale (struttura mentale) condizionano significativamente i parametri di tale esperienza dandole la forma che abbiamo appreso dalle fonti a nostra disposizione.

Il secondo parametro è relativo alle funzioni: cosa i rituali comportano per gli individui, i gruppi e le culture. Questa è una domanda difficile benché in parte, pur non dichiaratamente, abbiamo già risposto. Tale risposta, che abbiamo ampiamente esplorato, perché implicita nell'uso che Cicerone fa del teatro, per quanto si tratti di un uso 'da laboratorio' (mi riferisco alle citazioni), ci indica che la funzione del teatro a Roma è quella di essere un deposito della memoria, del desiderio, delle aspettative, dell'immaginario collettivo. Per Cicerone poi, si aggiunge un altro livello di lettura: il teatro – lo abbiamo ripetuto ampiamente – è mimesi al più alto grado della 'vita vera', la *res* che si oppone alla *fictio* del mito, ma che in essa trova il suo speculare riflesso. Per gli individui poi, riuniti nel teatro come collettività, il senso del teatro è quello di esprimersi, per quanto semplice questo possa sembrare. Esprimersi cosa significa? Significa esprimere i propri *affectus* (si pensi alle forme con cui tale massa esterna il proprio sentire), tanto quanto esprimere il proprio assenso o dissenso nei confronti di una figura di spicco, un membro 'star' della comunità per ricordare un'espressione di Turner.

Il terzo parametro ci riporta ai processi: le dinamiche sottese ai rituali; come i rituali rappresentano e innescano un comportamento. Alle dinamiche occorre guardare attraverso almeno due prospettive: il contesto socio-religioso in cui le rappresentazioni prendono vita, e le dinamiche che regolano il comportamento degli individui che partecipano al rituale. La seconda prospettiva è stata ampiamente discussa in questo capitolo: gli *ordines* e la massa di spettatori sono regolati da un preciso 'gioco' gerarchico nel quale a ciascuno spetta il proprio ruolo e le forme espressive che si associano ad esso. Ad esempio, sono soltanto i senatori a sfilare dalla curia al teatro, ed è al solo pubblico che spetta l'acclamazione o al contrario forme di protesta anche violenta (si pensi alla reazione del pubblico alla vista di Clodio). In parte questo risponde anche al quesito circa le modalità in cui i rituali rappresentano: le palme protese, che minacciano violenza, è certamente una forma, una modalità attraverso cui il rituale prende forma.

Infine, l'ultimo paragrafo che abbraccia idealmente tutti quelli che lo precedono: l'esperienza, ovvero cosa comporta partecipare al rituale. A tal proposito, io credo sia opportuno concludere con una considerazione, relativa alla natura di 'crocevia' del teatro romano che coinvolge una moltitudine di partecipanti dalle diverse estrazioni sociali.

Crocevia, o via di passaggio²⁹², è quindi il concetto chiave per comprendere questo ‘esistere insieme’ dell’intera comunità in un dato momento e un dato contesto specifico (quello dei *ludi*). Tale convivenza comporta una serie di importanti eventi e situazioni di natura principalmente sociale e politica la cui cornice è religiosa. La poesia drammatica è parte integrante di questo processo sia quando si concretizza nella forma di rappresentazione scenica durante l’evento teatrale totale, sia quando, successivamente, si trasforma in teoria e filosofia nelle mani e nello sguardo attento di un autore quale Cicerone che aveva ben presenti le implicazioni sociali congenite al teatro, riconoscendone tanto i punti di forza, tanto le debolezze, avendo egli partecipato ad esso in qualità sia di membro d’élite della comunità, sia in qualità di vorace spettatore.

Volendo infine rispondere alla domanda circa il quarto e ultimo parametro, cosa comporta partecipare al rituale, si può forse affermare quanto segue: prendere parte al maestoso rituale del teatro della repubblica romana doveva comportare un “essere nella comunità”, avere un determinato ruolo, dato sulla base della rigida posizione sociale di appartenenza, dal sesso e dall’età, come pure dall’appartenenza ad una specifica fazione politica. Essere nella comunità, in tal senso, significava fare da spettatore alla rappresentazione scenica di antiche mitografie di origine greca che erano diventate con il tempo, e con il progresso della letteratura latina, il vessillo di valori e di *pathos* del tutto romani: *pathos*, *ethos* e *virtus*²⁹³ in un’unica esperienza comunitaria.

²⁹² Così è tradotta l’espressione turneriana “*betwixt and between*” che Schechner adotta per descrivere l’idea di *limen*, che letteralmente potremmo tradurre con “intra e nel mezzo”. Preferibile *crocevia* quindi poiché indica lo stare in mezzo ad una ‘molteplicità’, rispetto alla via di passaggio che, da un lato ricorda un’altra importante espressione cara tanto all’antropologia quanto ai *performance studies* (rito di passaggio), dall’altra indica un momento fugace ed effimero.

²⁹³ *Pathos* ed *ethos* è un binomio di origine retorica, ciononostante la critica moderna ha recentemente sfruttato tali parametri anche per l’esegesi dell’esperienza drammatica a Roma; cfr. Aricò 2020, 32.

Conclusioni

Nella molteplicità di citazioni, riferimenti, analogie, confronti serrati e vaghe allusioni al teatro come istituzione, ai versi dei poeti che ne elevarono lo statuto al rango di *ars* sublime, un'idea è emersa, variamente declinata e motivata a seconda del contesto: il teatro e la vita sono come due binari paralleli, in cui il primo, che si distingue dal secondo per la sua congenita natura di *fictio*, è in grado di fornire modelli di interpretazione del secondo. I *verba* dei drammaturghi servono quindi a spiegare razionalmente fenomeni fisici ed emotivi, caratteri e situazioni altrimenti difficili da evidenziare, analizzare e, in generale, e in ultima analisi, comprendere.

Questa idea si fa particolarmente ricorrente in uno degli ultimi scritti di Cicerone, quello dedicato all'ultima stagione della vita; mi riferisco naturalmente al *Cato Maior de senectute* dedicato all'amico Attico, quando entrambi, avevano raggiunto i sessant'anni, entrando quindi – per gli standard romani – a pieno diritto nell'età più matura. Scopo del presente capitolo è, pertanto, quello di fornire una rilettura delle principali allusioni e aneddoti teatrali ivi ospitati²⁹⁴. Essi, io credo, ci permetteranno di tracciare una riflessione finale circa il pensiero di Cicerone sul teatro.

Un primo aneddoto a sfondo teatrale si legge al paragrafo 22, in cui il protagonista è una tra le figure di più rilevante importanza per la storia del teatro, il grande drammaturgo ateniese Sofocle:

Sophocles ad summam senectutem tragoedias fecit; quod propter studium cum rem negligere familiarem videretur, a filiis in iudicium vocatus est, ut quemadmodum nostro more male rem gerentibus patribus bonis interdici solet, sic illum quasi desipientem a re familiari removerent iudices. Tum senex dicitur eam fabulam quam in manibus habebat et proxime scripserat, Oedipum Coloneum, recitasse iudicibus

²⁹⁴ Per un'introduzione al *Cato Maior* si vedano Petrone 1990, XLV-LXV (con utili osservazioni anche per il valore del teatro) e Narducci 2000, 17-116.

quaesisseque num illud carmen desipientis videretur. Quo recitato sententiis iudicum est liberatus.

Sofocle compose tragedie sino all'estremo limite della vecchiaia; poiché, per questa sua passione, sembrava trascurare il patrimonio familiare, fu chiamato in giudizio dai figli: volevano che, allo stesso modo in cui, da noi, si è soliti interdire quei padri che gestiscono male le loro sostanze, così i giudici lo rimuovessero dal controllo del patrimonio familiare come se fosse un rimbambito. Allora il vecchio, così si racconta, declamò ai giudici la tragedia che, da poco composta, aveva tra le mani, l'*Edipo a Colono*, e chiese se quell'opera sembrava scritta da un rimbambito; finita la declamazione, i giudici decisero di proscioglierlo²⁹⁵.

Niente meglio di uno dei capolavori della drammaturgia occidentale dimostra il pieno possesso delle facoltà mentali dell'anziano Sofocle²⁹⁶. Il teatro viene così utilizzato come prova certa della sanità del poeta e del fatto che la vecchiaia non sia una fase della vita del tutto inutile.

Seguono, poco dopo (parr. 24-25) ben tre citazioni dirette da Cecilio Stazio dal sapore gnomico, ognuna di esse volte a dimostrare come la vecchiaia non sia affatto inerte o stolta – come ritenevano i figli di Sofocle –, ma al contrario si caratterizza per essere un'età sempre impegnata ad agire e meditare, senza gli ostacoli insiti nell'immaturità dell'età imberbe, proverbialmente irruenta e fiera. Più avanti poi, Cecilio viene citato nuovamente e 'corretto', secondo modalità già in precedenza osservate²⁹⁷: la citazione viene dapprima anticipata dal motivo che ne giustifica il richiamo, poi isolata, infine ricontestualizzata nel 'luogo' dell'opera in cui acquista (o quantomeno se ne modifica parzialmente) il significato, onde essere spiegata al lettore nella sua nuova veste. Nel nostro caso, il significato delle parole di Cecilio Stazio viene meglio specificato. È come se Cicerone agisse laddove il poeta si ferma (*Cato* 36):

Nam quot ait Caecilius «comicos stultos senes» hos significat credulos, obliviosos, dissolutos, quae vitia sunt non senectutis, sed inertis, ignavae, somniculae senectutis.

²⁹⁵ Le traduzioni dei brani del *Cato Maior* sono di Marini 1990.

²⁹⁶ Sulla ricezione della figura di Sofocle a Roma vd. Holford-Strevens 1999.

²⁹⁷ Vd. Capitolo 1 e 2.

Quando Cecilio dice «stupidi vecchi da commedia» intende i creduloni, gli smemorati, gli scapestrati; e questi non son difetti di ogni vecchiaia, ma di una vecchiaia inerte imbelle e sonnacchiosa.

Sofocle protagonista del primo aneddoto ritorna anche al paragrafo 47, mantenendo il suo ruolo di vecchio ‘eccellente’²⁹⁸, modello per come l’uomo dovrebbe comportarsi giunto all’ultima stagione della vita (*Cato* 47):

Bene Sophocles, cum ex eo quidam iam adfecto aetate quaereret utereturne rebus veneriis: «Di meliora! Inquit; libenter vero istinc sicut ab domino agresti ac furioso prodigi». Cupidis enim rerum talium odiosum fortasse et molestum est carere; satiatis vero et expletis iucundius est carere quam frui; quamquam non caret is qui non desiderat; ergo non desiderare dico esse iucundius.

Bene rispose Sofocle a chi gli chiedeva se, alla sua età, godesse ancora dei piaceri di Venere: «Gli dèi me ne guardino!» esclamò. «Sono felice di esserne scampato come a un padrone zotico e furioso». Per chi desidera simile cose, risulta forse odioso e pesante esserne privo, ma per chi se ne è tolto completamente la voglia è più piacevole esserne privo che goderne. Quindi, sostengo, il non sentir mancanza è condizione più piacevole.

La presenza di Sofocle ha certo valore simbolico e può indicare a seconda del contesto la poesia tragica *tout court*, come era già avvenuto nel proemio del quinto libro del *De Finibus* (5, 2-8)²⁹⁹. Se ciò non bastasse, la questione del piacere viene ulteriormente chiarita con un’altra analogia la quale corrobora ancora una volta il serrato rapporto tra teatro e vita.

Il godimento del piacere – sostiene Cicerone per il tramite di Catone – è finanche possibile per un uomo giunto alla vecchiaia, tuttavia egli ne può godere ‘da lontano’, con moderazione. Se i giovani sono, come dire, in prima fila, i vecchi invece si divertono dall’ultima, come potrebbe avvenire a teatro (*Cato* 48):

²⁹⁸ Sui vecchi da commedia, cui il brano allude, rimando a Bianco 2003.

²⁹⁹ Si pensi in particolare alle parole di Quinto ospitate in 5, 3 in cui il famoso abitante di Colono (*ille Coloneus*) assurge essenzialmente al ruolo di volto del genere tragico.

Quodsi istis ipsis voluptatibus bona aetas fruitur libentius, primum parvulis fruitur rebus, ut diximus, deinde iis quibus senectus, etiamsi non abunde potitur, non omnino caret. Ut Turpione Ambivio magis delectatur qui in prima cavea spectat, delectatur tamen etiam qui in ultima, sic adulescentia voluptates propter intuens magis fortasse laetatur; sed delectatur etiam senectus procul eas spectans tantum quantum sat est.

Se la verde età gusta di più questi piaceri, primo gode di inezie, come ho detto, secondo gode di cose di cui la vecchiaia, pur non avendone in eccesso, non è priva del tutto. Come chi siede in prima fila si diverte di più allo spettacolo di Turpione Ambivio, ma si diverte anche chi siede in ultima, così la giovinezza, che guarda i piaceri da vicino, gode più intensamente, ma anche la vecchiaia, che li contempla da lontano, si diletta quanto basta.

Lo spazio del teatro, i posti a sedere, le file divengono così una grande metafora della percezione sensoriale a seconda dei cicli vitali, gioventù e vecchiaia; questi ultimi, i vecchi, stanno lontano dall'epicentro del piacere che avviene simbolicamente sul palco, traendone appena diletto. Distanti da questo palco, essi sono quasi fuori dal teatro: che uscire fuori dalla 'scena' equivalga così ad uscire dalla vita, cioè alla morte?

Gioia e piacere, dunque, sono eventi emotivi cui i vecchi possono partecipare; questo vale anche per piaceri più leggeri e non sensuali, come il godimento che si trae dalle arti liberali, dallo studio e dalla cultura. Giunti all'età matura (o in virtù di essa) i poeti godono dei propri *carmina*, i drammaturghi delle *fabulae* che scrivono e allestiscono (*Cato* 50³⁰⁰):

Quid in levioribus studiis, sed tamen acutis? Quam gaudebat Bello suo Punico Naevius! Quam Truculento Plautus, quam Pseudolo! Vidi etiam senem Livium, qui, cum sex annis ante quam ego natus sum fabulam docuisset Centone Tuditanoque consulibus, useque ad adulescentiam meam processit aetate.

E non è lo stesso per interessi più leggeri, ma pur sempre profondi? Che gioia provava Nevio per la sua *Guerra Punica*! Che gioia Plauto per il *Truculento* e per lo

³⁰⁰ L'orgoglio dei vecchi poeti e in particolar modo quello di Plauto per il suo *Truculento* è oggetto di studio in Rotolo 2010. *Cato* 50 è commentato anche da Mariotti 1987.

Pseudolo! Ho visto anche Livio, ormai vecchio: allestì un dramma sei anni prima della mia nascita, quando erano consoli Centone e Tuditano, e visse sino alla mia giovinezza.

Proseguendo la lettura dello scritto, dopo una sezione dedicata all'elogio dell'agricoltura (*Cato* 51-61), giudicata tra le attività che più danno gioia all'animo, il teatro riaffiora dapprima nella forma di ulteriore aneddoto, poi come una sorta di dimensione parallela alla vita. Vediamo entrambe le istanze. Il luogo in cui si onora di più la vecchiaia, si afferma in *Cato* 63, è Sparta e a tal proposito viene tramandato un episodio (*Quin etiam memoriae proditum est*). L'episodio ha luogo ad Atene, non a Sparta, durante i giochi, dunque nello spazio fisico del teatro (*Cato* 63-64):

Cum Athenis ludis quidam in theatrum grandis natu venisset, magno consessu locum nusquam ei datum a suis civibus, cum autem ad Lacedaemonios accessisset, qui, legati cum essent, certo in loco considerant, consurrexisse omnes illi dicuntur et senem sessum recepisse; quibus cum a cuncto consessu plausus esset multiplex datus, dixisse ex eis quendam Atheniensis scire quae recta essent, sed facere nolle.

Ad Atene, in occasione dei giochi, un uomo di una certa età era entrato nel teatro gremito di folla, ma i suoi concittadini non gli lasciarono il posto in nessun settore. Quando si avvicinò agli Spartani, che, in qualità di ambasciatori, sedevano in posti riservati, si alzarono tutti, così si racconta, e lo fecero sedere tra di loro. Tutto il pubblico decretò loro un lungo applauso. Allora uno Spartano disse che gli Ateniesi sapevano quel che era bene, ma non lo volevano fare.

L'applauso del pubblico irrompe come forma di consenso per le azioni degli spartani; si tratta in fondo di uno 'spettacolo nello spettacolo' non diverso da quello descritto da Cicerone nella *Pro Sestio*, discussa nel capitolo precedente, in cui le mani del pubblico avevano svolto un simile ruolo. Non sorprenderebbe che Cicerone parlando d'Atene ha in

mente il suo pubblico, quello che ammira e applaude – se si presta fede alle parole di Cicerone – la sfilata del potere senatorio³⁰¹.

Successivamente, (*Cato* 65-66) l'autore discute di un'altra delicata questione, circa il carattere dei vecchi, i quali sono *morosi*, *anxii*, *iracundi*, e in generale, *difficiles* (65), tutti tratti ben codificati dalla *palliata* che evidentemente li attingeva dalla realtà, pur enfatizzandoli secondo gli stilemi del genere. Cicerone non dice esplicitamente che questi sono i *senes* da commedia, come aveva fatto prima ricordando le parole di Cecilio Stazio; che tuttavia il vecchio irascibile rappresenti un po' lo stereotipo – che di qui a breve, si osserverà, lo stesso Cicerone confuta – del vecchio da commedia è, io credo, fuor di discussione. A ogni modo, Cicerone sta pensando alla commedia; ciò è indubbio perché per argomentare contro tale visione della vecchiaia è proprio alla commedia che egli si affida (*Cato* 65):

*Idque cum in vita, tum in scaena intellegi potest ex iis fratribus qui in Adelphis sunt:
quanta in altero diritas, in altero comitas.*

Come nella vita, lo si può vedere in teatro nei fratelli che sono protagonisti degli *Adelphoe*: quanta asprezza in uno e quanta gentilezza nell'altro!

La frase è significativa, simbolica, e pare rappresentare tutto quanto lo sguardo di Cicerone nei confronti del teatro: *idque cum in vita, tum in scaena intellegi potest*. Lo abbiamo detto spesso, il teatro è *quasi* la vita, uno specchio, certo deformato, ma in cui tuttavia si può osservare il riflesso della *res*, la sua ombra, che la 'luce' della virtù nutrita dalla cultura e dalla filosofia può illuminare. In fondo, il progetto filosofico di Cicerone, nell'ora in cui il suo ruolo era stato fortemente ridimensionato a causa della dittatura cesariana, consiste proprio in ciò: nel fornire strumenti esegetici ai propri lettori, per poter distinguere il vero dal falso, il vizio dalla virtù, le turpitudini morali dalle azioni giuste ed utili, di cui il teatro, sia comico che tragico, sia d'ambiente romano e greco, mimo o pantomimo, avevano dettagliatamente codificato in una potenzialmente infinita galleria di caratteri e situazioni paradigmatiche, fortemente simboliche e, pertanto, adatte ad essere 'traslate' nella vita vera.

³⁰¹ Sempre nella *Pro Sestio* 117.

Cicerone potrebbe concludere in tal modo il trattato sulla vecchiaia, con questo grande parallelismo tra il teatro e la vita; al contrario egli prosegue, e le analogie accompagnano lo scritto fino alla fine.

Versi sono stati citati, lo spazio del teatro è stato evocato, la forza dell'applauso è pure stata ricordata, manca un paragone con l'attore, che giunge di lì a poco (*Cato* 69-70):

Quod cuique temporis ad vivendum datur eo debet esse contentus. Neque enim histrioni, ut placeat, peragenda fabula est, modo in quocumque fuerit actu probetur; neque sapientibus usque ad «plaudite» veniendum est, [...].

Ciascuno deve accontentarsi del tempo che gli è concesso di vivere. L'attore, del resto, per avere successo, non ha bisogno di recitare il dramma sino alla fine: gli basta suscitare l'applauso in qualunque scena appaia; così i saggi non devono necessariamente arrivare all'«applaudite» [...].

È una riflessione quasi oraziana, una sorta di *carpe diem* 'ratificato' dalla condotta sul palco dell'attore, il quale non deve necessariamente ottenere il plauso per tutta la 'vita' del dramma. È un invito rivolto alla piena realizzazione del momento – di qui l'accostamento con Orazio – e a godere pienamente di quanto la natura o il Dio hanno concesso ai mortali senza attendere la vacua prospettiva di un futuro più roseo. E soprattutto non si deve aspettare il momento della fine, in cui si applaude, ma ci si deve dedicare alla vita e al tempo nel momento in cui essi si manifestano. Certo, Orazio darà a tale pensiero quell'immortalità che soltanto la sublime arte poetica è in grado di dare; ma è egualmente significativo che Cicerone anticipi l'idea nella forma di un'analogia con il mondo del teatro e, più specificamente, per il tramite di un paragone con la condotta dell'attore sul palco.

Gli ultimi paragrafi del trattato (77-85) sono dedicati alla natura dell'anima e, di conseguenza, alla morte, argomento per ovvie ragioni inevitabile dacché la tematica principale è la vecchiaia. In forma stilizzata vengono, sommariamente, riportati gli argomenti che popolano il primo libro delle *Tusculanae*, notoriamente dedicato alla natura dell'anima, se essa sopravviva al corpo o meno, il timore della morte e tutte le varie tematiche che si associano a queste importanti discussioni che da sempre hanno tormentato l'animo degli antichi filosofi. A ogni modo, tale discussione e l'intera monografia si concludono – e non mi pare un caso – nel grembo di un ultimo, direi

estremo, accostamento con il teatro. Afferma Cicerone (parafrasando³⁰²), che la natura ha posto il limite a tutte le cose, sia che essa abbia concesso agli uomini immortalità, sia in caso contrario. A tal proposito è sempre augurabile andarsene via al momento giusto. E che cos'è la vecchiaia dinanzi al fatidico 'momento giusto'? Essa non è altri che l'ultimo atto della vita, anzi: *senectus autem aetatis est peractio tamquam fabulae*³⁰³: l'ultimo atto nel dramma della vita.

Il *De Senectute* è così più di un semplice trattato sulla vecchiaia. Benché nasca da intenti dichiaratamente consolatori³⁰⁴, al testo Cicerone affida non solo tutta la sua amarezza esistenziale, ma anche la sua ideologia, il suo pensiero che oscilla nell'ineluttabile prima e dopo le Idi di Marzo, sfiorando – nella cornice di un testo sulla vecchiaia – diverse tematiche a lui care, come – ad esempio – l'elogio della vita agricola e la natura dell'anima³⁰⁵. È anche uno degli ultimi inviti ai giovani, benché sia un invito colmo di riluttanza e disgusto per le note turbolenze che seguono alla morte di Cesare³⁰⁶.

Il trattato entra così a pieno diritto nell'ultimo respiro 'intellettuale' di Cicerone, il suo canto del cigno, insieme – ad esempio – al *De Officiis* con cui in parte condivide lo spirito parenetico. La scelta di Catone in un momento storico del genere è già fortemente indicativa di una precisa presa di posizione. Poteva fare come i suoi modelli greci (dichiarati ad inizio del dialogo) e far parlare una figura mitologica come Titono³⁰⁷; ma Cicerone preferisce la *res* storica alla *factio* mitografica, quantomeno nella scelta della voce narrante. La *factio*, venendo ad argomenti più congeniali al nostro contributo, è continuamente 'scelta' e riproposta, come abbiamo osservato, nella forma di storie, versi, accenni, allusioni.

La riflessione sul teatro contribuisce ad animare il trattato; questi, il teatro abbraccia così la vita, di cui si fa metafora: se la giovinezza è il prologo, la vecchiaia è l'epilogo, entro i due poli estremi c'è tutta la *fabula* della vita. Parafrasando le parole conclusive di un contributo importante, cui questa tesi deve molto³⁰⁸, e che possono forse estendersi al nostro discorso, è plausibile affermare che queste considerazioni, finali ed agrodolci,

³⁰² *Cato* 85.

³⁰³ *Ib.*

³⁰⁴ Cfr. Narducci 1994, 5 ss.

³⁰⁵ Su tali tematiche, che qui non è possibile trattare, rinvio ai seguenti contributi: Strati 2000; Pagnotta 2017; McConnel 2023. Nello specifico della tematica agricola discussa nel trattato cfr. Russo 2009 e Marchese 2019.

³⁰⁶ Cfr. *Cic. Att.* 14, 21.

³⁰⁷ Un trattato dal titolo *Titono, sulla vecchiaia* è attribuito ad Aristone di Ceo, esplicitamente menzionato da Cicerone in *Cato* 3.

³⁰⁸ Aricò 2004, 34.

riescano ad esprimere al meglio la natura e il vero significato del rapporto tra Cicerone e il teatro.

egli amava il teatro e nello stato di grave turbolenza che la Repubblica romana stava affrontando negli ultimi due decenni del I sec. a.C. (non i soli, ma quelli che Cicerone vive più intensamente), decide di guardare ad esso come ad un faro nella notte, nel tentativo – sarà il lettore a decidere se riuscito o meno – di trovare qualche certezza

Bibliografia

- L. Abel, *Metateatro: una nuova interpretazione dell'arte drammatica*, Milano 1965.
- S. F. Aikin, *Ciceronian Academic skepticism, Augustinian anti-skepticism, and the Argument from Second Place*, in *Ancient Philosophy* 37, 2017, 387-405.
- F. Alesse, *L'etica prescrittiva nel tardo ellenismo e il caso di Filone di Larissa*, in *Méthexis* 26, 2013, 187-204.
- S. Alison, *Reading Roman Comedy. Poetics and Playfulness in Plautus and Terence*, Cambridge 2009.
- J. Annas, J. Barnes, *The Modes of Scepticism: Ancient Texts and Modern Interpretations*, Cambridge 1985.
- A. Arcellaschi, *Sur trois aspects comparés de l'art oratoire et de l'art dramatique, d'après Cicéron (De orat. III) et Quintilien (De inst. orat. XI)*, in *Vita Latina* 100, 1985, 26-34.
- A. Arcellaschi, *La Pro Caelio et le théâtre*, in *Revue des études latines* 75, 1997, 78-91.
- G. Aricò, *Iuvenilis Redundantia: per L'esegesi Di Cicerone, Brut. 313-316 e Orat. 107 S., II*, in *Scritti in onore di Giusto Monaco 2. Letteratura latina dall'età arcaica all'età augustea*, Palermo 1991, 817-828.
- G. Aricò, *...spirat tragicum (Horace, epist. 2, 1, 166). Réflexions sur le tragique romain archaïque*, in *Pallas* 49, 1998, 73-90.

G. Aricò, *Cicerone e il teatro. Appunti per una rivisitazione della problematica*, in E. Narducci (a cura di), *Cicerone tra antichi e moderni. Atti del V Symposium Ciceronianum Arpinas* (Arpino, 9 maggio 2003), Firenze 2004, 6-37.

G. Aricò, *Il teatro delle virtù. Pathos ed ethos sulla scena tragica nella testimonianza di Cicerone*, in *Aevum Antiquum* 20, 2020, 31-55.

J. Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität*, München 1992.

J. E. Atkinson, *Cicero and the trial of Verres*, in *Akroterion* 37, 1992, 91-97

J. W. Atkins, *Cicero on the relationship between Plato's Republic and Laws*, in A. Shepherd (ed.), *Ancient Approaches to Plato's Republic*, London 2013, 15-34.

S. Audano, *Qui clamores tota cavea! Nota a Cicerone, De amicitia 24*, in *Paideia* 58, 2003, 26-31.

S. Audano, *Pisonianum vitium: intertestualità ciceroniana e polemica teologica in Girolamo (Ep. 69, 2)*, in *Sileno* 45, 2019, 1-15.

M. Augé, *Nonluoghi*, Milano 2009.

C. Auvray-Assayas, *Relectures philosophiques de la tragédie: les citations tragique dans l'œuvre de Cicéron*, in *Pallas* 49, 1998, 269-277.

W. Ax, *M. Tullius Cicero, De Natvra Deorum*, Stuttgart 1961.

L. Bablitz, *Actors and Audience in the Roman Courtroom*, New York 2007.

L. Bablitz, *Roman Society in the Courtroom*, in M. Peachin (ed.), *Oxford Handbook of Social Relations in the Roman World*, Oxford 2011, 317-334.

T. Baier, *Pacuvius, Niptra*, in G. Manuwald (hg.), *Identität und Alterität in der frühromischen Tragödie*, Würzburg 2000, 285-300.

G. Baldo, *Enna: un paesaggio del mito tra storia e religio: (Cicerone, Verr. 2, 4, 105-115)*, in G. Avezù, E. Pianezzola (a cura di), *Sicilia e Magna Grecia: spazio reale e spazio immaginario nella letteratura greca e latina*, Padova 1999, 17-57.

- G. Baldo, *In C. Verrem actionis secundae liber quartus (de signis)*, Firenze, 2004.
- G. Baldo, *Lo spettacolo dell'arte nell'orazione "de signis" di Cicerone (Verr. II 4)*, in G. Petrone, A. Casamento (a cura di), *Lo spettacolo della giustizia: le orazioni di Cicerone*, Palermo 2006, 77-92.
- G. Barabino, *Il tema del sangue nei frammenti tragici di Accio*, in *Quaderni di cultura e di tradizione classica* 6-7, 1988-1989, 41-53.
- Y. Baraz, *A Written Republic: Cicero's Philosophical Politics*, Princeton 2012.
- M. Barchiesi, *Plauto e il "metateatro" antico*, in Id., *I moderni alla ricerca di Enea*, Roma 1981, 147-174.
- J. Barnes, M. T. Griffin (eds.), *Philosophia Togata II: Plato and Aristotle at Rome*, Oxford 1995.
- W.S. Barrett, *Euripides Hippolytos*, Oxford 1964.
- R. Beacham, *The Roman Theatre and its Audience*, Cambridge Massachusetts 1991.
- R. Beacham, *Playing Places: The Temporary and the Permanent*, in M. MacDonald, J. M. Walton (eds.), *The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre*, Cambridge 2007, 200-226.
- W. Beare, *I Romani a teatro*, Bari 1986.
- A. Behrendt, *Mit Zitaten kommunizieren. Untersuchungen zur Zitierweise in der Korrespondenz des Marcus Tullius Cicero*, Rahden 2013.
- A. Bell, *Spectacular Power in the Greek and Roman City*, Oxford 2004.
- G. Bellardi, *Le orazioni di M. Tullio Cicerone*, vol. III, Torino 1975.
- G. Bellardi, *Le orazioni di M. Tullio Cicerone*, vol. IV, Torino 1978.
- G. Bellardi, *Le orazioni di M. Tullio Cicerone*, vol. I, Torino 1978 (a).
- G. Bellardi, *Le orazioni di M. Tullio Cicerone*, vol. II, Torino 1981.

G. Bellini, *Ricordare o dimenticare? La memoria della nobilitas al bivio e il suo uso nelle orazioni di Cicerone*, M. De Nonno, E Romano (a cura di), in *Atti del V Seminario Nazionale per dottorandi e dottori di Ricerca in Studi Latini* (Roma, 6 dicembre 2019), Palermo 2021, 14-36.

J.-E. Bernarnd, *Portraits of People*, in B. Mineo (ed.), *A Companion to Livy*, Oxford 2015.

F. R. Berno, *Lo specchio, il vizio e la virtù. Studio sulle «Naturales quaestiones» di Seneca*, Bologna 2003.

F. R. Berno, *Fuoco e fiamme su Cicerone: il personaggio di Clodio nella De domo sua*, in *Pan* 23, 2005, 113-129.

F. R. Berno, *La furia di Clodio in Cicerone*, in *Bollettino di Studi Latini* 37, 2007, 69-91.

F. R. Berno, *Il compromesso impossibile. Marco Celio fra vizi e virtù*, in *Lexis* 31, 2013, 321-335.

D. H. Berry, *Literature and persuasion in Cicero's "pro Archia"*, in J. G. F. Powell, J. Paterson (eds.), *Cicero the advocate*, Oxford 2004, 291-311.

R. Bertini Conidi, *Humanitas – inhumanitas nei saccheggi di opere d'arte*, in *Maecenas* 1, 2001, 47-57.

F. Bertini-V. Faggi, *Terenzio. Le commedie, con note di Guido Revertito*, voll. 2, Milano 1989.

M. Bettini, *Le orecchie di Hermes*, Torino 2000.

M. Bettini, *Roma città della parola*, Torino 2022.

M. Bettini – W.M. Short (a cura di), *Con i romani. Un'antropologia della cultura antica*, Bologna 2014.

M. M. Bianco, *Gli adfectus di Afranio*, in *Maia* 58, 1, 2006, 1-15.

M. M. Bianco, *La toga del facundus Afranio*, in A. Bisanti, A Casamento (a cura di), *Res perinde sunt ut agas. Scritti per Gianna Petrone*, Palermo 2010, 19-35.

- M. M. Bianco, *La fabula togata*, in G. Petrone (a cura di), *Storia del teatro latino*, Torino 2020, 245-245.
- S. Bobzien, *Determinism and Freedom in Stoic Philosophy*, Oxford 1998.
- C. Bonnet, L. Bricault, *Divinità in viaggio. Culti e miti in movimento nel Mediterraneo antico*, Bologna 2021.
- V. Bonsangue, *Dinamiche di pathos tragico e vis comica nella Pro Sestio di Cicerone*, in *Pan* 21, 2003, 151-163.
- V. Bonsangue, *Il cipiglio del console: allusioni e riscritture comiche nell'In Pisonem*, in *Pan* 22, 2004, 201-221.
- V. Bonsangue, *L'irosa eloquenza delle Strumae*, in *Rhetorica* 31, 2013, 58-72.
- B. Botter, *Condanna e assoluzione della poesia nella Repubblica di Platone*, in *Éndoxa* 36, 2015, 31-52.
- A. Boulanger, *Cicéron. Discours, Tome XVII, pour C. Rabirius Postumus, pour T. Annus Milon*, Paris 1967.
- A. J. Boyle, *Tragic Seneca: An Essay in Theatrical Tradition*, London 1997.
- A. J. Boyle, *Roman Tragedy*, London 2005.
- L. Brandwood, *A word index to Plato*, Leeds 1976.
- G. Brescia, *Lo sguardo lungo dei maiores: Cicerone, Pro Caelio 33-34*, in *Philologia Antiqua* 15, 2022, 71-88.
- F. Brezzi, *L'Antigone di Kierkegaard*, in *B@belonline* 1, 2004, 115-125.
- C. Brittain, *Philo of Larissa. The Last of the Academic Sceptics*, Oxford 2001.
- C. Brittain, *On Academic Scepticism*, Indianapolis 2006.
- A. Brinton, *Cicero's Use of Historical Examples in Moral Argument*, in *Philosophy & Rhetoric* 21, 1988, 169-184.

- P. Brooke, *The Empty Space: a Book about Theatre*, New York 1968.
- P. A. Brunt, *The Legal Issues in Cicero, Pro Balbo*, in *The Classical Quarterly* 31, 1982, 136-147.
- P.A. Brunt, *Cicero and Historiography*, in Id. (ed.), *Studies in Greek History and Thought*, Oxford 1997, 181-209.
- V. Buchheit, *Chrysogonus als Tyrann in Ciceros Rede für Roscius aus Ameria*, in *Chiron* 5, 1975, 193-211.
- K. Büchner, *De re publica. Kommentar*, Heidelberg 1984.
- C. Bungard, *Metatheater and Improvisation in Plautus*, in G.F. Franko, D. Dutsch (eds.), *A Companion to Plautus*, Hoboken 2020, 237-250.
- S. Butler, *The Hand of Cicero*, Londra 2002.
- A. Cain, *Terence in Late Antiquity*, in A. Augoustakis, A. Traill (eds.), *A Companion to Terence*, Malden-Oxford-Chichester 2013, 380-396.
- M. E. Cairo, *Aproximaciones a la identidad romana en los discursos post reditum de Cicerón*, in *Politica Antica* 10, 2020, 65-80.
- G. Calboli, *Cicerone, Catone e i Neoatticisti*, in A. Michel, R. Verdière (édd.), *Ciceroniana. Hommages à K. Kumaniecki*, Leiden 1975, 51-103.
- L. Calboli Montefusco, *Cicerone, de oratore: la doppia funzione dell'ethos dell'oratore*, in *Rhetorica* 10, 1992, 245-252.
- V. Caminnecki, *Nunc quid undique ablatum sit ostendunt (Cic. Verr. II 4, 132): immagini e memoria nelle Verrine di Cicerone*, in *Eikón/Imago* 11, 1, 2022, 197-213.
- S. Cappelletti, *Scis quanta sit manus, quanta concordia (Pro Fl. 66). La comunità giudaica di Roma tra I sec. a.C. e I sec. d.C.*, in *Rivista Biblica* 59, 2011, 301-329.
- O. Cappello, *The school of doubt: skepticism, history and politics in Cicero's Academica*, Leiden-Boston 2019.

A. Casamento, *'Parlar e lagrimar vedrai insieme'. Le lacrime dell'oratore*, in G. Petrone (a cura di), *Le passioni della retorica*, Palermo 2004, 41-62.

A. Casamento, *Strategie retoriche, emozioni e sentimenti nelle orazioni ciceroniane. Le citazioni storiche nella Pro Milone*, in *Ormos* 3, 2011, 140-151.

A. Casamento, *Apparizioni, fantasmi e altre 'ombre' in morte e resurrezione dello Stato. Fictio, allegoria e strategie oratorie nella Pro Milone di Cicerone*, in G. Moretti, A. Bonandini (a cura di), *Persona Ficta. La personificazione allegorica nella cultura antica fra letteratura, retorica e iconografia*, Trento 2012, 139-169.

A. Casamento, *Quando non c'è altro da dire. Forza della parola e forza della legge nella pro Archia di Cicerone*, in *Bollettino di Studi Latini* 43, 2013, 1-15.

A. Casamento, *'Ignosce non possum'. Modelli declamatori e topoi tragici a confronto: padri e figli tra declamazione e tragedia*, in *Pan* 1, 2013 (a), 95-108.

A. Casamento, *Oreste a Roma. Fra teatro e retorica*, in M. S. Celentano, P. Chiron, P. Mack (eds.), *Rhetorical Arguments. Essays in honour of Lucia Calboli Montefuschi*, Hildesheim-Zürich-New York 2015.

R. R. Caston, *Pacuvius hoc melius quam Sophocles: Cicero's use of drama in the treatment of the emotions*, in D. Cairns, L. Fulkerson (eds.), *Emotions between Greece and Rome*, Londra 2015, 129-149.

A. Cavarzere, *La voce delle emozioni. Sincerità e simulazione nella teoria retorica dei Romani*, in G. Petrone (a cura di), *Le passioni della retorica*, Palermo 2004, 11-28.

A. Cavarzere, *Gli arcani dell'oratore. Alcuni appunti sull'actio dei Romani*, Roma-Padova 2011.

A. Cavarzere, *Clodia, da personaggio storico a persona giambica*, in *Paideia* 74, 2019, 1291-1312.

P. Cayrel, *Autour du De Signis*, in *Mélanges d'archéologie et d'histoire* 50, 1933, 120-155.

L. Cicu, *Cicerone e il «prepon»*, in *Paideia* 55, 2000, 123-162.

M. Citroni, *I proemi delle Tusculanae e la costruzione di un'immagine della tradizione letteraria romana*, in Id. (a cura di), *Memoria e identità. La cultura romana costruisce la sua immagine*, Firenze 2003, 149-184.

F. Citti, *Cura sui. Studi sul lessico filosofico di Seneca*, Amsterdam 2012.

D. Chalkomatas, *Ciceros Dichtungstheorie. Ein Beitrag zur Geschichte der antiken Literaturästhetik*, Berlin 2007.

V. Chinnici, *Cicerone interprete di Omero. Un Capitolo di storia della traduzione artistica*, Napoli 2000.

C. J. Classen, *Die Peripatetiker in Cicero's Tuskulanen*, in W.W. Fortenbaugh, P. Steinmetz (eds.), *Cicero's Knowledge of the Peripatos*, New Brunswick, 1989.

J. M. Claassen, *Displaced Persons. The Literature of Exile from Cicero to Boethius*, London-Madison 1999.

M. Citroni, *Poesia e lettori in Roma Antica. Forme della comunicazione letteraria*, Bari 1995.

A. C. Clark, *Q. Asconii Pedani Commentarii*, Oxford 1934.

M. L. Clarke, *The Roman Mind. Studies in the History of Thought from Cicero to Marcus Aurelius*, Cambridge 1960.

C. J. Classen, *Diritto, retorica, politica. La strategia retorica di Cicerone*, trad. it., Bologna 1998.

J. Colin, *Les sénateurs et la mère des dieux aux Megalesia. Lucrèce IV, 79 (d'après les mss. de Leyde)*, in *Athenaeum* 32, 1954, 346-355.

J. L. Conde, *Límites de la teoría del decorum en Cicerón*, in A. M. Aldama, M. F. del Barrio, M. Conde, A. Espigares, M. J. Lopez de Ayala (coords.), *La filología latina hoy. Actualización y perspectivas*, vol. 1, Madrid 1999, 103-107.

A. Corbeill, *Ciceronian Invective*, in James M. May (ed.), *Brill's Companion to Cicero: Oratory and Rhetoric*, Leiden 2002, 197-218.

- A. Corbeill, *Cicero: De Haruspicum Responsis*, Oxford 2023.
- A. Coşkun, *Vier Gesandte des Königs Deiotaros in Rom (45 v. Chr.)*, in *Philia* 1, 2015, 1-13.
- C. P. Craig, *Reason, Resonance, and Dilemma in Cicero's Speech for Caelius*, in *Rhetorica* 7, 1989, 313-328.
- D. Christenson, *A Roman Treasure: Religion, Marriage, Metatheatre, And Concord In Aulularia*, In I. Perysinakis, E. Karakasis (eds.), *Plautine Trends: Studies in Plautine Comedy and its Reception*, Berlin-München-Boston 2014, 13-42.
- D. Christenson, *Metatheatre*, in M. T. Dinter (ed.), *The Cambridge Companion to Roman Comedy*, Cambridge 2014, 136-150.
- N.B. Crowther, *OI NEΩTEPOI, Poetae Novi, and Cantores Euphorionis*, in *Classical Quarterly* 20, 1970, 322-327.
- V. Cucheval-Clarigny, *Cicéron orateur. Analyse et critique des discours de Cicéron*, vol. 2, Paris 1902.
- P. Cugusi, *Una citazione neviana in Cicerone (Cic. Sest. 97)*, in *Athenaeum*, 65, 1987, 234-237.
- H. Čulik-Baird, *Cicero and the Early Latin Poets*, Cambridge 2023.
- J. Dangel, *Accius. Œuvres (fragments)*, Paris 1995.
- G. D'Anna, *Le res Plautinae in Stilone e in Varrone*, in *Maia* 8, 1956, 72-76.
- G. D'Anna, *M. Pacuvii fragmenta*, Roma 1967.
- V. D'Antò, *Accio. I Frammenti delle tragedie*, Lecce 1980.
- J-M. David, *Maiorum exempla sequi: l'exemplum historique dans les discours judiciaires de Cicéron*, in *Méfra*, 92, 67-86, 1980.
- J-M. David, *Le patronat judiciaire au dernier siècle de la République romaine*, Roma 1992.

R. Degl'Innocenti Pierini, *Studi su Accio*, Firenze 1980.

R. Degl'Innocenti Pierini, *Marco Tullio Cicerone. Lettere dall'esilio, dalle Epistulae ad Atticum, ad Familiares, ad Quintum fratrem. Introduzione, testo, traduzione, commento*, Firenze 1996.

R. Degl'Innocenti Pierini, *Ubi non sis qui fueris, non esse cur velis vivere. A proposito di una citazione in Cicerone, fam. 7, 3, 4*, in *Rivista di Filologia e Istruzione Classica* 126, 1998, 47-54.

R. Degl'Innocenti Pierini, *Cicerone nella prima età imperiale: luci e ombre su un martire della repubblica*, in E. Narducci (a cura di), *Aspetti della fortuna di Cicerone nella cultura latina, Atti del III Symposium Ciceronianum Arpinas* (Arpino 10 maggio 2002), Firenze 2003, 3-54.

R. Degl'Innocenti Pierini, *Scenografie per un ritorno: la (ri)costruzione del personaggio Cicerone nelle orazioni post reditum*, in G. Petrone, A. Casamento (a cura di), *Lo spettacolo della giustizia: le orazioni di Cicerone* (Palermo 7-8 marzo 2006), Palermo 2006, 119-137.

R. Degl'Innocenti Pierini, *La tragedia nelle Tuscolane di Cicerone tra esemplarità e terapia: riflessioni in margine agli Inferi a teatro*, in G. Aricò, M. Rivoltella (a cura di), *La riflessione sul teatro nella cultura romana*, Milano 2008, 41-64.

R. Degl'Innocenti Pierini, *Medea tra terra, 'acque' e cielo: sul prologo della Medea di Seneca*, in L. Landolfi (a cura di), *Ibo, ibo qua praerupta protendit iuga/ meus Cithaeron. Paesaggi, luci e ombre nei prologhi tragici senecani. Incontri sulla poesia latina di età imperiale (IV)*, Bologna 2012, 31-50.

R. Degl'Innocenti Pierini, «*Confragosum Hoc Iter*», *la via accidentata: l'epistola 107 di Seneca e la Consolatio ciceroniana*, in *Latinitas* 3, 2015, 33-54.

R. Degl'Innocenti Pierini, *Cicerone (Tusc. 2, 36), le spartane e un frammento tragico adespoto: per l'esegesi e la collocazione di Inc. TRF 205-208 R²⁻³ = 54 Schauer*, in A. Casanova, G. Messeri, R. Pintaudi (a cura di), *E sì d'amici pieno. Omaggi di studiosi italiani a Guido Bastianini per il suo settantesimo compleanno*, Firenze 2016, 449-459.

R. Degl'Innocenti Pierini, *Alle origini della poesia paesaggistica latina: Ennio e il frammento tragico incerto 133-137 R³*, in *Prometheus* 49, 2023, 113-126.

M. Demmel, *Cicero und Paetus*, Cologne 1962.

A. De Rosalia, *La fruizione ciceroniana dei testi tragici di Ennio*, in *Paideia* 45, 1990, 139-174.

G. De Sanctis, *Lo spazio*, in M. Bettini – W.M. Short (a cura di), *Con i romani. Un'antropologia della cultura antica*, Bologna 2014.

P. Desideri, *Modello greco e modello romano di educazione secondo Cicerone*, in *Poikilima, Studi in onore di M.R. Cataudella*, La Spezia 2001, 369-382.

A. Desmouliez, *Sur l'interprétation du De signis*, in *Revue Universitaire* 64, 1949, 155-166.

A. Desmouliez, *A propos du jugement de Cicéron sur Caton l'Ancien*, in *Philologus* 126, 70-89, 1982.

A. De Vivo, *Le leggi e l'uso della storia in Cicerone*, in *Paideia* 55, 2000, 183-195.

S. K. Dickinson, J. P. Hallett (eds.), *Rome and her Monuments. Essays on the City and Literature of Rome in Honor of Katherine A. Geffcken*, Wauconda 2000.

A. Dighton, *Mutatio Vestis: Clothing and Political Protest in the Late Republic*, in *Phoenix* 71, 2017, 345-369.

J.M. Dillon, *Medea Among the Philosophers*, in J.J. Clauss, S.I. Johnson (eds.), *Medea. Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy and Art*, Princeton 1997, 211-218.

J. N. Dillon, *Roman and Non-Roman Religious Spaces in Cicero's Second Verrine Oration*, in S. Schmidt-Hofner, C. Ambos, P. Eich (hgg.), *Raum-Ordnung. Raum und soziopolitische Ordnungen im Altertum*, Heidelberg 2006, 326-351.

R. Dimundo, *Un imputato eccellente: (Cic. Deiot. 1-7)*, in S. Rocca (a cura di), *Latina didaxis 10. Atti del congresso Bogliasco, 1-2 aprile 1995, dieci anni di Latina didaxis: bilanci e progetti*, Genova 1995, 119-130.

- D. Di Rienzo, *Cicerone, Academica. L'arte del dubbio*, Milano 2022.
- C. Di Spigno, *M. Tullio Cicerone. Epistole ad Attico*, vol. I, Torino 1998.
- E. Doblhofer, *Exil und Emigration: Zum Erlebnis der Heimatferne in der römischen Literatur*, Darmstadt 1987.
- S. Döpp, *Antike Rhetorik und ihre Rezeption*, Stuttgart 1999.
- S. Döpp, *Verecundia in Institutio oratoria 12,5,1-4. Wie Quintilian Cicero, De oratore 1,119-122 und Seneca, Epistulae morales 11 rezipiert*, in *Göttinger Forum für Altertumswissenschaft* 11, 2008, 241-247.
- A. E. Douglas, *Cicero. Tusculan Disputations*, Liverpool 1985.
- J. Dubouloz, S. Pittia, *La Sicilie de Cicéron. Lectures des Verrines (Actes du colloque de Paris, 19-20 mai 2006)*, Besançon 2007.
- B. Dufallo, *Appius' Indignation: Gossip, Tradition, and Performance in Republican Rome*, in *Transactions of the American Philological Association* 131, 2001, 119-142.
- J. C. Dumont, *Quel théâtre et pour qui?* in *Pallas* 71, 2006, 81–90.
- F. Dupont, *L'orateur sans visage. Essai sur l'acteur romain et ses masques*, Paris 2000.
- F. Dupont, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris 2007.
- A. R. Dyck, *A Commentary on Cicero De Officiis*, Ann Arbor 1998.
- A. R. Dyck, *A Commentary on Cicero De Divinatione II*, Ann Arbor 2020.
- P. Easterling-E. Hall, *Greek and Roman actors. Aspect of an ancient profession*, Cambridge 2002.
- C. Eden, *Aristotle's Poetics: a Defense of Tragic Fiction*, in R. Bushnell (ed.) *A Companion to Tragedy*, Oxford 2005, 41-50.
- C. Edwards, *The Politics of Immorality in Ancient Rome*, Cambridge 1993.

C. Edwards, *Unspeakable Professions: Public Performance and Prostitution in Ancient Rome*, in P. J. Hallett, B. M. Skinner (eds.), *Roman Sexualities*, Princeton, 1997, 66-95.

M. Eliade, *The sacred and Profane: the nature of religion*, New York 1959.

L. Enterline, *The Rhetoric of the Body from Ovid to Shakespeare*, Cambridge 2000.

M. Erasmo, *Roman Tragedy. Theatre to Theatricality*, Austin 2004.

M. Erasmo, *The Argo Killed Hyppolitus: Roman Tragedy in the (Meta-)Theatre*, in G. W. Harrison (ed.), *Brill's Companion to Roman Tragedy*, Leiden-Boston 2015, 24-44.

D. Erkelenz, *Cicero, pro Flacco 55-59: zur Finanzierung von Statthalterfesten in der Frühphase des Koinon von Asia*, in *Chiron* 29, 1999, 43-57.

Ernout-Meillet, *Dictionnaire étymologique de langue Latine. Histoire de mots*, Paris 2001⁴.

M. J. Falcone, *Medea sulla scena tragica repubblicana. Commento a Ennio, Medea exul; Pacuvio, Medus; Accio, Medea sive Argonautae*, Tübingen 2016.

E. Fantham, *Quintilian on Performance: Traditional and Personal Elements in Institutio 11.3*, in *Phoenix* 36, 1982, 243–63.

E. Fantham, *Literarisches Leben im antiken Rom. Sozialgeschichte von Cicero bis Apuleius*, Stuttgart 1998.

E. Fantham, *Orator and/et Actor*, in P. Easterling, E. Hall (eds.), *Greek and Roman Actors: Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge 2002, 362–76.

E. Fantham, *The Roman World of Cicero's De Oratore*, Oxford 2004.

M. J. Falcone, *Un'interessante rivisitazione del mito di Oreste: il Dulorestes di Pacuvio*, in *Stratagemmi* 8, 2008, 47-71.

P. Fedeli, *In difesa di Milone*, Milano 1990.

P. Fedeli, *Properzio. Elegie, libro quarto*, Introduzione di Paolo Fedeli. Commento di Paolo Fedeli, Rosalba Dimundo, Irma Ciccarelli, Nordhausen 2015.

D. Feeney, *Literature and Religion at Rome*, Cambridge 1998.

A. Feldherr, *The Cambridge Companion to the Roman Historians*, Cambridge 2009.

A. Feldherr, *After the Past. Sallust on History and Writing History*, Hoboken 2021.

R. Felski, *Rethinking Tragedy*, Baltimore 2008.

J. L. Ferrary, *The Statesman and the Law in Cicero's Political Philosophy*, in A. Laks, M. Schofield (eds.), *Justice and Generosity. Studies in Hellenistic Social and Political Philosophy*, Cambridge 1995, 48-73.

L. Ferrero, N. Zorzetti, *Cicerone. Opere Politiche. Lo Stato, le leggi, i doveri*, Vol. I, Torino 1974.

M. Filippi, *La tragedia romana del I sec. a.C.: novità e revival*, in E. Matelli (a cura di) *Andare a teatro a Roma nel I sec. a.C. Generi drammatici e poeti, teatri e pubblico* (Atti del convegno 7-8 novembre 2019), Milano 2021, 105-122.

A. Filippetti, *Cicerone. Il fato*, Santarcangelo di Romagna 2020.

G. A. Fine, P. Manning, *Erving Goffman*, in G. Ritzer (ed.), *The Blackwell Companion to Major Contemporary Social Theorists*, Oxford 2003, 34-62.

M. Fleck, *Cicero als Historiker*, Stuttgart 1993.

H. I. Flower, *Fabulae praetextae in context: when were plays on contemporary subjects performed in Republican Rome?*, in *Classical Quarterly* 45, 1995, 170-190.

D. Forman, *Leibniz and the Stoics*, in J. Sellars (ed.) *The Routledge Handbook of the Stoic Tradition*, London-New York 2017, 226-242.

W. W. Fortenbaugh, *Benevolentiam conciliare and animos permovere: Some Remarks on Cicero's De oratore 2.178-216*, in *Rhetorica*, 1988, 259-73.

W.W. Fortenbaugh, *Cicero's Knowledge of the Rhetorical Treatises of Aristotle and Theophrastus*, in W.W. Fortenbaugh, P. Steinmetz (eds.), *Cicero's Knowledge of the Peripatos*, New Brunswick-London 1989, 39-60.

W.W. Fortenbaugh-E. Schümtrumpf, *Dicaearchus of Messana. Text, Translation and Discussion*, London-New York 2001.

M. Fox, *Roman Historical Myths*, Oxford 1996.

M. Fox, *Cicero's Philosophy of History*, Oxford 2007.

S. Francisetti Brolin, *Sul mito tragico di Alcmeone: la mitologia politica di un secondo Oreste*, in *Atti dell'Accademia delle Scienze di Torino, Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche* 147, 2013, 73-84.

S. A. Frangoulidis, *Modes of metatheatre: theatricalisation and detheatricalisation in Terence, Eunuchus*, in *Liverpool Classical Monthly* 18, 1993, 146–51.

G. F. Franko, *Plautus: Mostellaria*, London 2022.

P. Frassinetti, *Fabularum Atellanarum Fragmenta*, Torino 1955.

T. D. Frazel, *Furtum and the description of stolen objects in Cicero in Verrem 2.4*, in *American Journal of Philology* 126, 3, 2005, 363-376.

M. Frede, *The Original Notion of Cause*, in M. Schofield, M. Burnyeat, J. Barnes (eds.), *Doubt and Dogmatism. Studies in Hellenistic Epistemology*, Oxford 217-249.

H. Fugier, *Recherches sur l'expression du sacré dans la langue latine*, Paris 1963.

D. Gagliardi, *Cicerone e il neoterismo*, in *Rivista di filologia e istruzione classica* 46, 269-287.

L. Galasso, *Modelli tragici e ricodificazione elegiaca*, in *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 18, 1987, 83-99.

L. Galli, *Un frammento dell'oratore Crasso e un verso dell'Astianatte di Accio*, in *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 44, 2000, 183-194.

- L. Gamberale, *Quaeramus seria ludo. La Pro Caelio fra tragedia e mimo*, in P. De Paolis (a cura di), *Oratoria, retorica, cultura: contributi alla figura di Cicerone*, Cassino 2011, 19-42.
- E. Garver, *Aristotle's Rhetoric: An Art of Character*, Chicago 1994.
- S. Gastaldi, *Aristotele e la politica delle passioni. Retorica, psicologia et etica dei comportamenti emozionali*, Torino 1990.
- S. Gastaldi, *Il teatro delle passioni. Pathos nella retorica antica*, in *Elenchos* 16, 1995, 57- 82.
- L. Garofalo, *Numa. I culti, i confini, l'omicidio*, Bologna 2022.
- E. R. Gebhard, *The Theater and the City*, in W. J. Slater (ed.), *Roman Theater and Society*, Ann Arbor 1992.
- H. J. Gehrke, *Mythos, Geschichte, Politik – antik und modern*, in *Saeculum* 45, 1994, 239-264.
- I. Giaquinta, *L'esilio in Demostene e Cicerone: peculiarità retoriche di un tema chiave dell'oratoria epidittica e deliberativa*, in *Pan* 7, 2017, 23-31.
- F.M. Giuliano, *Platone e la poesia. Teoria della composizione e prassi della ricezione*, Sankt Augustin 2005.
- E. Goffmann, *La vita quotidiana come rappresentazione*, Bologna 1969.
- S. M. Goldberg, *The Fall and Rise of Roman Tragedy*, in *Transactions of the American Philological Association (1974-2014)* 128, 1996, 265-286.
- S. M. Goldberg, *Cicero and the work of tragedy*, in G. Manuwald (hg.), *Identität und Alterität in der frühromischen Tragödie*, Würzburg 2000.
- S. M. Goldberg, *Terence. Hecyra*, Cambridge 2013.
- G. Gordon, *Turning toward philosophy: literary device and dramatic structure in Plato's dialogue*, Philadelphia 1999.

- W. Görler, *Untersuchungen zu Ciceros Philosophie*, Heidelberg 1974.
- W. Görler, *Cicero zwischen Politik und Philosophie*, in *Ciceroniana* 7, 61-73, 1990.
- W. Görler, *Zum literarischen Charakter und zur Struktur der Tusculanae Disputationes*, in H. Beike, C. Müller-Goldingen, K. Sier (hgg.), *AHNAIKA: Festschrift für Carl Werner Müller zum 65. Geburtstag am 28. Januar 1996*, Stuttgart 1996, 189-215.
- F. Graf, *Gestures and conventions: the gestures of Roman actors and orators*, in J. Bremmer, H Roodenburg (eds.), *A Cultural History of Gestures*, Ithaca-New York 1991.
- M. Graver, *Cicero on the Emotions. Tusculan Disputations 3 and 4*, Chicago 2002.
- V.C. Greene, *Plato's view on poetry*, in *Harvard studies in Classical Philology* 28, 1918, 1-75.
- A. Grilli, *Cicerone tra Antioco e Panezio*, in *Ciceroniana* 2, 1974, 73-80.
- A. Grilli, *M. T. Cicerone. Tuscolane Libro II. Testo, versione e commento*, Brescia 1987.
- A. Grilli, *Stoicismo, Epicureismo e Letteratura*, Brescia 1992.
- A. Grilli, *Politica, filosofia e cultura in Roma antica*, Napoli 2000.
- A. Grilli, *Marco Tullio Cicerone, Ortensio. Testo critico, introduzione, versione e commento*, Bologna 2005.
- P. Grimal, *Cicerone. L'uomo che inventò l'Europa*, trad. it, Milano 2020.
- A. Gudemann, *Aristoteles. Poetica*, Berlin 1934.
- G. Guastella, *La rete del sangue: simbologia delle relazioni e modelli dell'identità nella cultura romana*, in *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 15, 1986, 49-123.
- C. Guérin, *Ipse ardere uideris: nature, technique et manifestation des émotions dans la rhétorique cicéronienne*, in *Organon* 36, 2007, 37-54.
- C. Guérin, *Philosophical Decorum and the Literarization of Rhetoric in Cicero's Orator*, in F. Woerther (ed.), *Philosophical and Literary Rhetoric*, 119-139, 2009.

C. Guerrero Contreras, *La juventud romana en el "Pro Caelio" de Cicerón*, in *Estudios clásicos* 42, 118, 2000, 27-50.

G. Guidorizzi, *Iginio. Miti*, Milano 2022.

E.T. Gunderson, *Declamation, paternity, and Roman identity: authority and the rhetorical self*, Cambridge-New York 2003.

T. N. Habinek, *The Politics of Latin Literature: Writing, Identity & Empire in Ancient Rome*, Ewing 1998.

G. D. Hadzsits, *The dates of the Megalesia*, in *The American Philological Association* 1930, 165-174.

J. Hall, R. Bond, *Performative Elements in Cicero's Orations: an Experimental approach*, in *Prudentia* 34, 2002, 187-222.

J. Hall, *Cicero and Quintilian on the Oratorical Use of Hand Gestures*, in *The Classical Quarterly* 54, 2004, 143–160.

J. Hall, *Cicero's Use of Judicial Theater*, Ann Arbor 2014.

S. Halliwell, *The subjection of mythos to logos: Plato's citations of the poets*, in *The Classical Quarterly* 50, 2000, 94-112.

I. Hammar, *Making Enemies. The Logic of Immorality in Ciceronian Oratory*, Lund 2013.

R. J. Hankinson, *Explanation and Causation*, in K. Algra, J. Barnes, J. Mansfield, M. Schofield, *The Cambridge History of Hellenistic Philosophy*, Cambridge 1999, 479-512.

B. Harries, *Acting the part: techniques of the comic stage in Cicero's early speeches*, in J. Booth (ed.), *Cicero on the Attack. Invective and Subversion in the orations and beyond*, Swansea 2007, 129-147.

M. Harrison, *Brill's Companion to Roman Tragedy*, Leiden-Boston 2015.

P. J. Hay, *Body horror and biopolitics in Livy's third decade*, in *New England Classical Journal* 45, 2018, 2-20.

F. Hinard, *L. Cornelius Chrysogonus et la portée politique du pro Roscio Amerino*, in *Liverpool Classical Monthly* 4, 1979, 75-76.

O. Höffe, *De re publica III: über Ungerechtigkeit und Gerechtigkeit*, in O. Höffe (hg.) *Ciceros Staatsphilosophie: ein kooperativer Kommentar zu De re publica und De legibus*, Berlin-Boston 2017, 74-89.

L. Holford-Strevens, *Sophocles at Rome*, in J. Griffin (ed.), *Sophocles revisited: essays presented to Sir Hugh Lloyd-Jones*, Oxford-New York 1999, 219-259.

C. Hookway, *Scepticism*, London 1990.

J. J. Hughes, *Piso Eyebrows*, in *Mnemosyne* 45, 1992, 234-237.

J. J. Hughes, *Inter tribunal et scaenam: Comedy and Rhetoric in Rome*, in W. J. Dominick (ed.), *Roman Eloquence. Rhetoric in Society and Literature*, London-New York 1997, 182-197.

G. Hunter, *A Ciceronian Critique of Chrysippus*, in *Apeiron* 27, 17-23.

G. A. Hutchinson, *Cicero's Correspondence. A Literary Study*, Oxford 1998.

A. M. Ioppolo, *Le cause antecedenti in Cic. De fato 40*, in J. Barnes, M. Mignucci (eds.) *Matter and Metaphysics. Fourth Symposium Hellenisticum*, Napoli 1988, 397-424.

A. M. Ioppolo, *Il concetto di causa nella filosofia ellenistica e romana*, in W. Haase, H. Temporini (hgg.), *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, Berlin-New York 1994, 4491-4545.

A. M. Ioppolo, *La critica al concetto stoico di causa in Cic. De Fato 31-37*, in *Lexis* 25, 103-110.

H. P. Isler, *Luoghi del Teatro a Roma nel I sec. a.C.*, in *Aevum Antiquum* 20, 2020, 21-30.

P. Jal, *La guerre civile à Rome. Étude littéraire et morale*, Paris 1963.

S. A. Jeppesen, *Lament for fallen cities in early Roman drama: Naevius, Ennius, and Plautus*, In M. R. Bachvarova, D. Dutsch, A. Suter (eds.), *The fall of cities in the*

Mediterranean: commemoration in literature, folk-song, and liturgy, Cambridge 2016, 127-155.

M. R. Jiménez, *Prodigies in Republican Rome. The Absence of God*, in *Klio* 100, 2018, 480-500.

H.D. Jocelyn, *The Tragedies of Ennius. The Fragments ed. with an Introd. and Comm.*, Cambridge 1967.

H.D. Jocelyn, *Greek Poetry in Cicero's Prose Writing*, in *Yale Classical Studies* 23, 1973, 61-111.

C. Johannes, *Cum Dignitate Otium (Cic. Sest. 98) – Eine Nachbereitung*, in *Gymnasium* 45, 1988, 303-315.

R. E. Jones, *Cicero's Accuracy of Characterization in His Dialogues*, in *The American Journal of Philology* 60, 1939, 307-325.

R. Kannicht, *Tragicorum Graecorum Fragmenta. Vol V: Euripides*, Göttingen 2004.

D. Kapust, *Cicero on decorum and the morality of rhetoric*, in *European Journal of Political Theory* 10, 2011, 92–112.

D. Kapust, M. A. Schwarze, *The Rhetoric of Sincerity: Cicero and Smith on Propriety and Political Context*, in *American Political Science Review* 110, 2016, 100-111.

R. A. Kaster, *Emotion, Restraint and Community in Ancient Rome*, Oxford 2005.

R. A. Kaster, *Cicero, Marcus Tullius Cicero. Speech on Behalf of Publius Sestius*, Oxford 2006.

G. Kelly, *A History of Exile in the Roman Republic*, Cambridge 2006.

G. Kennedy, *The Art of Rhetoric in the Roman World*, Princeton 1972.

A. J. Kleywegt, *Fate, Free Will, and the Text of Cicero*, in *Mnemosyne* 26, 342-349.

C. Klodt, *Ciceros Rede Pro Rabirio Postumo. Einleitung und Kommentar*, Stuttgart 1992.

- A. Klotz, *Scaeniorum romanorum fragmenta. Vol I: Tragicorum fragmenta*, München 1953.
- P. E. Knox, *Cicero as a Hellenistic poet*, in *Classical Quarterly* 61, 2011, 192-204.
- T. Kowzan, *Spectacle et signification*, Montreal 1992.
- P. Krafft, *Stilos Etymologie von caelum im Urteil Varros (ling. 5,17)*, in *Classica et Mediaevalia* 31, 1970, 98-119.
- C. Kremmydas, J. Powell, L. Rubinstein (eds.), *Profession and Performance. Aspects of Oratory in the Greco-Roman World*, London 2013.
- M. Krieger, *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*, Baltimore 1992.
- B. A. Krostenko, *Cicero, Catullus, and the Language of Social Performance*, Chicago 2000.
- B. Krostenko, *Dancing, declamation, and deipnosophistry in the Deiotariana*, in *Palamedes* 12, 2017-2018, 61-92.
- C. T. Kuhn, *The Castricii in Cicero: some observations on Pro Flacc. 75*, in *Museum Helveticum* 74, 2017, 6-18.
- W. D. Laidlaw, *Cicero and the Stage*, in *Hermathena* 94, 1960, 56-66.
- A. La Penna, *Funzione ed interpretazione del mito nella tragedia arcaica latina*, in Id., *Fra teatro, poesia e politica romana*, Torino 1979, 49-104.
- D. Lassandro, G. Micunco. *Opere politiche e filosofiche di M. Tullio Cicerone*, vol. III, Torino 2007.
- J. C. Laursen, *The Politics of Skepticism in the Ancients, Montaigne, Hume, and Kant*, Leiden-Boston, 1992.
- A. D. Leeman, H. Pinkster, *M. Tullius Cicero, De Oratore Libri III. Buch 1, 1-165*, Heidelberg 1981.

- A. D. Leeman, H. Pinkster, H. L. W. Nelson, *M. Tullius Cicero, De Oratore Libri III. Buch 1, 166–265, Buch 2, 1–98*, Heidelberg 1985.
- A. D. Leeman, H. Pinkster, J. Wisse, *M. Tullius Cicero, De Oratore Libri III. Buch 2, 291-367, Buch 3, 1-95*, Heidelberg 1996.
- Y. Lehmann, *La dette de Varron à l'égard de son maître Lucius Aelius Stilo*, in *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire de l'École Française de Rome* 97, 1985, 515-525.
- D. Lenaghan, *A Commentary on Cicero's Oration De Haruspicum Responso*, The Hague-Paris 1969.
- M. Lentano, *Il classico dimenticato. Sei studi su Terenzio*, Pisa 2018.
- D. S. Levene, *Livy on the Hannibalic War*, Oxford 2010.
- M. Lentano, *Il classico dimenticato. Sei studi su Terenzio*, Pisa 2018.
- C. Lévy, *Cicero Academicus. Reserches sur les Académiques et sur la philosophie cicéronienne*, Roma 1992.
- J. Loewenstein, *Responsive Readings: Versions of Echo in Pastoral, Epic, and the Jonsonian Masque*, New Haven 1984.
- P. Lom, *The Limits of Doubt: The Moral and Political Implications of Skepticism*, Albany 2001.
- A. A. Long, *Cicero's Plato and Aristotle*, in J.G.F. Powell (ed.), *Cicero the Philosopher. Twelve Papers*, Oxford 1995, 37-61.
- E. Loska, *Actors and Orators*, in *Classica Cracoviensia* 19, 2016, 129-141.
- S. Luciani, *Leuatio aegritudinum. Consolation et cécité chez Ciceron*, in P. Galand, E. Malaspina (éds.), *Vérité et apparence. Mélanges en l'honneur de Carlos Lévy, offerts par ses amis et ses disciples*, Turnhout 2016, 269-286.
- D. W. Lucas, *Aristotle. Poetics*, Oxford 1964.
- S. Lündstrom, *Ein textkritisches Problem in der Tusc.*, Uppsala 1982.

- P. MacKendrick, *The Philosophical Books of Cicero*, London 1989.
- P. MacKendrick, *The Speeches of Cicero: Context, Law, Rhetoric*, Duckworth 1995.
- D. MacRae, *Legible religion: books, gods, and rituals in Roman culture*, Cambridge 2016.
- A. Magris, *L'idea di destino nel pensiero antico*, voll. II, Udine 1981.
- A. Magris, *M. Tullio Cicerone. Sul destino*, Milano 1994.
- A. Magris, *Destino, provvidenza, predestinazione. Dal mondo antico al cristianesimo*, Brescia 2008.
- E. Malcovati, *Cicerone e la poesia*, Pavia 1943.
- A. Manieri, *L'immagine poetica nella teoria degli antichi. Phantasia ed enargheia*, Pisa-Roma 1998.
- G. Manuwald, *Pacuvius. Summus tragicus poeta*, München-Leipzig 2003.
- G. Manuwald, *Roman Republican Theatre*, Cambridge 2011.
- G. Manuwald, *Tragicorum Romanorum Fragmenta. Vol. II: Ennius*, Göttingen 2012.
- G. Manuwald, *Haut... femina una invenitur bona? Representations of Women in Republican Tragedy*, in D. Dutsch, S. L. James, D. Konstan (eds.), *Women in Roman Republican Drama*, Madison 2015.
- G. Manuwald, *History and Philosophy in Roman Republican Drama and Beyond*, in S. Frangoulidis, S. J. Harrison, G. Manuwald (eds.), *Roman Drama and its Contexts*, Leiden-Boston 2016, 331-344.
- G. Manuwald, *Reviving Cicero in Drama. From the Ancient World to the Modern Stage*, London-New York 2018.
- G. Manuwald, *Cicero, Post reditum Speeches. Introduction, Text, Translation, and Commentary*, Oxford 2021.

- R. M. Marchese, *Piantare alberi: storie e modelli di crescita nel Cato maior de senectute di Cicerone*, in *Bollettino di Studi Latini* 49, 2019, 467-494.
- G. Marconi, *Tanta vis admonitionis est in locis (Cic. de fin. 5, 2)*, in *Rivista di cultura classica e medioevale* 36, 1994, 281-305.
- N. Marinone, *M. Tullio Cicerone. Opere politiche e filosofiche*, vol. II, Torino 1976.
- N. Marinone, *Cicerone. Il processo di Verre*, Milano 1992.
- S. Mariotti, *I piaceri senili di Nevio e di Plauto, II*, in S. Boldrini (ed.), *Filologia e forme letterarie. Studi offerti a Francesco della Corte*, Urbino 1987, 21-26.
- E. V. Marmorale, *Naevius Poeta*, Firenze 1950.
- D.P. Marwede, *A Commentary on Cicero's De Fato*, Baltimore 1984.
- S. Mas, *Verecundia, Risa y Decoro: Cicerón y El Arte De Insultar*, in *Isegoría* 53, 2015, 445-473.
- T. Maslowki, *Marcus Tullius Cicero, Oratio pro P. Sestio*, Berlin 1986.
- T. Maslowki, *Marcus Tullius Cicero, Orationes in P. Vatinius testem. Pro M. Caelio*, Berlin 1995.
- S. Maso, *Capire e dissentire. Cicerone e la filosofia di Epicuro*, Napoli 2008.
- S. Maso, *Cicerone. Il fato*, Roma 2014.
- S. Maso, *Cicero's Philosophy*, Berlin-Boston 2022.
- E. Matelli, *Osservazioni su Cicerone, De Oratore, III 59 (222): una testimonianza teofrastea sul valore dello sguardo nella recitazione antica*, in L. Belloni, G. Milanese, A. Porro (a cura di), *Studia Classica Iohanni Tarditi oblata, II*, Milano 1995, 1073-1099.
- E. Matelli, *Centro e periferie. Andare a teatro a Roma nel I sec. a.C.*, in *Aevum Antiquum* 20, 2020, 3-20.
- J. M. May, *Trials of Character: The Eloquence of Ciceronian Ethos*, Chapel Hill 1988.

G. Mazzoli, *La plebs e il rex (Fr. 17 ed. Vitelli); per l'interpretazione della Consolatio ciceroniana*, in *Athaeneum* 60, 1982, 359-385.

S. McConnell, *Old Men in Cicero's Political Philosophy, in Power and Persuasion*, in N. Gilbert, M. Graver, S. McConnell (eds.), *Cicero's Philosophy*, Cambridge 2023, 218-240.

W. C. McDermott, *Cicero and Catullus*, in *Wiener Studien* 93, 1980, 75–82.

E. Medda, *Il pianto dell'attore tragico*, in *Rivista di filologia e di istruzione classica* 125, 1997, 385-410.

W. D. C. Melo, *Varro on adjective gradation: De lingua Latina 6.59 and Aelius Stilo's avoidance of nouissimus*, in *Classical Quarterly* 69, 2019, 905-910.

F. Mencacci, *Sanguis/cruor. Designazioni linguistiche e classificazione antropologica del sangue nella cultura romana*, in *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 17, 1986, 25-91.

A. Michel, *Rhétorique et philosophie chez Cicéron*, Paris 1960.

A. Michel, *A propos du De republica III, la politique et le désir*, in H. Le Bonniec, G. Vallet (éds.), *Mélanges de littérature et d'épigraphie latines, d'histoire ancienne et d'archéologie. Hommage à la mémoire de Pierre Wuilleumier*, Paris 1980, 229-238.

A. Michel, *Le Caton et le Laelius. Originalité philosophique et expérience personnelle dans deux traités cicéroniens*, in *Vita Latina* 85, 1982, 12-18.

A. Michel, *Cicéron et la tragédie. Les citations des poètes dans les livres II-IV des "Tusculanes"*, in *Helmantica* 34, 1983, 443-454.

L. Migotto, *Marco Vitruvio Pollione. De Architettura Libri X*, Pordenone 1990.

F. Millar, *The Political Character of the Classical Roman Republic, 200–151 BC*, in *The Journal of Roman Studies* 74, 1984, 1–19.

F. Millar 1998, *The Crowd in Rome in the Late Republic*, Ann Arbor 1998.

F. Millar, *Roman Republic in Political Thought*, Hanover-NH 2002.

S. Mirasole, *Ulisse modello di decorum: a proposito di Cic. Tusc. 2, 48-50*, in *Pan* 10, 2021, 17-31.

S. Mirasole, *Velut ego nunc moveor: evidentia e sentimento del luogo La riflessione di Cicerone su spazio e memoria*, in M. M. Bianco, N. Cusumano, C. Melidone, E. Rallo (a cura di), *Memoria, Spazio, Identità in Grecia e a Roma*, Palermo 2023, 189-207.

M. Monbrun, *Cicéron et le théâtre tragique*, in M. Menu (éd.), *Théâtre et cité. Séminaire du CRATA 1992–1994*, Toulouse 1994, 73–85.

S. Monda, *Le citazioni di Cecilio Stazio nella Pro Caelio di Cicerone*, in *Giornale italiano di filologia* 50, 1998, 23-29.

S. Monda, *Ne mox erretis: la convenzione della maschera nel teatro romano dal III secolo a. C.*, in M. M. Bianco, A. Casamento (a cura di), *Novum Aliquid Inventum. Scritti sul teatro antico per Gianna Petrone*, Palermo 2017, 181-199.

S. Monda, *Il teatro a Roma*, in G. Petrone (a cura di), *Storia del teatro latino*, Torino 2020, 21-67.

S. Monda, *La fabula Atellana*, in G. Petrone (a cura di), *Storia del teatro latino*, Torino 2020a, 255-267.

S. Monda, *Il teatro comico di I secolo a. C. tra innovazione e tradizione*, in *Aevum Antiquum* 20, 2020b, 85-96.

E. Montanari, *Fabula praetexta e aristocrazia romana*, in *Studi e Materiali di Storia delle Religioni* 28, 2004, 213-236.

T. J. Moore, *The Theater of Plautus: Playing to the Audience*, Austin 1998.

G. Moretti, *Acutum dicendi genus. Brevità, oscurità, sottigliezze e paradossi nelle tradizioni retoriche degli Stoici*, Bologna 1995.

G. Moretti, *Mezzi Visuali e retorica latina: strumenti visivi della performance oratoria*, in *Moderna* 6, 2004, 111-128.

G. Moretti, *Lo spettacolo della "Pro Caelio": oggetti di scena, teatro e personaggi allegorici nel processo contro Marco Celio*, in G. Petrone, A. Casamento (a cura di), *Lo spettacolo della giustizia: le orazioni di Cicerone*, Palermo 2006, 139-164.

G. Moretti, *Marco Celio al Bivio: prosopopea, pedagogia e modello allegorico nella 'Pro Caelio' ciceroniana (con una nota allegorica su fam. 5, 12)*, in *Maia* 29, 2007, 289-308.

G. Moretti, *La scena oratoria: sententiae teatrali e modalità della composizione nella Pro Sestio e nella Pro Caelio (insiemi di citazioni e architettura argomentativa nell'oratoria ciceroniana del 56 a.C.)*, in Ch. Mauduit, P. Paré-Rey (éd.) *Les maximes théâtrales en Grèce et à Rome: transferts, réécritures, remplois* (Lyon, 11-13 juin 2009), Lyon 2011, 255-275.

G. Moretti, *Lesbia fra Catullo, Cicerone e Marziale: implicazioni letterarie di un nome-personaggio*, *Paideia* 74, 2019, 909-917.

R. Morstein-Marx, *Mass Oratory and Political Power in the Late Roman Republic*, Cambridge 2004.

D. Motta, «*Poeni foedifragi, crudelis Hannibal, reliqui iustiores*» (*off. i 38*) *Cicerone e gli exempla a proposito delle guerre puniche*, in *Maia* 73, 2021, 35-47.

H. Mouritsen, *Plebs and Politics in the Late Roman Republic*, Cambridge 2001.

J. D. Müller, *Decorum: Konzepte von Angemessenheit in der Theorie der Rhetorik von den Sophisten bis zur Renaissance*, Berlin 2011.

R. Müller, *Terence in Latin Literature from the Second Century BCE to the second century CE*, in A. Augoustakis, A. Traill (eds.), *A Companion to Terence*, Malden-Oxford-Chichester 2013, 363-379.

P. Murgatroyd, *Tibullus: Elegies II*, Oxford 2002.

P. Murray, *Tragedy, women and the family in Plato's Republic*, in P. Destrée, F. G. Herrmann (eds.), *Plato and the poets*, Leiden-Boston 2011, 175-193.

L. Nadjo, *À propos du théâtre de Plaute: Varron, critique littéraire*, in P. Defosse (ed.), *Hommages à Carl Deroux: Poésie*, Bruxelles 2002, 375-384.

- E. Narducci, *Modelli etici e società: un'idea di Cicerone*, Pisa 1989.
- E. Narducci, *Cicerone. Dell'oratore*, Milano 1994.
- E. Narducci, *Marco Tullio Cicerone. Brutus*, Milano 1995.
- E. Narducci, *Cicerone. Tuscolane*, trad. e note di L. Zuccoli Clerici, Milano 1996.
- E. Narducci, *Cicerone e l'eloquenza romana. Retorica e progetto culturale*, Roma-Bari 1997.
- E. Narducci, *Perceptions of Exile in Cicero: The philosophical Interpretation of a Real Experience*, in *American Journal of Philology*, 1997a, 55-73.
- E. Narducci, *Marco Tullio Cicerone, dialoghi. La vecchiezza. L'amicizia*, trad. di C. Saggio, Milano 2000.
- E. Narducci, *Le Tusculanae: un percorso di lettura*, in Id. *Cicerone e i suoi interpreti. Studi sull'opera e la fortuna*, Pisa 2004, 115-144.
- E. Narducci, *Cicerone e il 'dilemma' di Gaio Gracco*, in E. Narducci, *Cicerone e i suoi interpreti. Studi sull'opera e la fortuna*, Pisa 2004a, 215-226.
- E. Narducci, *Cicerone, la parola e la politica*, Bari 2009.
- E. J. Neholm, *Language and Artistry in Cicero's Pro Archia*, in *Classical World* 103, 2010, 477-500.
- J. Nethercut, *Ennius Noster. Lucretius and the Annales*, Oxford 2021.
- C. Nicolet, *Space, Geography, and Politics in the Early Roman Empire*, Ann Arbor 1993.
- W. Nicgorski, *Cicero's Skepticism and his Recovery of Political Philosophy*, Notre Dame 2016.
- J. Nicholson, *Cicero's Return from Exile: The Orations Post reditum*, New York 1992.
- F. R. Nocchi, *Tecniche teatrali e formazione dell'oratore in Quintiliano*, Göttingen 2013.

E. Noè, *Per la formazione del consenso nella Roma del I sec. a. C.*, in *Studi di storia e storiografia antiche per Emilio Gabba*, Como 1988, 49-72.

G. Norcio, *Opere retoriche di M. Tullio Cicerone*, Vol. I, Torino 1976.

T. Notàri, *Cum dignitate otium. Staatsgedanke und forensische Taktik in Ciceros Rede Pro Sestio*, in *Revue Internationale des droits de l'antiquité* 56, 2009, 91-114.

M. Oliva, *L'assenza del paesaggio. Ricostruire gli spazi didattici in Cicerone*, *Ciceroniana On Line* 7, 2023, 95-123.

J. Oppermann, *Zur Funktion historischer Beispiele in Ciceros Briefen*, München-Leipzig 2000.

A. Pacitti, *Cicerone. L'invenzione retorica*, Milano 1967.

L. Palumbo, *Mimesis. Rappresentazione, teatro, mondo nei dialoghi di Platone e la Poetica di Aristotele*, Napoli 2008.

F. Pagnotta, *Sulla dignità della vecchiaia. Attualità di una prospettiva ciceroniana*, in *La società degli individui* 59, 2017, 13-22.

C. Panayotakis, *Plays of mistaken identities*, in G. G. Frank, D. Dutsch (eds.), *A Companion to Plautus*, Hoboken 2020, 93-107.

V. Pappas, *Greeks are bad after all? Cicero's opinions in Pro Flacco*, in *Mediterranean Chronicle* 5, 2015, 67-98.

E. Paratore, *Storia della letteratura latina*, Firenze 1961.

E. Paratore, *Il linguaggio dell'aggressività nella Pisoniana e nella Seconda Filippica*, in *Ciceroniana* 8, 1994, 27-43.

L. Pasetti, *Il pappagallo stoico del filosofo platonico: per l'esegesi di Apul. Flor. 12*, in *Pan* 11, 2022, 185-200.

C. J. Perczyk, *La locura trágica: el caso de las tragedias fragmentarias de Eurípides sobre el mito de Alcmeón*, in *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios griegos e indoeuropeos* 31, 2021, 35-54.

L. Pernot, *I paradossi della teatralità retorica in Cicerone*, in G. Petrone, A. Casamento (a cura di) *Lo spettacolo della giustizia. Le orazioni di Cicerone*, Palermo 2006, 13-28.

A Perutelli, *Ulisse nella cultura romana*, Firenze 2006.

Z. Petraki, *The poetics of philosophical language: Plato, poets and Presocratics in the Republic*, Berlin-New York 2011.

G. Petrone, *Vecchiaia e memoria. Amicizia e identità*, in N. Marini (a cura di), *Cicerone. La vecchiaia. L'amicizia*, Milano 1990, XVL-LXV.

G. Petrone, *Storia del Teatro. I Greci – I Romani*, Milano 1992.

G. Petrone, *Metafora e tragedia. Immagini culturali e modelli tragici nel mondo romano*, Palermo 1996.

G. Petrone, *Modelli drammatici per la retorica*, in *Aevum(ant)* 4, 2004, 159-170.

G. Petrone, *La Parola agitata. Teatralità della retorica latina*, Palermo 2004 (a).

G. Petrone (a cura di), *Le passioni della retorica*, Palermo 2004 (b).

G. Petrone, *Cicerone e lo spettacolo*, in *Maia* 59, 2007, 223-237.

G. Petrone, *Lo spazio delle emozioni teatrali, tra storiografia e politica, secondo la testimonianza di Cicerone*, in ὄριμος - *Ricerche di Storia Antica* 3, 2011, 130-139.

G. Petrone, *Cadere in tempus nostrum. Cicerone, il teatro e le interferenze dell'attualità*, in *Aevum Antiquum* 20, 2020, 57-73.

E. Pianezzola, *Realtà e rappresentazione: la caratterizzazione degli homines ex municipiis rusticanis nella Pro Roscio Amerino*, in G. Petrone, A. Casamento (a cura di), *Lo spettacolo della giustizia*, Palermo 2006, 29-31.

G. Piras, *La prosopopea di Appio Claudio Cieco (Cic. Cael. 33-34): tradizione letteraria, memoria familiare e polemica politica*, in P. De Paolis (a cura di), *Cicerone oratore. Atti dell'VIII simposio ciceroniano (Arpino, 6 maggio 2016)*, Cassino 2017, 63-100.

U. Pizzani, *Il problema della presenza lucreziana in Cicerone*, in *Ciceroniana online* 5, 2015, 173-188.

A. P. Pociña, *Cicerón como espectador y crítico teatral*, in *Veleia* 23, 2006, 219-246.

L. G. Pocock, *A Commentary on Cicero in Vatinius. With an historical Introduction and Appendices*, London 1926.

M. Pohlenz, *M. Tullius Cicero, Tuscylanae Disputationes*, Stuttgart 1965.

W. M. Porter, *Cicero's Pro Archia and the Responsibilities of Reading*, in *Rhetorica* 8, 1990, 137-152.

R. Raccanelli, *Cicerone, post reditum in senatu e ad quirites. Come disegnare una mappa di relazioni*, Bologna 2012.

S. Radt, *Tragicorum Graecorum Fragmenta. Vol IV: Sophocles: Editio correctior et addendis aucta*, Göttingen 1977.

Rahn, *Exil und Emigration. Zum Erlebnis der Heimatferne in der römischen Literatur*, Darmstadt 1987.

E. Rallo, *Togatae Nostrae. Sulle tracce della Togata*, in *Classico Contemporaneo* 12, 2021, 174-190.

J. T. Ramsey, *Cicero Pro Murena 29: The Orator as Citharoedus. The Versatile Artist*, in *Classical Philology* 79, 1984, 220-225.

J. T. Ramsey, *Sallust's Bellum Catilinae*, Oxford 2007.

C. Rapp, *Aristoteles über das Wesen und die Wirkung der Tragödie*, in O. Höffe (hg.), *Aristoteles. Poetik*, Berlin 2009, 87-104.

S. W. Rasmussen, *Cicero's stand on prodigies. A non-existent dilemma?*, in R. L. Wildfang, J. Isager (eds.), *Divination and Portent in the Roman World*, Odense 2000, 9-24.

E. Rawson, *Discrimina ordinum. The lex Julia theatralis*, in *Papers of the British School at Rome* 55, 1987, 83-114.

C. Reggi, *I discorsi di Antonio e Crasso fra usus scribendi, Filone di Larissa e Antioco di Ascalona*, in *Ciceroniana on line* 5, 2021, 41-80.

R. Reggiani, *Gli editori della "Pro Sestio" di Cicerone e le citazioni dal Ribbeck dei versi di Accio: Un verso dell'attore Esopo?* in *Quaderni di cultura e di tradizione classica* 11, 1993, 65-77.

H. J. Reischmann, *Rhetorische Techniken in der Diffamierungskunst, dargestellt an Ciceros Invektive In Pisonem*, in *Der Altsprachliche Unterricht* 29, 1986, 57-64.

T. Reinhardt, *To Seen and To Be Seen: On Vision and Perception in Lucretius and Cicero*, in K. Volk, G. Williams (Eds.), *Roman Reflections: Essays on Latin Philosophy*, Oxford 2016, 89-138.

T. Reinhardt, *Cicero's Academici Libri and Lucullus: a commentary with introduction and translations*, Oxford 2022.

G. Remer, *Rhetoric as a Balancing of Ends: Cicero and Machiavelli*, in *Philosophy and Rhetoric*, 2009, 1-28.

G. Remer, *Rhetoric, Emotional Manipulation, and Political Morality: The Modern Relevance of Cicero vis-à-vis Aristotle*, in *Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric* 31, 2013, 402-443.

F. Remotti, *Antropologia dello spazio, del tempo, del potere*, Torino 1993.

L. D. Reynolds, N. G. Wilson, *Copisti e filologi. La tradizione dei classici dall'antichità ai tempi moderni*, Padova 1987.

O. Ribbeck, *Comicum Romanorum Fragmenta*, Lipsiae 1873.

O. Ribbeck, *Die Römische Tragödie im Zeitalter der Republik*, Leipzig 1875.

O. Ribbeck, *Tragicorum Romanorum Fragmenta*, Lipsiae 1897³.

T. Ricchieri, *Echi tragici nel libro De praetura urbana delle Verrine di Cicerone (II, 1)*, in *Eikasmos* 30, 2019, 105-166.

- A. M. Riggsby, *The Post Reditum Speeches*, in J. M. May (ed.) *Brill's Companion to Cicero. Oratory and Rhetoric*, Leiden-Boston-Köln 2002, 159-195.
- A. M. Riggsby, *Cicero, Documents and the Implications for History*, in C. Smith, K. Sandberg (eds.), *Omnium Annalium Monumenta. Historical Writing and Historical Evidence in Republican Rome*, Leiden 2018, 257-275.
- X. Riu, *Verità, poesia e occasione. Platone e Aristotele*, in *Orpheus* 23, 2004, 64-82.
- D.R. Rizzuto, *Tenenda est omnis antiquitas exemplorumque vis (de oratore 1, 5, 18). La prassi della citazione nelle opere retoriche ciceroniane*, in *Pan* 20, 2002, 57-80.
- A. Robinson, *Cicero's References to His Banishment*, in *Classical World* 87, 1994, 475-480.
- E. Romano, *Senso del passato e paradigma dell'antico: per una rilettura del De legibus di Cicerone*, in *Incontri triestini di filologia classica* 9, 2009-2010, 1-44.
- E. Römish, *Umwelt und Atmosphäre, Gedanken zur Lektüre von Ciceros Reden*, in C. Radke (hg.) *Cicero, Ein Mensch seiner Zeit*, Berlin 1968, 117-135.
- A. Ronconi, *Aspetti di critica letteraria in Cicerone*, in *Maia* 10, 1958, 83-100.
- C. Rosato, *Euripide sulla scena latina arcaica. La "Medea" di Ennio e le "Baccanti" di Accio*, Lecce 2005.
- V. Rosenberger, *Gezähmte Götter: Das Prodigenwesen der römischen Republik*, Stuttgart 1998.
- T. G. Rosenmeyer, *'Metatheater': An Essay on Overload*, in *Arion: A Journal of Humanities and the Classics* 10, 2002, 87-119.
- C. Rotolo, *Truculento: le suggestioni di un enigma*, in A. Bisanti, A. Casamento (a cura di), *Res perinde sunt ut agas: scritti per Gianna Petrone*, Palermo 2010, 1-17.
- J. Rudhardt, *Thémis et les Hôrai : Recherches sur les divinités grecques de la justice et la paix*, Genève 1999.

F. Russo, *L'elogio delle voluptates agricolarum nel Cato Maior di Cicerone*, in *Materiali e Discussioni per l'Analisi dei Testi Classici* 62, 2009, 77-103.

F. Russo, *Tyrant and kings in the Latin Theatre (from Naevius to Accius)*, in *Erga-Logoi* 5, 2017, 87-107.

G. Salamon, *Les citations dans les Tusculanes. Quelques remarques sur le livres 1 et 2*, in C. Darbo-Peschanski (éd.), *La citation dans l'Antiquité* (Lyon 6-8 novembre 2002), Grenoble 2004, 135-146.

M. R. Salzman, *Cicero, the Megalenses and the defense of Caelius*, in *American journal of philology* 103, 1982, 299-304.

D. Sedley, *Verità futura e causalità nel De fato di Cicerone*, in C. Natali, S. Maso (a cura di), *La catena delle cause. Determinismo e antideterminismo nel pensiero antico e contemporaneo*, Amsterdam 2005, 241-254.

D. R. Shackleton Bailey, *Cicero's Letters to Atticus*, vol. I, Cambridge 1965.

D. R. Shackleton Bailey, *Cicero's Letters to Atticus*, vol. II, Cambridge 1965a.

D. R. Shackleton Bailey, *Cicero's Letters to Atticus*, vol. V, Cambridge 1966.

D. R. Shackleton Bailey, *Cicero's Letters to Atticus*, vol. III, Cambridge 1968.

D. R. Shackleton Bailey, *Cicero's Letters to Atticus*, vol. III, Cambridge 1968a.

D. R. Shackleton Bailey, *Cicero's Letters to Atticus*, vol. VII, Cambridge 1970.

D. R. Shackleton Bailey, *Cicero: Epistulae ad Familiares*, vol. I, Cambridge 1977.

D. R. Shackleton Bailey, *Cicero: Epistulae ad Familiares*, vol. II, Cambridge 1977a.

M. Schallenberg, *Freiheit und Determinismus. Ein philosophischer Kommentar zu Ciceros Schrift De fato*, Berlin New York 2008.

M. Schauer, *Tragicorum Romanorum Fragmenta, Vol. I: Livius Andronicus. Naevius. Tragicci Minores. Fragmenta Adespota*, Göttingen 2012.

E. H. Shaw, *Sallust and the Fall of the Republic: Historiography and Intellectual Life at Rome*, Leiden-Boston 2022.

R. Schechner, A. Kaprow, *Extensions in Time and Space. An Interview with Allan Kaprow*, in *The Drama Review* 12, 1968, 153–59.

R. Schechner, *Introduzione ai Performance Studies*, Imola 2018.

J. Scheid, *La religione a Roma*, Roma-Bari 1983.

P. Schierl, *Die Tragödien des Pacuvius. Ein Kommentar zu den Fragmenten mit Einleitung, Text und Übersetzung*, Berlin 2006.

P. Schierl, *Roman Tragedy – Ciceronian Tragedy? Cicero's Influence on Our Perception of Republican Tragedy*, in G.W.M. Harrison (ed.), *Brill's Companion to Roman Tragedy*, Leiden-Boston 2015, 45-62.

P. Schierl, *Seneca's Tragic Passions in Context. Transgeneric Argumentation in Cicero's Tusculan Disputations*, in *Maia* 59, 2017, 297-311.

A. Schiesaro, *Lucrezio, Cicerone, l'oratoria*, in *Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici* 19, 1987, 29-61.

A. Schiesaro, *The Passions in Play. Thyestes and the Dynamics of Senecan Drama*, Cambridge 2003.

O.E. Schmidt, *Der Briefwechsel des M. Tullius Cicero von seinem Prokonsulat in Cilicien bis zu Cesars Ermordung*, Leipzig 1893.

C. B. Schmitt, *Cicero Scepticus: A Study of Influence of the *Academica* in the Renaissance*, The Hague 1972.

M. Schofield, *Cicero: Political Philosophy*, Oxford 2020.

O. Schönberger, *Ennius. Fragmente*, Stuttgart 2009.

P.H. Schryvers, *Invention, imagination, et théorie des émotions chez Cicéron et Quintilien*, in B. Wickers (ed.), *Rhetoric Revalued. Papers from the International Society for the History of Rhetoric*, New York 1982, 47-57.

J. Schulteiß, *Die Komödie des Terenz als Abbild von Lebenswirklichkeit und Quelle für Sentenz: Bemerkungen zur Rezeption der "Adelphoe" bei Cicero und Agostinus*, in T. Baier (hg.) *Generationenkonflikte auf der Bühne. Perspektiven im Antiken und mittelalterlichen Drama*, Tübingen 2007, 163-181.

C. Schultz, *A Commentary on Cicero, De Divinatione I*, Ann Arbor 2014.

R. Seager, *Cicero and the word popularis*, in *Classical Quarterly* 22, 1972, 328-338.

I. Segun, *Rhetoric and the feminine character: Cicero's portrayal of Sassia, Clodia and Fulvia*, in *Akroterion* 48, 2003, 45-57.

A. Setaioli, *La vicenda dell'anima nella «Consolatio» di Cicerone*, in *Paideia* 54, 1999, 145-174.

M. Siani-Davis, *Pro Rabirio Postumo*, Oxford 2001.

D.R. Shackleton Bayley, *Cicero and Early Latin Poetry*, in *Illinois Classical Studies* 8, 1983, 239-249.

M. Simendić, *Cicero and Hobbes on the Person of the State*, in *Filozofija i društvo/Philosophy and Society* 33, 2022, 247-262.

V. Sirago, *Tyrannus. Teoria e prassi antitirannica in Cicerone e nei suoi contemporanei*, in *Rendiconti dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli* 31, 1956, 1-33.

R. Sklenář, *La République des Signes: Caesar, Cato, and the Language of Sallustian Morality*, in *Transactions of the American Philological Association* (1974-2014) 128, 1998, 205-220.

N. Slater, *Two Republican Poets on Drama: Terence and Accius*, in B. Zimmermann (hg.), *Antike Dramentheorie und ihre Rezeption*, Stuttgart 1992, 85-103.

S. E. Smethurst, *Cicero and Dicaearchus*, in *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 83, 1952, 224-232.

C. Smith, *Rhetorical History: the Struggle of Orders in Livy*, in D. H. Berry, A. Erkine (eds.), *Form and Function in Roman Oratory*, Cambridge 2010, 264-280.

- B. S. Spaeth, *The goddess Ceres and the death of Tiberius Gracchus (on Cic. Verr. 2.4.108)*, in *Abstracts of the American Philological Association* 88, 1988.
- L. Spahlinger, *Tulliana Simplicitas. Zu Form und Funktion des Zitats in den philosophischen Dialogen Ciceros*, Göttingen 2005.
- L. Spina, *Passioni d'uditorio (il pathos dell'oratoria)*, in *Elenchos* 16, 1995, 83-100.
- L. Stankiewicz, *La fabula togata de Lucius Afranius vue par les Anciens*, in *Eos* 84, 1996, 319-323.
- L. Stankiewicz, *La comédie de Lucius Afranius et ses liens avec les autres genres de comédies*, in *Eos* 88, 2001, 147-153.
- E. Stärk, *Politische Anspielungen in der römischen Tragödie und der Einfluß der Schauspieler*, in G. Manuwald (hg.), *Identität und Alterität in der-frührömischen Tragödie*, Würzburg 2000, 123-33.
- G. Steiner, *Cicero as Mythologist*, in *The Classical Journal* 63, 1968, 193-199.
- C. E. W. Steel, *Cicero, Rhetoric, Empire*, Oxford 2001.
- C. E. W. Steel, *Reading Cicero: Genre and Performance in Late Republican Rome*, London 2005.
- C. E. W. Steel, *Name and Shame? Invective against Clodius and Others in the Post-Exile Speeches*, in J. Booth (ed.), *Cicero on the Attack. Invective and Subversion in the Orations and Beyond*, Swansea 2007, 105-128.
- R. Stahl, *Verecundia und verwandte politisch-moralische Begriffe in der Zeit der ausgehenden Republik*, Bamberg 1968.
- H. Strasburger, *Concordia Ordinum. Eine Untersuchung zur Politik Cicero*, Amsterdam, 1957.
- H. Strasburger, *Ciceros philophisches Spätwerk als Aufruf gegen die Herrschaft Caesars*, Hildesheim 1990.

R. Strati, *Il proemio del "Cato Maior" di Cicerone: funzioni, stile e struttura*, in *Lexis* 18, 2000, 193-212.

G. Striker, *Emotions in Context: Aristotle's Treatment of the Passions in the Rhetoric 106 and His Moral Psychology*, in A.O. Rorty (ed.), *Essays on Aristotle's Rhetoric*, Berkeley 1996, 286–302.

W. Stroh, *De Domo Sua: Legal Problem and Structure*, in J. Powell-J. Patterson (eds.), *Cicero the Advocate*, Oxford 2004, 313-370.

S. Stucchi, *La sublime veemenza della tragedia di Accio: analisi retorica di alcuni frammenti*, in G. Aricò, M. Rivoltella, *La riflessione sul teatro nella cultura romana*, Milano 2004, 15-39.

L. A. Sussman, *Antony as miles gloriosus in Cicero's second Philippic*, in *Scholia: studies in classical antiquity*, 3, 1994.

D. F. Sutton, *Cicero on minor dramatic forms*, in *Symbolae Osloenses* 59, 1984, 29-36.

D. F. Sutton, *Aesopus and the emotional lability of audiences*, in *Quaderni Urbinati Di Cultura Classica* 19, 1985, 63–73.

R. Syme, *The Roman Revolution*, Oxford 1939.

V. Tandoi, *Accio e il complesso del Filottete lemnio in Cicerone verso il 60 a.C.*, in *Ciceroniana* 5, 1984, 123-160, poi in F. E. Consolino *Et Alii* (a cura di), *Scritti di filologia e di storia della cultura classica*, Pisa 1992, vol. I, 234-270.

C. Taurino, *Note esegetiche su Cicerone, Flac. 15: tra oscillazioni lessicali e semantiche*, in C. Marangio, G. Laudizzi (a cura di), *Παλαιὰ Φιλία: studi di topografia antica in onore di Giovanni Uggeri*, Galatina 2009, 87-96.

S. Tedeschi, *Cicerone e la teatralizzazione del sacro*, in *Silvae di Latina Didaxis* 22, 293-303.

Y. Thomas, *Paura dei padri e violenza dei figli: immagini retoriche e norme di diritto*, in E. Pellizzer, N. Zorzetti (a cura di), *La paura dei padri nella società antica e medievale*, Roma-Bari 1983, 115-140.

J-F. Thomas, *Pudor et Verecundia: deux formes de la conscience morale?*, in *Euphrosyne* 34, 2006, 355-368.

H. Thorsrud, *Radical and Mitigated Skepticism in Cicero's Academica*, in W. Nicgorski (ed.) *Cicero's Practical Philosophy*, Notre Dame 2012, 133-151.

S. Timpanaro, *Cicerone. Della divinazione*, 2° ed., Milano 1998.

G. G. Tissone, *Marco Tullio Cicerone. Qual è il miglior oratore, Le suddivisioni dell'arte oratoria, I topici*, Milano 1973.

S.J. Tolf, *Patterns of Imagery in Ciceronian Invective*, Ann Arbor 1999.

A. Traglia, *Note su Cicerone traduttore di Platone e di Epicuro*, in *Studi in onore di V. de Falco*, Napoli 1971, 305-340.

A. Traglia, *Pacuvio nella critica storico-letteraria di Cicerone*, in *Ciceroniana. Rivista di studi ciceroniani*, Atti del V *Colloquium Tullianum* (Roma-Arpino, 2-4 ottobre 1982), Roma 1984, 55-67.

A. Traina, *Commento alle traduzioni poetiche di Cicerone*, in *Atti del I Congresso Internazionale di Studi Ciceroniani* (Roma, aprile 1959), Roma 1961, 141-159.

A. Traina, *Vortit barbare. Le traduzioni poetiche da Livio Andronico a Cicerone*, Roma 1974.

A. Traina, *Le traduzioni*, in G. Cavallo, P. Fedeli, A. Giardina (a cura di), *Lo spazio letterario di Roma antica. II: la circolazione del testo*, Roma 1989, 93-123.

V. Turner, *Dal rito al teatro*, Bologna 1986.

B. L. Ullman, *History and Tragedy*, in *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 78, 1942, 25-53.

H. Usener, *Epicurea*, Roma 1963.

M. Valle, *Un'antica discordia. Platone e la poesia: Ione, Simposio, Repubblica, Sofista*, Napoli 2016.

- A. Vasaly, *Representations. Images of the World in Ciceronian Oratory*, Berkley 1993.
- A. Vasaly, *In Verrem 2.4 and the rape of Ceres*, in *Abstracts of the American Philological Association*, 1989, 99.
- E. Vaubel, *Pudor, Verecundia, Reverentia. Untersuchungen zur Psychologie von Scham und Ehrfurcht bei den Römern bis Augustin*, Münster 1969.
- M. Vegetti, *Fato, valutazione e imputabilità. Un argomento stoico in Alessandro, De fato 35*, in *Elenchos* 12, 257-270.
- J.L. Voisin, *Tite-Live, Capoue et les Bacchantales*, in *Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité* 96, 1984, 601-653.
- A. P. Wagener, *Reflections of Personal Experience in Cicero's Ethical Doctrine*, in *The Classical Journal* 31, 1936, 359-370.
- B. Walters, *The Deaths of the Republic: Imagery of the Body Politic in Ciceronian Rome*, Oxford 2020.
- D. Wardle, *Cicero on divination: De divinatione, book 1*, Oxford 2006.
- E. H. Warmington, *Remains of old Latin. Vol. I: Ennius and Caecilius*, Cambridge 1935.
- E. H. Warmington, *Remains of old Latin. Vol. II: Livius Andronicus, Naevius, Pacuvius, Accius*, Cambridge 1936.
- H. Weidemann, *Marcus Tullius Cicero. Über das Schicksal. De Fato*, Berlin-Boston 2019.
- J. T. Welsh, *The dates of the dramatists of the fabula togata*, in *Harvard Studies in Classical Philology* 106, 2011, 125-153.
- D. Wiles, *A Short History of Western Performance Space*, Cambridge 2003.
- L. Winniczuk, *Cicero on Actors and the Stage*, in *Atti del I Congresso internazionale di Studi Ciceroniani* (Roma 1959), Roma 1961, 213-222.
- T. P. Wiseman, *I, Clodia*, *Proceedings of the Classical Association* 78, 1981, 21.

- J. Wisse, *Ethos and Pathos from Aristotle to Cicero*, Amsterdam 1989.
- J. Wisse, M. Winterbottom, E. Fantham, *M. Tullius Cicero De Oratore Book III. Volume 5: a Commentary on Book III, 96–230*, Heidelberg 2008.
- N. Wood, *Cicero's Social and Political Thought*, Berkeley, 1988.
- R. Woolf, *Cicero: The Philosophy of a Roman Sceptic*, London 2015.
- F. W. Wright, *Cicero and the Theater*, Northampton 1931.
- M. Yasuda, *Academic scepticism in Cicero's Academica*, in *Methodos* 53, 2021, 31-53.
- G. Zanker, *Enargheia in the Ancient Criticism of Poetry*, in *Rheinisches Museum für Philologie* 124, 1981, 297-311.
- P. Zanker, *The Power of Images in the Age of Augustus*, Ann Arbor 1988.
- J. E. G. Zetzel, *De Re Publica, Selections*, Cambridge 1995.
- J. E. G. Zetzel, *The Influence of Ennius in Cicero*, in E. Gowers and W. Fitzgerald (eds.), *Ennius Perennis*, Cambridge 2007, 1-16.
- J. E. G. Zetzel, *Cicero on the Origins of Civilization and Society: The Preface to De re publica Book 3*, in *American Journal of Philology* 138, 2017, 461-487.
- W. Zillinger, *Cicero und die altrömischen Dichter*, Würzburg 1911.
- N. Zorzetti, *La pretesta e il teatro latino arcaico*, Napoli 1980.