

Parrasio e i limiti dell'arte. Una lettura di Seneca *Contr.* 10,5

Alfredo Casamento

Abstract: The paper focuses on Seneca the Elder's *Controversia* 10,5. The text concerns the charge to the painter Parrhasius of torturing to death an Olyntian slave that had served as a model of a Prometheus. The interests of declaimers highlight the concept of realism in art, introducing a theme, that of the relationship between real and believable, which crosses several issues on which the rhetoric has produced deep and accurate reflections.

Keywords: Seneca the Elder; Parrhasius; realism; art; rhetoric

Il motivo della tortura è notoriamente tra i più ricorrenti nell'ambito della letteratura declamatoria. Vi si scorge infatti più che un riflesso della pratica, codificata dalla retorica e abbondantemente contemplata dalla manualistica, volta a considerare i *t tormenta* elemento di primo piano che concorre all'accertamento della verità costituendo in tal senso una delle *πίστεις ἄτεχνοι*¹. Né manca nella riflessione antica un dibattito sull'uso di un tale impiego² se, ad esempio, Quintiliano, mentre ne conferma l'appartenenza al

¹ Così è in *Rhet. Alex.* 14,8-17,2; Arist. *Rhet.* 1376b31ss.; Cic. *De orat.* 2,116; Quint. *Inst.* 5,4 per limitarci ai manuali più importanti della tradizione greca e latina. Sull'articolata presenza del tema della tortura nella letteratura declamatoria molto informati Bernstein 2009; Id. 2012; Id. 2013: 44-57; Zinsmaier 2015.

² Ha ragione Bernstein 2012 nell'osservare che "Roman rhetorical and juristic sources present a common topic... questioning the credibility of testimony extracted through subjection to torture". Cf. ad es. *Rhet. Her.* 2,10 (su cui Calboli 1993²: 234); ma soprattutto Cic. *Part.* 50 (*saepe etiam quaestionibus resistendum est, quod et dolorem fugientes multi in tormentis ementiti persaepe sint morique mauerint falsum fatendo quam infitendo dolere; multi etiam suam vitam neglexerint ut eos qui eis cariores quam ipsi sibi essent liberarent, alii autem aut natura cor-*

genere delle *probationes inartificiales*, testimonia l'opinione di quanti ritengono i *tormenta* una fonte per dire il falso (*Inst.* 5,4,1 *cum pars altera quaestionem vera fatendi necessitatem vocet, altera saepe etiam causam falsa dicendi*), precisando che se ciò avviene è perché in alcuni casi la *patientia*, la capacità, cioè, di resistere al dolore, spinge facilmente a mentire, mentre in altri è il suo contrario, l'*infirmetas*, a sollecitare a mentire³. Va detto ad ogni modo che quello che sul piano dell'accertamento della verità processuale doveva costituire un elemento di incertezza reale, tale da mettere in discussione l'effettiva utilità, certamente trovava nella prassi una realtà feconda se ancora Quintiliano osserva che, in relazione al *locus de tormentis*, *plena sunt orationes veterum ac novorum (ibid.)*.

Per quanto riguarda poi l'ambito delle declamazioni tale *locus* appare frequentemente rappresentato spesso anche in forme estreme, riconducibili alle modalità creative proprie di tale cultura⁴: basterà in questa sede ricordare il caso della *Declamatio maior 7* dello pseudo-Quintiliano, su cui è tornato di recente Neil Bernstein⁵, in cui il protagonista, un povero che ha

*poris aut consuetudine dolendi aut metu supplicii ac mortis vim tormentorum pertulerint, alii ementiti sint in eos quos oderant); pro Sulla 78 (in quibus quamquam nihil periculi suspicamus, tamen illa tormenta gubernat dolor, moderatur natura cuiusque cum animi tum corporis, regit quaesitor, flectit libido, corrumpit spes, infirmat metus, ut in tot rerum angustiis nihil veritati loci relinquatur, su cui molto preciso Berry 2004: 289-291). Ma vd. già *Rhet. Alex.* 16; *Arist. Rhet.* 1377a3-5.*

³ Tali considerazioni saranno ampiamente confermate nella sezione *de quaestionibus* di *Dig.* 48,18.

⁴ Sulla frequenza di riferimenti alla tortura nei testi declamatori rileva opportunamente Bernstein 2012: 165 “rhetorical education in the Roman imperial period guided elite male students to think critically about both the ethical and the pragmatic considerations involved in the employment of torture”. Per Zinsmaier 2015: 208 “given their antilogistic structure, it is not surprising that the evidentiary validity of torture in declamations has the same ambivalence as in the rhetorical handbooks”.

⁵ Bernstein 2013: 114ss.

perso un figlio, chiede egli stesso di sottoporsi ai *tormenta* per confermare l'accusa ad un *dives*, suo rivale, di essere l'uccisore del ragazzo.

Nondimeno, l'abituale ricchezza di immagini che accompagna tale motivo pervade innumerevoli *pièces* declamatorie, anche dove non sia in discussione il ricorso preciso al *locus de tormentis*⁶. Due casi da questo punto di vista esemplari sono le controversie 10,4 e 10,5 del *corpus* di Seneca il Vecchio⁷. Sulla seconda di esse intendiamo in questa sede concentrare l'attenzione. Questo il *thema*:

Contr. 10,5 Parrhasius, pictor Atheniensis, cum Philippus captivos Olynthios venderet, emit unum ex iis senem; perduxit Athenas; torsit et ad exemplar eius pinxit Promethea. Olynthius in tormentis perit. Ille tabulam in templo Minervae posuit. Accusatur rei publicae laesae.

Parrasio, pittore rinomato, compra un prigioniero di Olinto appena venduto da Filippo di Macedonia per farne il modello di un Prometeo che intendeva realizzare. Il vecchio, però, muore tra i tormenti; Parrasio termina l'opera e la offre al tempio di Minerva; ma viene accusato di lesa repubblica.

Ciò che distingue con immediatezza lo spunto è intanto il fatto che il protagonista della vicenda è un personaggio realmente esistito, in seconda battuta, che la vicenda è incorniciata da una precisa contestualizzazione storica: il riferimento concreto è al trattato di alleanza⁸, concordato tra Ate-

⁶ "Declamation typically employs the torture narrative to generate both pathos and pleasure", così Bernstein 2013: 117.

⁷ Se ne è occupata in un contributo recente Danesi Marioni 2011-12, in un'indagine volta ad analizzare la capacità dei declamatori di esaltare scene particolarmente macabre, dominate da torture e sevizie, attraverso il ricorso al meccanismo retorico dell'*ἐνάργεια* / *evidentia*. Sulla 10,4 vd. Huelsenbeck 2015, che vi conduce un'interessante analisi delle modalità di "speech-exchange system", ricostruendo i vari interventi, ripartiti per *loci*, alla luce dello scambio comunicativo tra i declamatori.

⁸ Nella controversia è espressamente richiamato nell'intervento di Argentario in 10,5,3 (*ibi ponit tabulam, ubi fortasse nos tabulam foederis posuimus*).

niesi ed Olintiaci, secondo il quale i primi s'impegnavano a soccorrere i secondi minacciati da Filippo di Macedonia, che tuttavia, poco dopo, prenderà la città distruggendola e annettendone il territorio allo Stato macedone⁹. L'ambientazione della controversia è dunque in qualche misura databile, perché gli eventi narrati quale antefatto dell'azione riguardano gli anni, cruciali per la città, 349-348 a.C., nel momento in cui, minacciata dalla potenza di Filippo cui era prima alleata¹⁰, Olinto si rivolge ad Atene, antica rivale, per ottenerne protezione¹¹; peraltro, notizie certe del trattato di alleanza tra le due città sono a noi note anche delle *Olintiache* di Demostene¹², con cui l'oratore perorò la causa della città calcidica a fronte di una generale indifferenza degli Ateniesi, che infatti intervennero tardivamente.

L'anno seguente, probabilmente a causa del tradimento di alcuni suoi generali, i comandanti della cavalleria Euticrate e Lastene¹³, la città cadde e venne rasa al suolo dal re, che deportò gli abitanti distribuendoli tra la Tracia e la Macedonia¹⁴. Da quel che si apprende da altre fonti, agli Ateniesi

⁹ Per una ricostruzione della politica di Filippo nei confronti di Olinto e della Calcidica oltre a Gude 1933 vd. almeno Consolo Langher 1994; 1996.

¹⁰ Sull'alleanza conclusa da Filippo con Olinto vd. Diod. 16,8,3.

¹¹ Sulla pace tra Atene ed Olinto e sulla possibilità di concludere un trattato di alleanza cf. Dem. 3,7; 23,109.

¹² Su cui Tuplin 1998.

¹³ Dem. 19,343; Diod. 16,53,3. I due generali sono peraltro nominati nella controversia a testimonianza di una responsabilità acclarata nella fine tragica di Olinto: così, nell'intervento di Cestio Pio (10,5,4: *istud tibi nullo Olyntio permitto, nisi si Lasthenen emeris*) si afferma che una tortura del genere non sarebbe concepibile nemmeno contro Lastene, mentre, provocatoriamente, richiama entrambi Albucio Silo (10,5,10: *expecta, dum Euthycrates aut Lasthenes capiantur*). Tra i *colores*, infine, Gallione tentando la difesa di Parrasio fa dire al pittore di aver comprato un vecchio che apparteneva ad un gruppo di criminali; ma Seneca ritiene insostenibile tale *color*, aggiungendo che su questa strada avrebbe potuto allora dire che il vecchio era un sostenitore di Lastene e che l'aveva torturato al fine di punirlo (*conscium proditionis Lastheni fuisse et se poenae causa torsisse*).

¹⁴ Vd. Gude 1933: 36; Consolo Langher 1996.

non restò che offrire ospitalità a quanti tra gli Olintiaci vi cercarono rifugio¹⁵. Su quest'ultimo particolare s'innesta la vicenda che ispira il lavoro dei declamatori.

Se dunque questo è il quadro storico prefigurato dal testo, va tuttavia precisato che Parrasio non poté essere certamente protagonista degli eventi; la sua morte si data infatti intorno al 385 a.C. mentre Plinio il Vecchio pone l'apice della sua carriera intorno al 420 a.C. (*Nat.* 35, 60). Dunque, se volessimo condurre il nostro discorso sul tema della verisimiglianza storica, la presenza di Parrasio agli eventi della caduta di Olinto e della conseguente deportazione dei suoi abitanti sarebbe un falso.

Tuttavia, prima di entrare nel dettaglio delle argomentazioni sviluppate lungo il corso della controversia sarà il caso di ricordare che le fonti antiche segnalano una particolare perizia del pittore nel definire i contorni e nell'imitare il vero, come testimoniano, tra gli altri, Plinio il Vecchio in *nat.* 35,67-68 e Quintiliano, che definisce Parrasio "legislatore" della sua disciplina¹⁶. Peraltro, questa particolare attitudine a riprodurre con precisione le fattezze di un corpo è confermata dall'aneddoto riguardante una contesa di pittura dal vero che lo vide scontrarsi con Zeusi. Quest'ultimo aveva dipinto dell'uva con tanto realismo che ben presto degli uccelli erano giunti per

¹⁵ Vd. Harpocrat. ι 24 Dindorf che cita Teofrasto per la notizia della concessione della *ισοτέλεια* (οὗτος δέ φησιν ὡς ἐνιαχοῦ καὶ πόλεσιν ὄλαις ἐνηφίζοντο τὴν ἰσοτέλειαν Ἀθηναῖοι, ὥσπερ Ὀλυνθίοις τε καὶ Θηβαίοις), Suda κ 356,26-27 Adler per la cittadinanza (προδόντων δὲ τὴν Ὀλυνθον Εὐθυκράτους καὶ Λασθένους, τὴν μὲν ἀνάστατον ἐποίησε, τὰς δὲ ἄλλας πόλεις εἶλεν· Ἀθηναῖοι δὲ τοὺς περισωθέντας πολίτας ἐποίησαντο). Sulla questione vd. Osborne 1983: 125-126.

¹⁶ Sul passo pliniano vd. Corso-Mugellesi-Rosati 1988: 365. Per Quint. *Inst.* 12,10,5 mentre Zeusi era l'inventore della tecnica di rappresentazione di luci ed ombre, Parrasio *examinasse subtilius lineas traditur*, aggiungendo poco dopo: *ille uero ita circumscrisit omnia ut eum legum latorem uocent, quia deorum atque heroum effigies, quales ab eo sunt traditae, ceteri tamquam ita necesse sit secuntur*. Sul passo, molto noto agli storici dell'arte, vd. Rouveret 1989: 424-436.

assaggiarla, mentre Parrasio aveva aggiunto un velo, riprodotto con tale naturalezza e precisione da ingannare lo stesso Zeusi, il quale, compreso l'errore, era stato costretto ad ammettere che la palma della vittoria doveva andare al rivale: egli aveva ingannato solo degli uccelli, mentre quello addirittura un artista:

Plin. *Nat.* 35,65 *Descendisse hic in certamen cum Zeuxide traditur et, cum ille detulisset uvas pictas tanto successu, ut in scaenam aves advolarent, ipse detulisse linteum pictum ita veritate repraesentata, ut Zeuxis alitum iudicio tumens flagitaret tandem remoto linteo ostendi picturam atque intellecto errore concederet palmam ingenio pudore, quoniam ipse volucres fefellisset, Parrhasius autem se artificem.*

Le notizie relative all'abilità compositiva del pittore, lo stesso aneddoto della gara con Zeusi, cui allude anche Seneca in 10,5,27¹⁷ in un altro aneddoto anch'esso riferito da Plinio (*Nat.* 35,66)¹⁸, confermano alcuni tratti delle sue qualità pittoriche che i declamatori sviluppano nella controversia.

L'argomento in questione riguarda la pretesa realistica dell'artista che avverte la necessità di riprodurre con fedeltà e precisione le sofferenze di Prometeo incatenato alla nota rupe del Caucaso. Di qui il bisogno di servirsi di un modello che potesse riprodurre al meglio lo sforzo e il dolore del Titano.

Prima di addentrarci nella lettura del testo, sarà appena il caso di rilevare come un motivo tipico della cultura declamatoria quale dello della tortura, che certo s'innerva nel filone espressionistico che fa da contrappunto alla letteratura del primo secolo d.C., trovi in questa circostanza una singo-

¹⁷ *Traditur enim Zeuxin, ut puto, pinxisse puerum uvam tenentem, et, cum tanta esset similitudo uvae ut etiam faceret <aves advolare> operi, quendam ex spectato-ribus dixisse aves male existimare de tabula; non fuisse enim advolaturas <si> puer similis esset. Zeuxin aiunt oblevisse uvam et servasse id quod melius erat in tabula, non quod similius.*

¹⁸ Sui passi pliniani relative ai due aneddoti cf. l'esautiva nota di commento di Corso-Mugellesi-Rosati 1988: 363.

larissima espressione. Basterà a tal proposito ricordare come la storia qui raccontata a proposito di Parrasio, anche al netto di una necessità di rielaborazione che potremo riconoscere al suo autore (o a quella congerie di autori di cui Seneca si fa in qualche modo portavoce), sia tra le più antiche testimonianze sull'attività del pittore, anticipando le fonti per noi principali su di lui¹⁹.

I declamatori sono dunque particolarmente abili a lavorare su un tema difficile, moralmente ed eticamente discutibile, se non riprovevole²⁰. Peraltro, la scabrosità dell'argomento è tale che lo stesso Seneca ad un certo punto commenterà che i Greci ritenevano un *nefas* sostenere la parte della difesa (10,5,19 *Graeci nefas putaverunt pro Parrhasio dicere*). Il desiderio creativo di Parrasio tende ad una sorta di estetizzazione del dolore e del tormento fisico quale elemento fondamentale e irrinunciabile della sua arte. Qualcosa di molto complesso, che si presta a molteplici piani di lettura, in cui è forse possibile scorgere un riflesso, sia pur fuori di contesto, di quell'estetica della tirannia che caratterizzerà molti protagonisti del teatro senecano, Atreo in testa, affascinati dal male delle loro creazioni, tutti protesi in essa²¹. E d'altra parte, se, come vedremo, nella controversia la figura di Filippo assume il tratto, abituale all'universo fittizio delle declamazioni, del *tyrannus* spietato ed insaziabile, i declamatori avranno facile gioco ad esasperare la caratterizzazione già così netta di Parrasio, presentando l'uomo con quelle "qualità" che la tradizione stereotipa del genere destina ai tiranni veri.

¹⁹ Nota opportunamente Morales 1996: 184: "Seneca's *controversia* was written before our main surviving sources on Parrhasius - Pliny and Atheneus. However, as is clear from the *controversia*, Seneca has access to similar stories about the artist to those reported by the later writers".

²⁰ Per Gunderson 2003: 93 "declamation itself, though, also forms a sort of torturous artistic display".

²¹ Vd. Danesi Marioni 2011-12. In relazione alle qualità di Atreo Schiesaro 2003: 46 parla di "*furor* of poetic creation".

Pare da questo punto di vista non casuale il fatto che gli interventi dei declamatori insistano nel riprodurre il momento della sofferenza imposta attraverso la tortura. In questi termini, ad esempio, Gavio Silone descrive la scena: “Viene frustato e lui: “è poco”; viene ustionato: “è ancora poco”; viene straziato: “questo basta all’ira di Filippo, ma non ancora a quella di Giove” (10,5,1 *Caeditur: ‘parum est’ inquit; uritur: ‘etiamnunc parum est’; laniatur: ‘hoc’ inquit ‘<in> irato Philippo satis est, sed nondum in irato Iove’*), dopo aver precisato che in realtà la sofferenza dell’uomo costretto ad abbandonare la patria rasa al suolo, la moglie e i figli era qualità sufficiente a farne un ottimo soggetto per il quadro (*infelix senex vidit iacentis divulsae patriae ruinas; abstractus a coniuge, abstractus a liberis, super exustae Olynthi cinerem stetit; iam ad figurandum Promethea satis tristis est*)²².

Si tratta di un modo di rappresentare il momento della tortura inflitta e della sofferenza subita che – lo ha ben messo in evidenza Giulia Danesi – sembra anticipare le celebri pagine di Seneca figlio in cui viene descritta la crudeltà degli spettacoli gladiatori (*Ep. ad Luc. 7,5*), così come, sul versante della tragedia, il progettato omicidio dei nipoti da parte di Atreo nel momento del dialogo con il *satelles* (*Thy. 254ss.*)²³: una modalità di ‘pianificare’ il dolore e realizzarlo che approssima peraltro gli sforzi dei declamatori al *milieu* culturale e sociale di una città abituata a spettacoli sanguinari, come conferma ulteriormente la citazione, molto simile alla precedente, di Arellio Fusco, che, dopo aver immaginato una singolare scena in cui sono

²² Sul tema della città personificata vd. Degl’Innocenti Pierini 2013: 230ss. che cita il caso di Olinto come esemplarmente presente anche nella riflessione romana.

²³ In particolare Danesi Marioni 2011-12 ipotizza che dietro il v. 257 (*SAT. Ferrum? AT. Parum est. SAT. Quid ignis? AT. Etiamnunc parum est*), in cui su sollecitazione del *satelles*, divenuto frattanto aiutante del *tyrannus*, Atreo discute della modalità di esecuzione del delitto, si possa identificare una ripresa della citazione di Gavio Silone nella quale Parrasio incita i seviziatori a continuare nelle torture.

protagonisti da una parte Parrasio con i colori, dall'altra il carnefice con i suoi ferri del mestiere, sovrappone le due immagini attribuendo l'appellativo di carnefice al pittore stesso, che si rivolge all'uomo addetto alle torture intimandogli di infierire sempre più:

10,5,9-10 *Statuitur ex altera parte Parrasius cum coloribus, ex altera tortor cum ignibus, flagellis, eculeis. Ista aut videntem aut expectantem, Parrhasi, parum tristem putas? Dicebat miser: 'Non prodidi patriam. Athenienses, si nihil merui, succurrite, si merui, reddite Philippo'. Inter ista Parrasius dubium est studiosius pingat an saeviat. 'Torque, verbera, ure': sic iste carnifex colores temperat. Quid ais? parum tristis videtur quem Philippus vendidit, emit Parrhasius? 'Etiamnunc torque, etiamnunc; bene habet, sic tene, hic vultus esse debuit lacerati, hic morientis'.*

Imitare quel che si vede

Nondimeno, la controversia, pur nella sgradevolezza del tema proposto, mostra molto bene la capacità, purtroppo lungamente misconosciuta, che i testi declamatori hanno di riflettere su questioni problematiche e nodi irrisolti²⁴ nell'ambito di uno sperimentalismo che rende straordinariamente interessante il tipo di letteratura fictionale praticato²⁵. Proprio l'intervento di Arellio Fusco, ad esempio, dà prova di una certa attenzione per la questione del realismo nell'arte e dei suoi limiti²⁶, un tema che in questa circostanza

²⁴ La bibliografia sul fenomeno declamatorio, soprattutto su quello in lingua latina, è oggi enormemente cresciuta. Uno sguardo attuale sulle recenti prospettive di ricerca è nel recente volume curato da Mario Lentano (Lentano 2015). A proposito delle *Maiores* pseudoquintilianee – ma il discorso si può facilmente allargare a tutti i *corpora* declamatori – Connolly 2016: 193 parla adesso della necessità di “new metric” per comprendere l'insieme di relazioni tra arte, letteratura, norme sociali che contraddistingue tali testi.

²⁵ Per questa prospettiva cf. van Mal-Maeder 2007; Lentano 2010 e 2015; Pasetti 2011: 45ss.

²⁶ Rileva opportunamente Morales 1996: 184 che il testo della *controversia* “provides a crucial insight into Roman ideas on art and its role in society... the contro-

può esser percepito come di notevole interesse in quanto riguarda non soltanto l'opera d'arte come prodotto finito e la sua capacità di muovere l'animo di chi la osserva, ma, soprattutto, il modo di realizzarla. Un tipo di riflessione che la tradizione vuole in qualche modo legato a Parrasio, campione della linea e del realismo pittorico, se, ad esempio, nel terzo libro dei *Memorabili* (3,10) Senofonte ricorda l'incontro di Socrate con il pittore, oltre che con un non altrimenti noto scultore Clitone ed un fabbricante di corazze. In quella circostanza, al centro dell'interesse del filosofo, che esordisce domandando provocatoriamente a Parrasio se scopo della pittura sia "l'imitazione delle cose che si vedono" (3,10,1 ἡ γραφικὴ ἐστὶν εἰκασία τῶν ὁρωμένων), è la capacità delle arti figurative di esprimere non solo ciò che l'artista vede ma anche i sentimenti che animano gli uomini (3,10,8 δεῖ ἄρα...τὸν ἀνδριαντοποιὸν τὰ τῆς ψυχῆς πάθη τῷ εἶδει προσεικάζειν), perché riprodurre le emozioni provoca godimento nell'osservatore (*ibid.* τὸ δὲ καὶ τὰ πάθη τῶν ποιούντων τι σωματῶν ἀπομιμεῖσθαι οὐ ποιεῖ τινα τέρψιν τοῖς θεωμένοις)²⁷.

Tali riflessioni non dovevano peraltro essere estranee all'orizzonte retorico, se, ad esempio, a questo argomentare, legato al nome di Parrasio, esplicitamente fa riferimento Cicerone nei paragrafi iniziali dell'*Orator*:

Orat. 8-10 *Atque ego in summo oratore fingendo talem informabo qualis fortasse nemo fuit. non enim quaero quis fuerit, sed quid sit illud quo nihil possit esse praestantius, quod in perpetuitate dicendi non saepe atque haud scio an nunquam, in aliqua autem parte eluceat aliquando, idem apud alios densius apud alios fortasse rarius. sed ego sic statuo, nihil esse in ullo genere tam pulchrum, quo non pulchrius id sit unde illud ut ex ore aliquo quasi imago exprimat. quod neque oculis neque auribus neque ullo sensu percipi potest, cogitatione tamen et mente complectimur. itaque et Phidiae simulacris quibus nihil in illo genere perfectius*

versia is an important document which negotiates the social and moral responsibilities of the artist and the spectator".

²⁷ Sul testo senofonteo Preisshofen 1974; Rouveret 1989: 14-15; Squire 2015: 313.

videmus et iis picturis quas nominavi cogitare tamen possumus pulchriora. nec vero ille artifex cum faceret Iovis formam aut Minervae, contemplabatur aliquem e quo similitudinem duceret, sed ipsius in mente insidebat species pulchritudinis eximia quaedam, quam intuens in eaque defixus ad illius similitudinem artem et manum dirigebat. ut igitur in formis et figuris est aliquid perfectum et excellens, cuius ad cogitatum speciem imitando referuntur ea quae sub oculos ipsa non cadunt, sic perfectae eloquentiae speciem animo videmus, effigiem auribus quaerimus. has rerum formas appellat ἰδέας ille non intellegendi solum sed etiam dicendi gravissimus auctor et magister Plato easque gigni negat et ait semper esse ac ratione et intelligentia contineri; cetera nasci occidere, fluere labi nec diutius esse uno et eodem statu. quicquid est igitur de quo ratione et via disputetur, id est ad ultimam sui generis formam speciemque redigendum.

Alla luce di un pensiero dichiaratamente debitore nei confronti dell'insegnamento di Platone e della sua teoria delle idee – ma non è da escludere un riferimento alla pagina di Senofonte, certamente nota a Quintiliano²⁸ – Cicerone dichiara che il proprio intendimento non è quello di voler cercare l'oratore perfetto da offrire all'emulazione di quanti siano desiderosi di intraprendere la carriera forense, ma, piuttosto, di evidenziare quegli elementi che “brillano” in un'orazione e rispetto ai quali nulla possa essere considerato più importante (*quo nihil possit esse praestantius*). Subito dopo precisa che non è questione di modelli, perché in ogni genere – ed appare immediatamente evidente che Cicerone pensa alle arti figurative – “non vi è nulla tanto bello di cui non sia più bello quello da cui ciò derivi, così come da un volto un ritratto” (*nihil esse in ullo genere tam pulchrum, quo non pulchrius id sit unde illud ut ex ore aliquo quasi imago exprimatur*). D'altra parte, aggiunge subito dopo, spesso accade che questo modello di bellezza può essere solo pensato o supposto non essendo percepibile con i sensi ma

²⁸ Il quale, in *Inst.* 12,10,3ss. citerà Zeusi e Parrasio quali pittori che contribuirono notevolmente allo sviluppo della disciplina, ricordando l'opera di Senofonte (12,10,4 *cum Parrhasio sermo Socratis apud Xenophontem invenitur*).

soltanto con la forza del pensiero: *quod neque oculis neque auribus neque ullo sensu percipi potest, cogitatione tamen et mente complectimur*. L'esempio segue immediatamente: un artista come Fidia, quando lavorava alla statue di Giove e di Minerva, non aveva un modello di cui riprodurre le fattezze, dal momento che nella sua mente aveva una *species pulchritudinis*, una sorta di "visione"²⁹ della bellezza ideale cui tendere i propri sforzi creativi³⁰.

Cicerone concluderà questa pagina intensa sui valori e i metodi della riproducibilità del bello, affermando che analogamente neppure dell'oratore si può dare un modello ideale di perfezione perché l'immagine della perfetta eloquenza (e ancora una volta il termine è *species*) non cade sotto gli occhi ma la si vede con l'animo e se ne percepisce la manifestazione con le orecchie (*sic perfectae eloquentiae speciem animo videmus, effigiem auribus quaerimus*), allusione trasparente all'importanza degli effetti uditivi della *performance* dell'oratore. Il che è in qualche misura quanto Socrate fa dire all'ignoto scultore dell'aneddoto riportato da Senofonte a proposito della capacità dell'artista di riprodurre qualcosa al di là del fatto che essa sia ben visibile.

La soluzione di cui altrove la retorica si doterà per riprodurre ciò che non si vede ma si può – e talvolta si deve – presumere accada è nella *phantasia*, la capacità attraverso cui "le immagini di oggetti assenti sono ripro-

²⁹ *Species* traduce dunque in questa circostanza la forma ideale di bellezza che ispira lo scultore così come l'oratore; *forma* è invece il modello concreto, "materiale". Sul punto, oltre a Kroll-Jahn 1971⁵: 24-25, adesso Fletcher 2016: 248-249 alla luce di un'ampia ricognizione sull'ispirazione platonica del passo.

³⁰ In relazione alla questione del creare quel che non si vede, Fidia ha un ruolo di primo piano: "c'est, en effet, avant tout à propos de la création des statues des dieux que se pose le problème de l'*ingenium* de l'artiste capable de créer une image de l'invisible. Un sculpteur se trouve privilégié par rapport à tout autre, c'est Phidie", così Rouveret 1989: 405.

dotte mentalmente in modo tale da sembrare di discernerle con gli occhi e percepirle dal vivo” (Quint. *Inst.* 6,2,29, trad. Celentano)³¹.

Proprio quello di cui il Parrasio protagonista della controversia non si avvale. Ciò che tanto l'aneddoto socratico quanto l'ispirata pagina dell'*Orator* suggeriscono è infatti esattamente il contrario di quel che nella controversia senecana muove il pittore. Alla riflessione dei declamatori è suggerito lo sviluppo di un tema in cui Parrasio intenderebbe fare quel che Cicerone considera un'impossibile, ancorché sterile, riproduzione del modello. *Ex ore quasi imago* rilevava Cicerone, valutando come limitante un'eventuale, stringente aderenza, quasi una dipendenza, di un artista che crea al suo modello: che è esattamente quanto prevede lo spunto declamatorio; un progetto, quello di Parrasio, interrotto solo dalla morte dello sfortunato modello.

Se dunque riconosciamo al passo dell'*Orator* non tanto un referente preciso degli argomenti della nostra controversia, quanto la riprova di un interesse della retorica ai temi del realismo nell'arte³², si potrà tuttavia osservare come la questione sia ben rappresentata nell'intervento prima citato di Arellio Fusco, con una selezione di immagini per nulla lontana da quanto era servito a Cicerone per argomentare le proprie posizioni. L'Arpinate fa-

³¹ Ma vd. la definizione che di *phantasia* fornisce l'*Anonimo del Sublime* al § 15 differenziando la *phantasia* dei poeti, il cui fine è l'ἔκπληξις, da quella dell'oratore che genera ἐνάργεια. Sul passo di Quintiliano Dross 2004-2005; più in generale i contributi presenti in Cristante-Fernandelli 2004-2005. Quanto poi sulla nozione di *phantasia* sia possibile leggere una stretta relazione tra arte e retorica discutono Rouveret 1989: 383ss.; Elsner 2014: 23ss.

³² Argomento che trova spazio nella questione molto più ampia dei rapporti tra retorica e arte figurativa per i quali rinvio al recente volume, ricco di stimolanti riflessioni, di Elsner-Meyer 2014. Utili soprattutto in relazione ai temi qui sviluppati le penetranti introduzioni di Meyer 2014 e di Elsner 2014 e il contributo di Platt 2014. Un saggio dei rapporti tra arte figurativa e retorica attraverso un'attenta lettura di un passo del *De Isaeo* di Dionisio di Alicarnasso è offerto inoltre da Castelli 2010.

ceva l'esempio di Fidia intento a realizzare le statue di Giove e di Minerva (*Orat. 9 nec vero ille artifex cum faceret Iovis formam aut Minervae, contemplabatur aliquem e quo similitudinem duceret, sed ipsius in mente insidebat species pulchritudinis eximia quaedam, quam intuens in eaque defixus ad illius similitudinem artem et manum dirigebat*) per affermare che nella realizzazione di tali conclamati capolavori l'*artifex* non aveva avuto davanti un modello "reale" cui ispirarsi, ma aveva operato per trasferire nell'opera la *species pulchritudinis* che aveva nella mente. Analogamente, nell'intervento di Arellio Fusco l'immagine di Fidia alle prese con le statue di Giove e Minerva³³ sarà ripresa per marcare le differenze tra l'atteggiamento dello scultore, che non ha avuto bisogno di avere davanti agli occhi un modello reale (*non vidit ... nec stetit ante oculos*) per immaginare le fattezze di un dio e realizzarle (*et concepit deos et exhibuit*), e le pretese realistiche di Parrasio.

Su questa immagine, quasi una sorta di grado zero di ogni discorso sul realismo nelle arti figurative, s'innesta poi la tensione parossistica e volutamente sopra le righe, propria della cultura dei declamatori, con cui il retore arriva ad affermare che in nome del realismo pittorico si potrebbe perfino inscenare una guerra vera, con eserciti che si fronteggiano e ferite vere, se soltanto il pittore esprimesse il desiderio di rappresentarne una:

³³ Che tale soggetto fosse avvertito come particolarmente interessante in ambito declamatorio può esser confermato da un riferimento presente in un'altra controversia, a noi giunta solo per *excerptum*, la 8,2, di cui mi sono recente occupato in Casamento (in corso di stampa). È forse interessante rilevare che l'aneddoto di Fidia alle prese con la difficoltosa questione di come rappresentare il divino sarà poi ulteriormente menzionata da Philostr. *Vit. Apoll.* 6,19 e Plot. *Ennead.* 5,8,1. Dione Crisostomo in *Or.* 12 44-46 porrà poi Fidia davanti all'interrogativo se la sua rappresentazione di Zeus potesse considerarsi adeguata alla divinità (su questo testo, noto peraltro per il confronto tra poesia e scultura, brillante l'indagine condotta da Pernot 2011).

10,5,8 *Non vidit Phidias Iovem, fecit tamen velut tonantem; nec stetit ante oculos eius Minerva, dignus tamen illa arte animus et concepit deos et exhibuit. Quid facturi sumus si bellum volueris pingere? Diversas virorum statuemus acies et in mutua vulnera armabimus manus? Victos sequentur victores? Revertentur cruenti? Ne Parrhasii manus temere ludat coloribus, internecione humana emendum.*

Del resto, lo stesso Seneca conferma nella parte dei *colores*, che tutti i declamatori provarono questo luogo comune: 10,5,23 *illum locum omnes temptaverunt: quid, si volueris bellum pingere? Quid, si incendium? Quid, si parricidium?* Singolare a questo proposito un *color* del retore greco Dorigione che, citando alcune tra le più truci storie tragiche commenta: *ibid.* τίς Οιδίππους ἔσται, τίς Ἀτρεύς; οὐ γράψεις γὰρ ἂν μὴ μύθους ἴδης ζῶντας. Come a dire che, in nome delle esigenze del realismo, per rappresentare la storia di Edipo o il banchetto cannibalico imbandito da Atreo sarebbe stato necessario avere davanti i protagonisti del mito in carne ed ossa e, soprattutto, in azione (μύθους ... ζῶντας).

L'ansiosa ricerca del pittore di un modello perfetto per la sua opera è destinata a restare frustrata. E con una qualche ironia, se, come afferma Cornelio Ispone probabilmente alludendo alla variante del mito che prevedeva la liberazione del Titano contemplata nel perduto Προμηθεὺς λυόμενος, piuttosto che far rivivere Prometeo, Parrasio sarebbe andato oltre, causandone la morte³⁴:

10,5,6 *Ultima membrorum tabe tormentis inmoritur. Parrhasi, quid agis? Non servas propositum; hoc supra Promethea est.*

Perché, come commenta argutamente Argentario, una cosa è dipingere un Prometeo, tutt'altra realizzarne uno: 10,5,3 *hoc Promethea facere est, non*

³⁴ Così Morales 1996: "The mimesis is not true mimesis because Parrhasius oversteps the limit of the myth which is he is trying to depict. It is a fundamental aspect of Prometheus' torture that he is not allowed to die, but is forced to endure perpetual torture as his liver itself by night to be gouged anew by day".

pingere; un modo piuttosto diretto di porre in primo piano i limiti delle pretese artistiche del pittore³⁵.

Un volto non ancora all'altezza del mito

Dell'intervento di Arellio Fusco, del quale ci siamo a più riprese serviti, risulta poi particolarmente significativa l'ultima espressione, quella in cui, dopo aver sollecitato l'immaginario carnefice a continuare con i tormenti, *etiamnunc torque, etiamnunc*, il declamatore coglie con precisione l'attimo nel quale, felice di rintracciare negli spasmi del vecchio un'immagine soddisfacente, il pittore sollecita a fissare quell'espressione, perfetta perché possa esser riprodotta: *10,5,10 bene habet, sic tene, hic vultus esse debuit lacerati, hic morientis* ("adesso va bene, fermalo così, questo è il volto di un uomo straziato, questo è il volto di uno che sta morendo"). Le esigenze di realismo pittorico e la labilità di un modello, evanescente nel trascolorare

³⁵ Che la questione stia a cuore alla retorica, che, per dirla con Quintiliano, pensa per sottrazione ritenendo preferibile il poco al troppo, si può inferire dall'esempio del pittore Timante citato da Cicerone in *Orat.* 74 e ripreso da Quint. *Inst.* 2,13,13 (su cui Rheinardt-Winterbottom 2006: 210-212) che probabilmente riprende anche Val. Max. 5,1 *ext.* 3. Dovendo dipingere la scena del sacrificio di Ifigenia, rappresentò Calcante triste e Ulisse ancor più triste; dipinse poi Menelao segnato dalla più cupa espressione che la sua arte potesse ricreare; ma quando si trattò di riprodurre il dolore di Agamennone, esaurita ogni possibile rappresentazione degli *adfectus*, preferì velarne il capo *et suo cuique animo dedit aestimandum*. Di là delle parzialmente differenti finalità che nei due trattati l'aneddoto si incarica di rappresentare, emerge la singolare contrapposizione tra la brillante resa del dolore di Agamennone ottenuta da Timante, che pone un freno alla rappresentazione affidando alla capacità degli spettatori di 'leggere' dietro il velo le emozioni di un padre piegato dalla imminente morte di una figlia e l'ostinata necessità di un modello di dolore che il Parrasio protagonista della controversia va ricercando. Ottimo sul punto Platt 2014: 227 "Although Timanthe's Agamemnon stands a sign of the failure of painting's expressive power, an embodiment of agony 'beyond which art could not go', the ingenuity such limitations enforce upon the artist result in representational strategies that paradoxically heighten the painting's emotional and aesthetic power".

delle emozioni e degli spasmi di dolore che segnano il volto, trovano così una compiuta corrispondenza nel meccanismo retorico dell'*evidentia*, che rilegge fatti e azioni presentandoli proprio come fossero in corso di svolgimento.

Non è dunque senza ragione che nel corso della controversia tale motivo torni in innumerevoli interventi, come, ed esempio, in *Argentario*, dove si legge: 10,5,3 *Aiebat tortoribus: 'sic intendite, sic caedite, sic istum quem fecit cum maxime vultum servate, ne sitis ipsi exemplar* ("diceva ai carnefici: ora insistete; ora frustatelo, adesso mantenete quell'espressione che ha fatto, perché non siate voi a far da modello"). In questo caso, le parole rivolte ai carnefici perché fermino il vecchio, fissandone le smorfie di dolore, divengono minaccia di finire a loro volta vittime³⁶. Così, ancora, per *Triario* il vecchio non avrebbe prodotto lamenti degni dell'ira di Giove, mentre per *Aterio* il suo volto non sarebbe stato ancora sufficientemente all'altezza del mito (10,5,24 *Triarius dixit: nondum dignum irato Iove genuisti. Haterius dixit sanius: nondum vultus ad fabulam convenit*). Celebre sarebbe rimasta poi una battuta di *Latrone* che, dando voce ai lamenti del *senex*, prevedeva una pronta risposta del pittore: 10,5,26 *Parrhasi, morior; sic tene* ("Parrasio, io muoio; mantieniti così!"). L'immagine riscuote successo anche tra i declamatori greci, come conferma un *color* di *Diocle Caristio*: 10,5,26 *hanc sententiam aiunt et Dioclen Carystium dixisse non eodem modo: ἄπιστος ἢ ὑπεροψία: πρὸς τὸ ἀρέσκον εἶδος ἐβόα: μένε*. Davanti ad un ἀρέσκον εἶδος, un'immagine della sofferenza degna delle aspettative, Parrasio non avrebbe detto null'altro che μένε, "fermati". Quasi come un regista davanti alla posa di un attore finalmente rispondente ai suoi desideri. Nella

³⁶ Altro esempio è in 10,5,5, in cui il retore *Triario* descrive un'ulteriore scena di sofferenza, dove, mi pare di rilevare, l'elemento della sofferenza inflitta, misurata nel grado di *tristitia*, sembra dosato come pennellate di colore sovrapposte al fine di intensificare la resa: *nondum satis tristis es, nondum satis, inquam, adiecisti ad priorem vultum*.

tensione estrema che contraddistingue il tema di fondo della controversia Parrasio intenderebbe riprodurre in pittura ciò che l'oratore realizza con l'*enargeia*: con l'evidente e fondamentale differenza che scopo del mezzo retorico è di presentare all'ascoltatore i fatti in maniera tale che egli abbia l'impressione di vederli come in presa diretta, come se fossero in corso di svolgimento³⁷.

L'operazione tentata da Parrasio non prevede l'opzione del "come se": la sua è la ricerca ostinata di una riproducibilità di emozioni dal vero, che non accetta nessuna forma mediata o sostitutiva. La riflessione sottesa a questo esercizio declamatorio mostra peraltro una singolare consonanza con quanto la retorica ha a più riprese teorizzato a proposito della capacità dell'oratore di provare davvero o simulare efficacemente quelle emozioni che deve stimolare nell'ascoltatore: un tema quanto mai complesso che coinvolge e associa il mestiere dell'oratore a quello dell'attore e che dà adito, da Cicerone a Quintiliano, a molteplici soluzioni³⁸, tutte comunque lontane dalle pretese riproduttive di Parrasio.

Cosa resta ai tiranni?

Per tornare poi ai riferimenti alla storia, facile e prevedibile è l'associazione, sul terreno comune degli eccessi della crudeltà, di Parrasio e Filippo. Così, ad esempio, a fronte delle innumerevoli torture, Clodio Turrino afferma che talmente sanguinario non è mai stato nemmeno Filippo (10,5,2 *torqueatur: hoc nec sub Philippo factum est*), mentre Gavio Silone ipotizza

³⁷ Sull'evidenza nella tradizione retorica antica moltissimo si è scritto negli ultimi anni. Per una sintesi delle questioni principali vd. Calboli Montefusco 2005; Celentano 2007 con particolare riguardo al versante della retorica latina. Fondamentale adesso Berardi 2012.

³⁸ Il tema è oggi assai dibattuto. Rinvio per l'essenziale a Narducci 1997: 85ss.; Cavarzere 2002; Id. 2004; Id. 2011: 117-141; Petrone 2005²: 13-25. La questione dei rapporti tra retorica e teatro riceve adesso nuovi apporti, in particolar modo per quel che riguarda il versante della commedia, da Nocchi 2013 e 2015.

che in un ultimo spasimo di vita il malcapitato vecchio esprimesse il velleitario desiderio d'esser ricondotto dal re: 10,5,1 *ultima Olymphi deprecatio est: 'Atheniensis, redde me Philippo'*. Peraltro, la menzione reiterata dei mezzi di tortura e, per converso, il profilo storico di un re noto per i tratti dispotici danno ai declamatori facile opportunità di giocare su chi tra Parrasio e Filippo possa maggiormente incarnare le fattezze del *tyrannus*; così, ad esempio, immagina il retore greco Niceta: 10,5,22 εἰ περὶ <καὶ> σιδήρω οὖνται, τίτι τυραννοῦνται.

Un particolare narrativo appare poi ricorrente, riflesso di un ricorso intenso all'*evidentia* come mezzo per arricchire una rievocazione orientata degli eventi. Nella parte dei *colores* il retore Romano Ispone tenta una disperata giustificazione dell'artista, considerando come nel chiuso della sua bottega e interamente dedito alla sua arte costui potesse essere talmente fuori della realtà che, rispettoso di una sorta di principio etico per cui tutto è lecito in nome dell'Arte, si sarebbe disinteressato di ogni altra norma, certo del fatto che non c'è nulla che un padrone non possa nei confronti di uno schiavo, così come non vi è nulla che un pittore non possa dipingere: 10,5,19 *Hispo Romanus ignorantia illum excusavit: pictor, inquit, intra officinam suam clausus, qui haec tantum vulgaria iura noverat, in servum nihil non domino licere, pictori nihil non pingere, mancipium suum operi suo impendit*. Proprio l'uso del termine *officina*, adoperato nell'accezione di bottega, si presta ad un riuscito doppio senso. Difatti, lo stesso Romano Ispone vi ricorrerà nuovamente in una calzante sovrapposizione tra Parrasio e Filippo: "fuoco, ferro, torture: ma questa è la bottega di un pittore o di Filippo?" (10,5,22 *Hispo Romanus dixit: ignis, ferrum, tormenta: pictoris ista an Philippi officina est?*). Varrà forse la pena di segnalare come anche del losco protagonista della controversia 10,4, che storpia i bambini esposti per farli mendicare, il retore Cassio Severo, in uno dei più lunghi ed inte-

ressanti interventi che di lui siano giunti³⁹ stante la scomparsa del terzo libro dell'opera senecana a lui dedicato, ad un certo punto commenta: 10,4,2 *Volo mehercules nosse illum specum tuum, illam humanarum calamitatum officinam, illud infantium spoliarium*⁴⁰, con una sequenza di immagini di particolare effetto che singolarmente ricorda l'antro del palazzo in cui nel *Thyestes* senecano Atreo fa a pezzi i nipoti, cucinandone le carni. Del torturatore di bambini abbandonati Cassio Severo a conclusione dirà: *sic sine satellitibus tyrannus calamitates humanas dispensat* (ibid.), rinnovando in tal modo il legame tra sevizie e attitudine tirannica che torna frequentemente nella letteratura declamatoria⁴¹.

Una difesa impossibile

In relazione poi al profilo giuridico della vicenda il capo d'imputazione rivolto al pittore è quello di *laesa res publica*, un atto che di norma rientra nei casi di *status definitivus*, in cui, cioè, si discute sulla natura e definizione delle azioni commesse dal *reus*⁴². L'aspetto non è di secondaria importanza ed infatti la *divisio* occupa notevole estensione. Peraltro, l'accusa di aver inflitto delle torture ad un altro uomo è talmente riprovevole che Seneca conferma l'atteggiamento rinunciatario di molti declamatori, obiettando

³⁹ Sulla sua oratoria vd. Heldman 1982; testimonianze e frammenti in Balbo 2004: 223-262. Sul suo ruolo di critico del fenomeno declamatorio Casamento 2002: 22-27 e 2011; Citti 2055; Berti 2007: 222-229; Citti-Pasetti 2015. In relazione a questo pezzo Danesi Marioni 2011-2012.

⁴⁰ Lo *spoliarium* è il luogo dove avvenivano le uccisioni dei gladiatori feriti; ma è evidente la carica metaforica del termine come peraltro conferma Sen. *prov.* 3, 7, dove esso è adoperato per indicare le proscrizioni sillane.

⁴¹ Su cui vd. Tabacco 1985, cui si aggiungano adesso Tomassi 2015; Schwartz 2016.

⁴² Anche se, lo rileva Quintiliano in *Inst.* 7,3,2 e 7,4,37, spesso la trattazione di tale questione si apre ad essere discussa sotto il profilo della *qualitas*. Vd. Lanfranchi 1938: 423-425; Bonner 1949: 97-98; sulla questione adesso Berti 2007: 118; Stramaglia 2002: 92; Breij 2015.

tuttavia che non vi è nulla di più sconveniente di una controversia in cui non si possa controbattere:

10,5,12 *Nihil est autem turpius quam aut eam controversiam declamare in qua nihil ab altera parte responderi possit, aut non refellere si responderi potest.*

La questione fondamentale è se gli atti commessi da Parrasio siano da considerarsi un danno per lo Stato. Ad esempio, qualcuno tra i declamatori avanza l'ipotesi, presente anche nella controversia 10,4, che, in fondo, in discussione potrebbe essere un'accusa di omicidio piuttosto che di *laesa res publica*: "Supponi che si tratti di un Ateniese: non mi accuserai di lesa repubblica se ucciderò persino un senatore ateniese, ma di omicidio" (10,5,13 *Fac Atheniensem: non ages mecum rei publicae laesae si Atheniensem senatorem occidero, sed caedis*). Che tale questione s'innervi su una materia delicata, che ha strettamente a che fare con i presupposti storici su cui tale spunto d'invenzione si fonda, lo si desume dalla considerazione ovvia, testimoniata da Gallione, che in fondo il cittadino era di Olinto (10,5,13 *perdidit unum senem Olynthus*); e che dunque se di un danno si debba parlare, esso dovrebbe averlo subito Olinto e non Atene. A tale obiezione, tuttavia, si potrebbe rispondere che in forza del patto stipulato tra Atene ed Olinto, gli Olintiacci avevano gli stessi diritti degli Ateniesi: 10,5,14 *Olynthiis hoc tribuisti, ut eodem loco essent quo Athenienses*. Dunque, in virtù del trattato vigente, la morte di un cittadino di Olinto andrebbe a tutti gli effetti equiparata a quella di un Ateniese, perché in gioco è sempre in ogni caso la buona fama della città, nota per la sua misericordia: "così si macchia la fama d'Atene: noi siamo sempre tenuti in considerazione per la nostra pietà", (10,5,14 *At verum opinio Athenarum corrumpitur; misericordia semper censi sumus*).

Attraverso il caso estremo di Parrasio, arricchito da un gusto della rappresentazione certo eccessivamente carico e dai contorni degni di un teatro da *Grand Guignol*, mi pare di poter concludere come l'abilità dei declama-

tori si ponga in questa circostanza nell'esplorare un caso-limite, quale quello della morte di una vittima indifesa, su cui nulla si potrebbe obiettare. Proprio la presenza di un dato storicamente comprovato come il trattato tra le due città, se da un lato storicizza la vicenda, ancorandola ad un evidente effetto di reale, dall'altro porta ad estremizzare la riflessione dei retori: quello che vale per un concittadino, vale anche per uno straniero qualora questi sia protetto da una norma che regola gli accordi tra due città? E ancora, il comportamento, pur deplorabile del singolo, è in grado di mettere in discussione il buon nome di un popolo intero? Questioni aperte, quanto mai attuali.

Un nuovo Prometeo

La riflessione condotta attraverso un caso assolutamente paradossale come quello di Parrasio dà testimonianza di un pensiero molto avanzato sui limiti dell'arte, pensiero che, lo abbiamo visto, incrocia in più punti il terreno su cui opera la retorica. Il caso di Parrasio e del suo sfortunato modello attrae. Lo conferma forse un aneddoto di cui è testimone il pittore Francesco Bonsignori attivo soprattutto tra Verona e Venezia, ma ricordato da Giorgio Vasari nel quarto volume delle *Vite* per un san Sebastiano realizzato a Mantova per volere di Francesco II Gonzaga.

Va precisato intanto che Giorgio Vasari dà ripetute prove di conoscere l'aneddotica antica riguardante Parrasio, in special modo la celebre gara di pittura dal vero ingaggiata con Zeusi, soggetto che egli stesso dipinge nella Camera della Fama della Casa Vasari di Arezzo⁴³ e di cui si serve ripropo-
nendolo in svariati contesti e con differenti protagonisti. Così, ad esempio, a proposito di Giotto, ancora apprendista presso la bottega di Cimabue, Vasari (*Vite* II, p 122) racconta di una volta in cui il giovane dipinse una mosca su un volto che stava realizzando il maestro senza che costui se ne ac-

⁴³ De Girolami Cheney 2007: 51ss.

corgesse; quando questi tornò davanti al dipinto, credendo vera la mosca tentò più volte di farla volare via, fino a quando non comprese di essere caduto in errore⁴⁴.

Vasari è certamente influenzato dalla lettura del trentacinquesimo libro della *Naturalis Historia* pliniana. Tuttavia, è tutt'altro che improbabile una sua conoscenza della controversia senecana, stante la diffusione notevole che l'opera dovette avere nel '500 dopo le due "editiones principes"⁴⁵, napoletana del 1475 solo degli *excerpta* e, soprattutto, veneziana del 1490 che conteneva l'intero *corpus*, cui seguirono altre due edizioni in poco più di dieci anni, fino a quella realizzata da Erasmo nel 1515.

Allusivo alla storia di Parrasio alla ricerca del modello ideale per il suo Prometeo è appunto l'aneddoto raccontato dal Vasari a proposito del pittore Francesco Bonsignori, da lui chiamato Monsignori (*Vite* IV, pp. 580-581)⁴⁶, alle prese con un San Sebastiano:

“Dicesi che andando il marchese a vedere lavorare Francesco mentre faceva quest'opera, come spesso era usato di fare, che gli disse: «Francesco, e' si vuole in fare questo Santo pigliare l'esempio da un bel corpo». A che rispondendo Francesco: «Io vo immitando un fac[c]hino di bella persona, il qual lego a mio modo per fare l'opera naturale». Soggiunse il marchese: «Le membra di questo tuo Santo non somigliano il vero, perché non mostrano essere tirate per forza, né quel timore che si deve imaginare in un uomo legato e saettato; ma dove tu voglia, mi dà il cuore di mostrarti quello che tu déi fare per compimento di questa figura». «Anzi ve ne prego, signore», disse Francesco; et egli: «Come tu abbi qui il tuo fac[c]hino legato, fammi chiamare, et io ti mostrerò quello che tu déi fare». Quando dunque ebbe il seguente giorno legato Francesco il fac[c]hino in quella maniera che lo volle, fece chiamare segretamente il marchese, non però sapendo quello che avesse in animo

⁴⁴ Sul passo Land 2014: 86ss.

⁴⁵ La definizione è di Håkanson 1989: XVI-XVII, cui rinvio per le prime edizioni senecane.

⁴⁶ Ipotizza un richiamo alla storia di Parrasio Spivey 2001: 95ss.

di fare. Il marchese dunque, uscito d'una stanza tutto infuriato con una balestra carica, corse alla volta del fac[c]hino, gridando ad alta voce: «Traditore, tu se' morto, io t'ho pur còlto dove io voleva», et altre simili parole; le quali udendo il cattivello fac[c]hino e tenendosi morto, nel volere rompere le funi con le quali era legato, nell'aggravarsi sopra quelle e tutto essendo sbigottito, rappresentò veramente uno che avesse ad essere saettato, mostrando nel viso il timore, e l'orrore della morte nelle membra stiracchiate e storte per cercar di fuggire il pericolo. Ciò fatto, disse il marchese a Francesco: «Eccolo acconcio come ha da stare: il rimanente farai per te medesimo». Il che tutto avendo questo pittore considerato, fece la sua figura di quella miglior perfezione che si può immaginare”.

Anche nel caso della pittura di Bonsignori torna la questione nodale del realismo nell'arte e di quale sia il modo più efficace di riprodurre il vero. Solo che, a differenza della controversia senecana, in questa circostanza non sarebbe stato l'artista ma Francesco Gonzaga, il committente, ad eccedere nelle pretese realistiche fino al punto di riprendere uno dei tanti paradossi declamatori: uno scontro vero, con armi vere e reali minacce di morte. Una condizione estrema, considerata l'unica in grado di far emergere in modo naturalistico il meglio (o il peggio) delle emozioni. Si tratta ancora una volta di una procedura che dichiara palesemente la sua contiguità agli schemi della retorica.

È di nuovo un caso di *evidentia*, con la differenza fondamentale che le pretese di Parrasio, così come quelle del marchese Francesco Gonzaga, danno prova di un limite cui la retorica antica mostra di aver risolutivamente risposto. Quintiliano a questo proposito afferma: “otterremo inoltre l'effetto di rendere le cose evidenti se esse saranno verisimili e si potrà anche inventare di sana pianta ciò che di solito suole avvenire” (8,3,70 *consequemur autem ut manifesta sint si fuerint veri similia, et licebit etiam falso ad fingere quidquid fieri solet*). Il che è proprio quanto il Parrasio protagonista della controversia senecana e Francesco Gonzaga mostrano di non aver compreso.

Riferimenti bibliografici

- Balbo, A. (2004), *I frammenti degli oratori romani dell'età augustea e tiberiana. Parte prima: Età augustea*, Alessandria.
- Berardi, F. (2012), *La dottrina dell'evidenza nella tradizione retorica greca e latina*, Perugia.
- Bernstein, N.W. (2009), "Adoptees and exposed children in Roman declamation: Commodification, luxury, and the threat of violence", *Classical Philology* 104, pp. 331-353.
- Bernstein, N.W. (2012), "Torture Her until She Lies': Torture, Testimony, and Social Status in Roman Rhetorical Education", *Greece & Rome* 59. 2, pp. 169-181.
- Bernstein, N.W. (2013), *Ethics, Identity, and Community in Later Roman Declamation*, Oxford.
- Berry, D.H. (2004), *Cicero: Pro Sulla Oratio*, Cambridge.
- Berti, E. (2007), *Scholasticorum studia. Seneca il Vecchio e la cultura retorica e letteraria della prima età imperiale*, Pisa.
- Bonner, S.F. (1949), *Roman Declamation in the Late Republic and Early Empire*, Liverpool.
- Breij, B. (2015), "The Law in the Major Declamation ascribed to Quintilian", in: E. Amato - F. Citti - B. Huelsenbeck (edd.), *Law and Ethics in Greek and Roman Declamation*, Berlin - Munich - Boston, pp. 219-248.
- Calboli, G. (1993²), *Cornifici Rhetorica ad Herennium*, Bologna.
- Calboli Montefusco, L. (2005), "Ενάργεια et ἐνέργεια: l'évidence d'une démonstration qui signifie les choses en acte (*Rhet. Her.* 4.68)", *Pallas* 69, pp. 43-48.
- Casamento, A. (2002), *Finitimus oratori poeta. Declamazioni retoriche e tragedie senecane*, Palermo.
- Casamento, A. (2011), "Voci, rimbombi ed eloquenza. Cassio Severo, oratore di confine", *Aevum Antiquum* 7 (= 2007), pp. 75-91.
- Casamento, A. (in corso di stampa), "Il *gravis morbus* degli scholastici. Esempi tratti dalla storia nell'opera di Seneca Padre".
- Castelli, C. (2010), "Ut pictura rhetorica: Dion. Hal. *De Isaeo* 4", in: L. Calboli Montefusco (cur.), *Papers on Rhetoric X*, Roma, pp. 59-71.

- Cavarzere, A. (2002), "L'oratoria come rappresentazione. Cicerone e l'eloquentia corporis", in: E. Narducci (cur.), *Interpretare Cicerone. Percorsi della critica contemporanea. Atti del II Symposium Ciceronianum Arpinas*, Firenze, pp. 24-52.
- Cavarzere, A. (2004), "La voce delle emozioni. 'Sincerità' e 'simulazione' nella teoria retorica dei Romani", in: G. Petrone (cur.), *Le passioni della retorica*, Palermo, pp. 11-28.
- Cavarzere, A. (2011), *Gli arcani dell'oratore. Alcuni appunti sull'actio dei Romani*, Roma-Padova.
- Celentano, M.S. (2000), "Quintiliano, *Institutio oratoria* Libro VI. Introduzione, traduzione, note di commento", in: A. Pennacini (cur.), *Quintiliano. Institutio oratoria*, vol. I, Torino, pp. 685-795 e 1053-1087.
- Celentano, M.S. (2007), "L'evidenza esemplare di Cicerone oratore", in: G. Petrone - A. Casamento (curr.), *Lo spettacolo della giustizia: le orazioni di Cicerone*, Palermo, pp. 33-48.
- Citti, F. (2005), "Elementi biografici nelle Prefazioni di Seneca retore", in: *Scrittura, memoria, identità: biografia, agiografia e persona dall'Antichità all'Umanesimo, Atti del convegno Firenze, Certosa del Galluzzo, 10-11 marzo 2003*, Firenze = *Hagiographica. Rivista di agiografia e biografia* 12, pp. 171-222.
- Citti, F. - Pasetti, L. (2015), *Declamazione e stilistica*, in: M. Lentano (cur.), *La declamazione latina. Prospettive a confronto sulla retorica di scuola a Roma antica*, Napoli, pp. 115-148.
- Consolo Langher, S.N. (1994), "Dall'alleanza con la Persia all'egemonia di Olinto: vicende e forma politica dei Calcidesi in Tracia", in: L. Aigner Foresti *et al.* (curr.), *Federazione e federalismo nell'Europa antica*, vol. I, *Alla radice della casa comune europea*, Milano, pp. 291-325.
- Consolo Langher, S.N. (1996), "La strategia politica di Filippo II in Tracia e Calcidica. Dalle prime reintegrazioni territoriali alla annessione dello stato federale olintiacco (359-348 a.C.)", *Annali della Scuola normale superiore di Pisa, Classe di lettere e filosofia*, 1. 2, pp. 629-652.
- Corso, A. - Mugellesi, R. - Rosati, G. (1988) (curr.), *Gaio Plinio Secondo, Storia Naturale, V. Mineralogia e storia dell'arte, libri 33-37*, Torino.

- Cristante, L. - Fernandelli, M. (2004-2005) (curr.), "Phantasia. Il pensiero per immagini degli antichi e dei moderni" (Trieste, 21-22 aprile 2004), *Incontri triestini di filologia classica* 4.
- Danesi Marioni, G. (2011-2012), "Lo spettacolo della crudeltà. Mutilazioni e torture in due *controversiae* (10,4 e 5) di Seneca Retore (e nel cinema d'oggi)", *Quaderni di Anazetesis* 9, pp. 17-45.
- De Girolami Cheney, L. (2007), *Giorgio Vasari's Teachers. Sacred and Profane Art*, New York.
- Degl'Innocenti Pierini, R. (2013), "Le città personificate nella Roma repubblicana: fenomenologia di un motivo letterario tra retorica e poesia", in: G. Moretti - A. Bonandini (curr.), *Persona ficta. La personificazione allegorica nella cultura antica fra letteratura, retorica e iconografia*, Trento, pp. 215-247.
- Elsner, J. - Meyer, M. (2014), *Art and Rhetoric in Roman Culture*, Cambridge.
- Elsner, J. (2014), "Introduction", in: J. Elsner - M. Meyer (edd.), *Art and Rhetoric in Roman Culture*, Cambridge, pp. 1-34.
- Fletcher, R. (2016), "Platonizing Latin: Apuleius' Phaedo", in G.D. Williams - K. Volk (edd.), *Roman Reflections. Studies in Latin Philosophy*, Oxford, pp. 238-258.
- Gude, M. (1933), *History of Olynthos*, Baltimore 1933.
- Gunderson, E. (2003), *Declamation, Paternity, and Roman Identity. Authority and the Rhetorical Self*, Cambridge.
- Håkanson, L. (1989), *L. Annaeus Seneca Maior, Oratorum et Rhetorum Sententiae, Divisiones, Colores*, Leipzig.
- Heldman, K. (1982), *Antike Theorien über Entwicklung und Verfall der Redekunst*, München 1982.
- Huelsenbeck, B. (2015), "Shared Speech in the Collection of the Elder Seneca (Contr. 10,4): Towards a Study of Common Literary Passages as Community Interaction", in: E. Amato - F. Citti - B. Huelsenbeck (edd.), *Law and Ethics in Greek and Roman Declamation*, Berlin - Munich - Boston, pp. 35-62.
- Jahn, O. - Kroll, W. (1971⁵), *M. Tulli Ciceronis Orator*, Berlin.
- Land, N.E. (2014), "Vasari's vita di Giotto", in D.J. Cast (ed.), *The Ashgate Research Companion to Giorgio Vasari*, Farnham, pp. 77-89.
- Lanfranchi, F. (1938), *Il Diritto nei retori romani: contributo alla storia dello sviluppo del diritto romano*, Milano.

- Lentano, M. (2009), *Signa culturae. Saggi di antropologia e letteratura latina*, Bologna.
- Lentano, M. (2015, a cura di), *La declamazione latina. Prospettive a confronto sulla retorica di scuola a Roma antica*, Napoli.
- Lentano, M. (2015), "Declamazione e antropologia", in: Id. (cur.), *La declamazione latina. Prospettive a confronto sulla retorica di scuola a Roma antica*, Napoli, pp. 149-173.
- Meyer, M. (2014), "Preface", in: J. Elsner - M. Meyer (edd.), *Art and Rhetoric in Roman Culture*, Cambridge, pp. XVIII-XXII.
- Morales, H. (1996), "The torturer's apprentice: Parrhasius and the limits of art", in: J. Elsner (ed.), *Art and Text in the Roman World*, Cambridge, pp. 182-209.
- Narducci, E. (1997), *Cicerone e l'eloquenza romana, Retorica e progetto culturale*, Roma-Bari.
- Nocchi, F.R. (2013), *Tecniche teatrali e formazione dell'oratore in Quintiliano*, Berlin - Boston.
- Nocchi, F.R. (2015), "Declamazione e teatro", in M. Lentano (cur.), *La declamazione latina. Prospettive a confronto sulla retorica di scuola a Roma antica*, Napoli, pp. 175-209.
- Osborne, M.J. (1983), *Naturalization in Athens*, Brussels 1983.
- Pasetti, L. (2011), *[Quintiliano]. Il veleno versato (Declamazioni Maggiori, 17)*, Cassino.
- Pernot, L. (2011), "Phidias à la barre", in: L. Pernot (éd.), *La rhétorique des arts. Actes du colloque tenu au Collège de France sous la présidence de Marc Fumaroli, de l'Académie française*, Paris, pp. 11-35.
- Petrone, G. (2005²), *La parola agitata. Teatralità della retorica latina*, Palermo.
- Platt, V. (2014), "Agamemnon's grief: on the limits of expression in Roman rhetoric and painting", in: J. Elsner - M. Meyer (edd.), *Art and Rhetoric in Roman Culture*, Cambridge, pp. 211-231.
- Preisshofen, F. (1974), "Sokrates im Gespräch mit Parrhasios und Kleiton", in: K. Döring - W. Kullmann (edd.), *Studia Platonica. Festschrift Hermann Gundert*, Amsterdam, pp. 21-40.
- Rheinhardt, T. - Winterbottom, M. (2006), *Quintilian Institutio Oratoria Book 2. Introduction, Text, Commentary*, Oxford.

- Rouveret, A. (1989), *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne (V^e siècle v. J.-C. - I^{er} siècle ap. J.C.)*, Rome 1989.
- Schiesaro, A. (2003), *The Passions in Play: Thyestes and the Dynamics of Senecan Drama*, Cambridge.
- Schwartz, P. (2016), "Tyrens et tyrannicides dans les Petites declamations", in: M.T. Dinter - C. Guérin - M. Martinho (edd.), *Reading Roman Declamation. The Declamations Ascribed to Quintilian*, Berlin-Boston, pp. 267-278.
- Spivey, N.J. (2001), *Enduring Creation: Art, Pain and Fortitude*, London.
- Squire, M. (2015), "Conceptualizing the (Visual) Arts", in: P. Desirée - P. Murray (edd.), *A Companion to Ancient Aesthetics*, Malden, MA, Oxford, pp. 307-325.
- Stramaglia, A. (2002), [*Quintiliano*]. *La città che si cibò dei suoi cadaveri (Declamazioni maggiori, 12)*, Cassino.
- Tabacco, R. (1985), "Il tiranno nelle declamazioni di scuola in lingua latina", *Memorie dell'Accademia delle Scienze di Torino* 9, pp. 1-141.
- Tomassi, G. (2015), "Tyrants and Tyrannicides: Between Literary Creation and Contemporary Reality in Greek Declamation", in: E. Amato - F. Citti - B. Huelsenbeck (edd.), *Law and Ethics in Greek and Roman Declamation*, Berlin - Munich - Boston, pp. 249-267.
- Tuplin, C.J. (1998), "Demosthenes' Olynthiacs and the character of the demegoric corpus", *Historia* 47. 3, pp. 276-320.
- Zinsmaier, T. (2015), "Truth by Force? Torture as Evidence in Ancient Rhetoric and Roman Law", in: E. Amato - F. Citti - B. Huelsenbeck (edd.), *Law and Ethics in Greek and Roman Declamation*, Berlin - Munich - Boston, pp. 201-218.