

## Atti e Convegni

---



*Novom aliquid inventum*  
Scritti sul teatro antico per Gianna Petrone

A cura di  
Maurizio Massimo Bianco, Alfredo Casamento



PALERMO  
UNIVERSITY  
PRESS

Atti e Convegni

Maurizio Massimo Bianco, Alfredo Casamento - *Novom aliquid inventum*. Scritti sul teatro antico per Gianna Petrone

Realizzato con il contributo dei fondi MIUR "Incentivi alle attività base di ricerca - FFABR Anno 2017" Dipartimento Culture e Società

© Copyright 2018 New Digital Frontiers srl  
Viale delle Scienze, Edificio 16 (c/o ARCA)  
90128 Palermo  
[www.newdigitalfrontiers.com](http://www.newdigitalfrontiers.com)

ISBN (a stampa): 978-88-31919-61-6

ISBN (online): 978-88-31919-62-3

## Indice

Introduzione MAURIZIO MASSIMO BIANCO, ALFREDO CASAMENTO	7
<i>Marginalia tragica</i> GIUSEPPE ARICÒ	11
La <i>consolatio</i> del nulla. Note al secondo coro delle <i>Troades</i> senecane SERGIO AUDANO	33
Il <i>Dyskolos</i> : tragico o comico? THOMAS BAIER	51
Edipo e Mirra fra la terra e il cielo. Colpa e punizione nell' <i>Oedipus</i> di Seneca e nel mito ovidiano di Mirra FRANCESCA ROMANA BERNO	77
Fra <i>strena</i> e <i>scaeva</i> . Plauto e la cultura augurale dei romani MAURIZIO BETTINI	99
<i>Nullius addictus iurare in verba magistri</i> (a proposito di Quint. <i>inst.</i> 9, 2, 47) ALBERTO CAVARZERE	115
Le Troiane contro Ovidio: a proposito di Seneca <i>Troades</i> 830-835 RITA DEGL'INNOCENTI PIERINI	123
Die Überwindung von Senecas Chortechnik. Die der bearbeitung von 1654 angehörenden chöre in Jakob Bal- des <i>Jephtias</i> ECKARD LEFÈVRE	143

Plauto e il tempo GIANCARLO MAZZOLI	163
<i>Ne mox erretis</i> : la convenzione della maschera nel teatro romano dal III secolo a.C. SALVATORE MONDA	181
Lettere dall'alfabeto in teatro, a scuola e in tribunale. Un itinerario allegorico GABRIELLA MORETTI	201
La pazzia di Ercole GUIDO PADUANO	233
Le cene di Cerere (Plaut. <i>Men.</i> 101) LUCIA PASETTI	243
<i>Optimi vitae dies</i> : il <i>salutare carmen</i> di Virgilio e un caso di 'ironia intertestuale' nella <i>Phaedra</i> senecana BRUNA PIERI	255
Da Plauto al finale di <i>The Comedy of Errors</i> : "who deci- phers them?" (V, 1, 339) ELENA ROSSI LINGUANTI	279

## Introduzione

Pseudolo sta per lasciare la scena dopo aver affermato orgogliosamente che nel corso della giornata riuscirà a compiere entrambe le imprese prefissate (*effectum hoc hodie reddam utrumque ad vesperum*, v. 530): sottrarre al padrone il denaro che serve a Calidoro e portare via al lenone Ballione Fenicio, la ragazza di cui il padroncino è innamorato. Lo spazio scenico assume una precisa marca temporale come a confermare la sacralità dell'impegno: *ad vesperum*, entro il tramonto. Si tratta di un momento centrale all'interno dell'intreccio, perché, quasi in ossequio alla stessa spavalderia del servo, verrà messa in scena una commedia nella commedia. Inizia ora, tramite annunci temerari, la commedia di Pseudolo, di cui vengono esibite precise 'regole d'ingaggio' a partire, ad esempio, da un principio costitutivo della prassi teatrale: chi va in scena deve portare proposte nuove con nuove maniere (*qui in scaenam provenit / novo modo novom aliquid inventum adferre addecet*, vv. 568-569). Un orgoglio esibito, quello del servo, che si traduce in un assunto dal sapore proverbiale: "le cose sono come tu le fai" (*...omnes res perinde sunt / ut agas*, vv. 577-578).

Abbiamo scelto di prendere in prestito le parole di Pseudolo, che sappiamo gradite a Gianna Petrone, perché in esse vediamo un riflesso dell'importanza degli studi sul teatro greco e latino.

Studi teatrali che, pur essendo da sempre un genere privilegiato dalla filologia classica, nel corso del ventesimo secolo hanno visto notevoli allargamenti di prospettive. Un nuovo sguardo, infatti, ha portato a superare il panorama interpretativo della critica analitica e a cogliere di volta in volta la connessione tra aspetti performativi e scrittura, a indagare a fondo le relazioni con i contesti, le trasfor-

mazioni sociali, le aspettative del pubblico, smontando via via pregiudizi consolidati, valorizzando al contempo nuove categorie di lettura e di definizione critica.

Crediamo di poter affermare che Gianna Petrone, certo non unica, ha lavorato (e lavora!) nel solco di questa rinnovata attenzione, sulla scia degli insegnamenti di un Maestro, Giusto Monaco, da lei amatissimo e sempre vivo nei suoi ricordi: chi la conosce può testimoniare dell'entusiasmo con cui, guidata da una curiosità senza soste, si è confrontata con la scrittura teatrale antica ma anche, in svariate occasioni, con lo sterminato campo delle scritture e riscritture moderne.

La battuta di Pseudolo costituisce forse l'esempio più evidente di questo sguardo appassionato al mondo del teatro antico.

Qui non possiamo non rilevare la forza semantica di quell'*inventum*, che vale certamente come 'trovata', ma in cui si legge in filigrana l'intenso processo euristico – l'*inventio* appunto – che presiede ad ogni atto creativo. *Inventio* è parola cara a Gianna Petrone, che qualche anno fa intitolava "Leuconoe. L'invenzione dei classici" una collana di studi; in quella circostanza precisava che «leggere i classici significa "inventarli", nel senso di rinvenirvi qualcosa di non visto prima, ma anche in quello di "trovarli" o "ritrovarli" sulla propria strada intellettuale». Riteniamo di poter cogliere in queste parole un'eco, neppure troppo remota, del verso plautino: nella promessa del *servus* si misura, in fondo, la sfida intellettuale della novità di una proposta, l'orgoglio poetico di prospettare 'sentieri inesplorati'.

Sulla scia dell'antico interesse di Gianna Petrone per gli studi plautini e teatrali in genere abbiamo dunque pensato che delle riflessioni sul teatro antico costituissero il regalo più gradito in occasione del suo recente pensionamento. Ben lontani dall'idea di una *Festschrift*, la misura ridotta di una raccolta di studi di amici che hanno condiviso percorsi di studio, frequentazioni antiche o più recenti, ci è parsa la giusta dimensione di un dono adeguato alla natura della studiosa.

Non vogliamo aggiungere altre parole a questa premessa, sebbene per noi sia forte la tentazione di dare voce a qualche piccolo frammento dei tanti momenti intensi con la maestra e con la collega. Ma, come insegnano le commedie, bisogna sapere porre una conclusione e non 'tirlarla per le lunghe', perché soltanto nella giusta misura alberga la possibilità di tenere desta l'attenzione del pubblico. E, ancora



sulla scorta dello *Pseudolus*, certi di interpretare i sentimenti di Gianna Petrone, ci piace raccogliere l'invito finale rivolto agli spettatori: *in crastinum vos vocabo* (v. 1335). Per domani è già pronta un'altra scena, perché sappiamo con sicurezza che Gianna continuerà a lavorare con l'entusiasmo e la passione intellettuale di sempre.

Maurizio Massimo Bianco, Alfredo Casamento



## Marginalia tragica

GIUSEPPE ARICÒ

### I. ENN. TRAG. FR. CII, 207 JOC.

Non poche discussioni ha suscitato il fr. CII, 207 Joc. di Ennio (= 203 Ribb.<sup>3</sup>; 233 Vahl.<sup>2</sup>; F 88 TrRF), risalente all'*Iphigenia*:

*quae nunc abs te viduae et vastae virgines sunt*<sup>1</sup>.

L'esegesi più probabile resta ancora quella di Vahlen, ribadita da Alfonso Traina. Il frammento corrisponderebbe al v. 737 dell'*Ifigenia in Aulide*, nel quale Agamennone, per indurre Clitemestra a partire, adduce l'argomento della inopportunità che le figlie rimaste ad Argo rimangano sole (cito dal v. 735):

Αγ. οὐ καλὸν ἐν ὄχλῳ σ' ἐξομιλεῖσθαι στρατοῦ.

Κλ. καλὸν τεκοῦσαν τὰμὰ μ' ἐκδοῦναι τέκνα.

Αγ. καὶ τὰς γ' ἐν οἴκῳ μὴ μόνας εἶναι κόρας.

Ennio sarebbe «partito dal concetto centrale di μόνας», e l'avrebbe espresso con due sinonimi «accoppiati [...] in un nesso allitterante della più veneranda tradizione sacrale: *uiduertatem uastitudinemque* (preghiera a Marte citata da Catone, *agr.* 141, 2)»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Dal Servius auctus, *Aen.* 1, 52: *sane vasto pro desolato veteres ponebant. Ennius Iphigenia: quae ... sunt*. Probabilmente da leggere come un verso trocaico mutilo all'inizio (tr<sup>8</sup>: Ribb.<sup>1-2-3</sup>) o, meglio ancora, alla fine (tr<sup>7</sup>: VAHLEN 1907 [ma 1888/89], 407; VAHLEN 1903<sup>2</sup>, *ad loc.*, in apparato; GRILLI 1965, 205), piuttosto che – sottoponendo il testo a trasposizioni forzate – come un senario giambico: *quae nunc abs te viduae et vastae sunt virgines* (DÜNTZER 1837, 445); *quae nunc abs te sunt vastae et viduae virgines* (BERGK 1884 [ma 1844], 231); *quae nunc sunt abs te viduae vastae virgines* (RIBBECK 1871<sup>2</sup> nel *Corollarium*, XXIX; RIBBECK 1875, 103); *quae nunc sunt abs te viduae et vastae virgines* (MÜLLER 1884, addirittura nel testo); *quae nunc abs te sunt viduae et vastae virgines* (TRAGLIA 1986, 320 n. 144).

<sup>2</sup> TRAINA 1974<sup>2</sup>, 153, col riferimento a FRAENKEL 1960, 342. Cfr. VAHLEN 1907, 408; VAHLEN 1903<sup>2</sup>, in apparato e, più recentemente, WARMINGTON 1935, 306 e TRAGLIA 1986, 320 n. 144.

Un'interpretazione, questa, che si avvantaggia non poco rispetto ad altre precedenti. Né il riferimento di Ribbeck (ma risalente a Düntzer) all'accusa di Ifigenia nei confronti di Elena in *Iph. Aul.* 1333-1335 ἰὼ ἰώ, / μεγάλα πάθεα, μεγάλα δ' ἄχρα / Δαναΐδας τιθεῖσα Τυνδαρίς κόρα<sup>3</sup>, né la proposta di Lucian Müller di riconoscere nel frammento «verba [...] Clytaemnestrae querentis quod virginum coetus cariturae sint Iphigenia»<sup>4</sup> appaiono plausibili. Il primo richiamo, infatti, non mette in evidenza se non una generica analogia col nostro testo<sup>5</sup>; il secondo trova un ostacolo nel fatto che la circostanza descritta da Ennio è riferita esplicitamente al presente (*nunc [...] sunt*).

C'è però un'altra proposta, formulata più recentemente da Jocelyn, che, con qualche integrazione, può costituire un'ipotesi alternativa a quella ricordata all'inizio. Lo studioso parte dall'osservazione che «in a play about the Trojan expedition one would naturally interpret the words *quae nunc abs te viduae et vastae virgines sunt* as a part of a complaint uttered by a woman against the commander: because of his actions the young women of Greece have been left without suitors and the means of bearing children»; poiché questo motivo, che si ritrova più volte nei drammi di Euripide, manca nell'*Ifigenia in Aulide*, si potrebbe supporre che esso sia stato introdotto da Ennio nel suo rifacimento, nell'ambito di un contesto corrispondente all'attacco della Clitemestra euripidea ad Agamennone (vv. 1146-1208)<sup>6</sup>.

In verità, questa argomentazione non risulta adeguatamente corroborata dai passi euripidei addotti da Jocelyn: in *Hel.* 1116 ss. è per colpa di Paride, secondo il Coro, che in Grecia ἄνυμφα μέλαθρα [...] κεῖται (v. 1125); in *Or.* 1134 ss. è Elena che, nelle parole di Pilade, «ha ucciso» padri e figli e νύμφας [...] ἔθηκεν ὀρφανὰς ξυναόρων; in *Hec.* 322 ss., infine, Odisseo ricorda alla protagonista, per indurla

---

<sup>3</sup> DÜNTZER 1837, 445; RIBBECK 1871<sup>2</sup> e 1897<sup>3</sup> in appar.; RIBBECK 1875, 103; così anche HERZOG-HAUSER 1938, 227; ARGENIO 1951, 102 s. Il confronto è stato poi ripreso da GRILLI 1965, 205. Anche ARETZ 1999, 266 s., osserva che «der Vers trifft [...] den Sinn von IA 1333ff. (vgl. IA 1417f.)», ma ammette la possibilità di una «originale Hinzufügung des Ennius».

<sup>4</sup> MÜLLER 1884, 218, che aggiunge: «*vastae hic idem quod orbae*».

<sup>5</sup> Cfr. VAHLEN 1907, 408: «In quibus aegre agnoscas quod ad Enniani versus sententiam accedat».

<sup>6</sup> JOCELYN 1969, 341. A una integrazione enniana nell'ambito del dialogo Agamennone - Clitemestra pensavano già, in termini generici, BOTHE 1834, 52 *ad loc.* e BERCK 1884, 231.

alla rassegnazione, che anche παρ' ἡμῖν genitori e spose sono stati privati dei loro cari. L'unico luogo pertinente è costituito da *Tro.* 370 ss., nel quale Cassandra dice esplicitamente che per colpa di Agamennone, in Grecia, χῆραί τ' ἔθνησκον, οἳ δ' ἄπαιδες ἐν δόμοις / ἄλλοις τέκν' ἐκθρέψαντες (vv. 380 s.<sup>7</sup>); e tuttavia neppure esso basta, da solo, ad autorizzare la supposizione che nell'*Iphigenia* latina ricorresse una situazione simile, assente nel corrispondente dramma greco. È in quest'ultimo che vanno cercati, a prescindere da possibili corrispondenze verbali<sup>8</sup>, eventuali elementi di conferma.

Il nucleo semantico del verso enniano è costituito dal concetto di solitudine, espresso con un cumulo espressivo e una incisiva allitterazione in funzione espressionistica<sup>9</sup>; e ciò sia che si interpreti il termine *viduae* nel significato proprio, «garantito da *abs te* che precede»<sup>10</sup>, sia che (piuttosto forzatamente) si voglia riconoscere in esso il valore di *innuptae*<sup>11</sup>, come nel senecano monologo di Clitemestra, *Ag.* 195 s. *An te morantur virgines viduae domi / patrique Orestes similis?*<sup>12</sup> Solitudine e desolazione, fisica e forse anche morale<sup>13</sup>, la cui menzione è tutt'altro che assente nell'*Ifigenia* euripidea, nell'ambito dell'articolata *rhexis* della regina; riferita, è vero, a lei stessa, che sarà privata di una delle sue figlie e resterà sola a piangerla: 1164 s. τίκτω δ' ἐπὶ τρισὶ παρθένοισι παιδά σοι / τόνδ', ὧν μιᾶς σὺ τλημόνως μ' ἀποστερεῖς; 1171 ss. ἄγ', εἰ στρατεύση καταλιπὼν μ' ἐν δώμασιν, / κάκει γενήση διὰ μακρὰς ἀπουσίας,

<sup>7</sup> Ai passi addotti da Jocelyn possono aggiungersi, ma parimenti senza riferimento ad Agamennone, *Andr.* 307 s. e 611 ss.

<sup>8</sup> JOCELYN 1969, 341: «The attempt to find verbal parallels between Greek and Latin, here as so often elsewhere, falsifies interpretation of the Latin». Ammonimento opportuno, anche se proposto in forma eccessivamente perentoria.

<sup>9</sup> Cfr., oltre TRAINA 1974<sup>2</sup>, 153 già citato, GRILLI 1965, 205; LA PENNA 1979, 86 s.; ARETZ 1999, 266 s.

<sup>10</sup> LAZZERONI 1959, 123. Si vedano anche FROBENIUS 1910, 51 s.; ARETZ 1999, 266 n. 169 e le traduzioni di WARMINGTON 1935 («Maids who are now bereft of you and desolate») e di TRAGLIA 1986 («le (altre) figlie che ora sono senza di te e lasciate sole»).

<sup>11</sup> Si veda la traduzione (dovuta ai curatori) in FRAENKEL 2007, 243: «who now without you are maidens without husbands and forlorn».

<sup>12</sup> TARRANT 1976, 210 *ad loc.*: «unmarried young girls», con gli opportuni riferimenti. Su *vastus* in relazione a persone si vedano UNTERMANN 1972, 233 e HAMP 1976, 346 s.

<sup>13</sup> LAZZERONI 1959, 123: «*vastus* nel verso di Ennio [...] sembra indicare uno stato d'animo».

/ τίν' ἐν δόμοις με καρδίαν ἔξειν δοκεῖς, / ὅταν θρόνους τῆσδ' εἰσίδω πάντας κενούς, / κενούς δὲ παρθενῶνας, ἐπὶ δὲ δακρύοις / μόνη καθῶμαι, τήνδε θρηνηδοῦσ' ἄει; 1202 s. νῦν δ' ἐγὼ μὲν ἢ τὸ σὸν / σῶζουσα λέκτρον παιδὸς ἐστερήσομαι. La menzione delle figlie interviene nel momento della minaccia, ai vv. 1180 ss.: βραχείας προφάσεως δὲ δεῖ μόνον, / ἐφ' ἣ σ' ἐγὼ καὶ παῖδες αἰ λελειμμένοι / δεξόμεθα δέξιν ἦν σε δέξασθαι χρεῶν, e ancora, poco dopo, 1191 ss.: ἦκων δ' ἐς Ἄργος προσπεσῆ τέκνοισι σοῖς; / ἀλλ' οὐ θέμις σοι. τίς δὲ καὶ προσβλέψεται / παιδῶν σ', ἴν' αὐτῶν προσέμενος κτάνης τινά; L'articolazione drammatica euripidea è diversa, come si vede, ma in essa credo che si possa individuare – come possibile alternativa, ripeto, alla ricostruzione di Vahlen e Traina – la premessa della situazione messa in scena da Ennio: le figlie, direbbe Clitemestra, sono rimaste sole ad Argo, abbandonate dal padre e per colpa sua destinate a rimanere senza marito. Parole da collocare – se a questa ipotesi si riconosce una qualche plausibilità – in una sezione del dramma corrispondente alla rhesis euripidea (come proponeva Jocelyn), o addirittura all'interno dell'eventuale dialogo che la introduceva: in un momento, comunque, più marcatamente argomentativo dell'allocuzione della regina.

## II. ACC. TRAG. 554 D.

Che il frammento dell'*Eriphyla* di Accio (554 D. = 307 Ribb.<sup>3</sup>), recentemente riemerso all'attenzione della critica<sup>14</sup>:

*Pallas bicorpor anguium spiras trahit*<sup>15</sup>

<sup>14</sup> Mi riferisco al valido contributo di FRANCISSETTI BROLIN 2014.

<sup>15</sup> Da Prisc. GLK II 236: *Quae ab eo derivata vel composita, quod est 'decus, decoris', illius declinationem servant, sicut a corpore quoque composita eius declinationem servant, 'bicorpor bicorporis', 'tricorpor tricorporis', ut Accius in Eriphyla: Pallas ... trahit. La lezione unguium, presente senza spiegazioni in METTE 1964, 118, è da considerare un refuso, piuttosto che una correzione: solo D'ANTÒ 1980, 324 s. si mostra incline ad accettarla (ma con argomentazioni piuttosto fragili), pur ammettendo, in apparato (p. 312), che possa trattarsi di una «typographi menda». Quanto all'emendamento di *bicorpor* in *bicorporum* proposto da PISANI 1962, 240, esso nasce dall'errata interpretazione (condivisa da FRANCHIELLA 1968, 319 e ancora da CASACELI 1976, 22 e n. 36; 66), di *Pallas* come «Pallade», opportunamente corretta in TRAINA 1974<sup>2</sup>, 181 [ma 182] n. 1. Il frammento non è preso in considerazione nel pur ricco (e utile) repertorio di LEONE 2012.*

si riferisca a una scena effigiata sulla collana di Armonia è facile ipotesi, valorizzata in particolare da Ribbeck<sup>16</sup>. Secondo lo studioso tedesco, com'è noto, «es durchaus wahrscheinlich ist, dass 'Eriphyla' und 'Epigoni' ein und dasselbe Drama des Accius war»<sup>17</sup>; di conseguenza «mag die Beschreibung des Halsbandes in einer früheren Scene vorgekommen sein, sei es im Prolog, sei es in einer Rede des Alcmeo oder des Amphiaraus»<sup>18</sup>. Oggi, invece, si tende a distinguere le due tragedie e ad assegnare a esse contenuti diversi, corrispondenti alle due fasi del racconto mitologico: l'*Eriphyla* sarebbe stata incentrata sull'inganno perpetrato dalla donna nei confronti di Anfiarao e sulla funesta partecipazione di questo alla prima campagna tebana, gli *Epigoni* sulla punizione inflitta da Alcmeone alla madre e sul suo intervento (incerto se prima o dopo il matricidio) alla guida della seconda spedizione<sup>19</sup>. Se si accetta una tale distribuzione della materia, si può legittimamente supporre che il frustulo dell'*Eriphyla* a noi conservato avesse la sua collocazione nel corpo del dramma, nella fase della macchinazione o in quella del dono del monile alla protagonista.

Antonio La Penna ha persuasivamente richiamato, per utile confronto, il virgiliano balteo di Pallante con la raffigurazione del delitto compiuto dalle Danaidi (*Aen.* 10, 497 ss.)<sup>20</sup>. Ma si possono aggiungere

<sup>16</sup> Cfr. RIBBECK 1875, 493 s.; MÜLLER 1890, 32; più recentemente D'ANTÒ 1980, 323; POCIŃA 1984, 141; LA PENNA 2002, 183; FRANCISSETTI BROLIN 2014, 113. Per il monile e le vicende connesse si vedano BETHE 1891, 52 ss.; 76 ss.; 99 ss.; 126 ss.; ROBERT 1915, I, 208 ss.; PRELLER-ROBERT 1967<sup>5</sup>, 915 ss.; LEGRAS 1905a, 63 ss.; 94 ss.; DELCOURT 1957, 52; DELCOURT 1959, 37 ss.; LEZZI-HAFTER 1986; ROCCHI 1989, 130 ss. Irrilevante la spiegazione di GROTEMAYER 1851, 54 n. 41, secondo cui il verso potrebbe riguardare «visionem quandam» cui alluderebbe anche il fr. VIII, 598 s. D. (= XII, 299 s. R.<sup>3</sup>) degli *Epigoni*; più plausibilmente DEGL'INNOCENTI PIERINI 1979, 185 pensa «possa trattarsi anche della descrizione delle armi di uno degli *Epigoni* nella ὄησις di un nunzio».

<sup>17</sup> RIBBECK 1875, 493 (e, ancor prima, 1852<sup>1</sup>, 316 s.). Questa tesi (anticipata da GROTEMAYER 1851, 45 ss.) è condivisa da WARMINGTON 1936, 426 n. b e 439 n. b. Il problema, com'è noto, riguarda anche i due omonimi drammi sofoclei: cfr. almeno WELCKER 1839, 269 ss.; PEARSON 1917, 129 ss.; KISO 1977, 212 s.; RADT 1999<sup>2</sup>, 183 e 189. Ancor meno verisimile l'ipotesi di BOTHE 1834, 205 (cfr. 164) «eandem hanc fabulam [scil. Eriphylam] cum Alcmaeonis fuisse».

<sup>18</sup> RIBBECK 1875, 493 s.

<sup>19</sup> Si vedano (con proposte in parte diverse circa il contenuto degli *Epigoni*), MÜLLER 1890, 28; D'ANTÒ 1980, 322 ss.; POCIŃA 1984, 137 s.; DANGEL 1995, 358; ARICÒ 1997, 217 s.; LA PENNA 2002, 178.

<sup>20</sup> LA PENNA 2002, 183.

due altri testi poetici: le descrizioni che del gioiello di Armonia forniscono Stazio e Nonno di Panopoli. In Stazio, *Theb.* 2, 269-285, Vulcano forgia la collana, con l'aiuto dei Ciclopi e dei Telchini, ponendovi all'intorno (*cingit*) smeraldi e gemme cesellate con *infaustas [...] figuras*, ma anche *Gorgoneos [...] orbes Siciliaeque incude relictos / fulminis extremi cineres viridumque draconum / lucentes a fronte iubas*; e ancora i frutti delle Esperidi e l'oro del vello di Frisso, e *varias pestes*, e un serpente, il più forte (*ducem*), strappato al crine di Tisifone, e la forza maligna del cinto di Venere; e tutto spande *spumis lunariibus* e *hilari [...] veneno*. Una rappresentazione complessa, ricca di immagini desunte dal ben noto repertorio della mitologia magica<sup>21</sup>, in sintonia con la malefica funzione che il monile è chiamato ad assolvere. Ancora più elaborata la descrizione di Nonno, *Dion.* 5, 135-178: un *ποικίλος ὄρμος* (v. 151), che ha la forma sinuosa di un serpente a due teste, e il cui fermaglio è costituito da un'aquila dorata. Anche qui pietre preziose abilmente cesellate: fulvo diaspro, pietra di luna, perla del mare Eritreo, agata indiana; due rubini costituiscono gli occhi dell'aquila, mentre smeraldi e cristalli raffigurano l'immagine del mare e raffinati ceselli riproducono animali marini, in particolare delfini danzanti e uccelli variopinti<sup>22</sup>.

Riceve, dunque, buone conferme l'ipotesi che il frammento acciano si riferisca a una descrizione del monile, e che «la raffigurazione del Gigante mostruoso fosse intonata con gli effetti funesti della collana»<sup>23</sup>.

Ma perché – ci si può chiedere – proprio Pallante, cioè un gigante che non è tra i più significativi nella documentazione greco-latina<sup>24</sup>? La spiegazione risiede, probabilmente, nel rapporto che la tradizione mitografica istituisce tra questo personaggio e Atena/Minerva. Il

---

<sup>21</sup> Non è un caso che siano stati notati spunti dalla descrizione senecana del dono di Medea a Creusa (*Med.* 771 ss.). Cfr. LEGRAS 1905b, 43; MULDER 1954, 195.

<sup>22</sup> Si veda anche, per il confronto con Nonno, FRANCISSETTI BROLIN 2014, 111 ss.

<sup>23</sup> LA PENNA 2002, 183. Cfr. BOYLE 2006, 120, per il «quite extraordinary language» del frammento.

<sup>24</sup> Nella maggior parte dei casi si tratta di menzioni rapide e poco eloquenti. Si vedano in particolare, oltre ai *loci* più oltre citati nel testo: *Hom. hymn.* 4, 100; *Hes. Theog.* 376 e 383; *Bacchyl. epigr.* 1 Irigoin; *Ov. met.* 9, 421; 15, 191; 700; *fast.* 4, 373; *Sidon. carm.* 15, 23 s.; *Paus.* 7, 26, 12; *Apollod. bibl.* 1, 2, 2 e 4; *Hyg. fab. praef.* 4; 10; 17 Marshall (in alcuni di questi testi Pallante è un titano; ma la confusione dei Titani coi Giganti è ben nota). Quanto alla documentazione figurativa, non mi risulta che ci siano casi di sicura identificazione del personaggio: cfr. VIAN 1952 e 1988, *passim*.



nome della dea è direttamente collegato, in una variante della storia relativa alle nozze di Armonia, alla funesta collana: secondo Diodoro, infatti (5, 49, 1), Atena donò τὸν διαβεβημένον ὄρμον καὶ πέπλον καὶ ἀυλοῦς; Lattanzio Placido, a sua volta (*schol. Stat. Theb.* 3, 274; cfr. *Mythogr.* 2, 99, 3-4 Kulcsár), ci informa che *Vulcanus Minervae consilio monile astu perfecit*, per poi donarlo lui stesso ad Armonia<sup>25</sup>. D'altro canto, Atena svolge un ruolo di primo piano, accanto a Zeus, nelle rappresentazioni della gigantomachia<sup>26</sup>; e come suo antagonista, accanto ad altri più celebri giganti (come Alcioneo, Encelado, Tifeo/Tifone, Porfirione, Reto, Briareo), è nominato anche Pallante, in poche ma significative citazioni: in particolare, Apollodoro, *bibl.* 1, 6, 2 ci informa che la dea Πάλλαντος [...] τὴν δορὰν ἐκτεμοῦσα ταύτη κατὰ τὴν μάχην τὸ ἴδιον ἐπέσκεπε σῶμα; a sua volta Servio, *Aen.* 1, 39 (ripreso alla lettera da Isidoro, *orig.* 8, 11, 75), per spiegare l'etimologia del nome di Pallade, lo mette in relazione con l'uccisione del gigante: *...vel quod Pallantem gigantem occiderit*; nella *Gigantomachia* di Claudiano è proprio *furentem / [...] Pallanta* che la *Tritonia virgo* per primo, mediante la Gorgone, *longius in faciem saxi [...] reformat* (91 ss.); per non dire del *Carmen de viribus plantarum*, 14-20, nel quale lo strumento di morte di cui si serve Atena è un ramo di ramno<sup>27</sup>.

Sembra quindi legittimo supporre che la menzione di Pallante, nel frammento acciano, si riferisse proprio a una rappresentazione della sua lotta con la dea. Altri quadri, sul monile, potevano riguardare ugualmente la gigantomachia: la "riesumazione", probabilmente allusiva<sup>28</sup>, del *bicorpor* del *Bellum Poenicum* (fr. VII, 2 Flores) ci induce

<sup>25</sup> In riferimento a questo dato RIBBECK 1875, 493, suppose che «vielleicht nahm der Dichter an, dass Minerva dem Vulcan bei Entwerfung des Kunstwerkes beigestanden hatte».

<sup>26</sup> Vero è che come partecipanti alla gigantomachia sono indicati, nelle rappresentazioni letterarie e figurative, non pochi altri dei, ma «en définitive, les seuls protagonistes véritables sont Zeus et Athéna» (VIAN 1988, 195). Oltre al fondamentale resoconto di Apollod. 1, 6 si vedano, in particolare, Hor. *carm.* 3, 4, 53 ss. (su cui ROMANO 1990); [Verg.] *Ciris* 29 ss. (per cui vd. anche *infra*, n. 31); *Stat. Theb.* 2, 595 ss. Anche l'uccisione della Gorgone è collocata, in una variante mitologica, nell'ambito della lotta contro i Giganti: cfr. Eur. *Ion* 987 ss. Per la documentazione figurativa si vedano ancora VIAN 1951, *passim*, e VIAN 1988, 196 ss.

<sup>27</sup> Cfr. HEITSCH 1964, 24. Su Atena e Pallante si veda VIAN 1952, 198 ss. e *passim*.

<sup>28</sup> DEGL'INNOCENTI PIERINI 1980, 120. Sul senso in cui il termine *bicorpor* va inteso si veda BARCHIESI 1962, 281 ss.

a non escludere in Accio la presenza di altri mostruosi protagonisti della lotta contro gli dei, quali i *Titani* e i *magni [...]* *Atlantes*, / *Runcus ac Purpureus filii Terras*.

Può aggiungersi qualche altra considerazione sul contesto in cui l'ekphrasis si inseriva. È probabile che Accio, nell'*Eriphyla*, si attenesse alla vulgata mitologica condivisa, nella sostanza, dalla maggior parte delle elaborazioni letterarie greco-latine. Polinice (?)<sup>29</sup> corrompeva Erifile col dono della collana, provocando la forzata partenza di Anfiarao; il monile è espressamente menzionato da Alcmeone nel fr. X, 601 D. (= XIII, 302 Ribb.<sup>3</sup>) degli *Epigoni*, nel momento in cui egli si accinge a compiere il matricidio: <O> *quid cesso ire ad eam? em praesto est: camo <vide> collum gravem!*<sup>30</sup>

Poco probabile, invece, appare la presenza, in entrambi i drammi, del πέπλος che, secondo Apollodoro, Cadmo aveva donato ad Armonia insieme con la collana (*bibl.* 3, 4, 2 ἔδωκε δὲ αὐτῇ Κάδμος πέπλον καὶ τὸν ἠφαιστότευκτον ὄρμον<sup>31</sup>) e che, portato con essa ad Argo da Polinice (3, 6, 1)<sup>32</sup>, sarebbe stato utilizzato da Tersandro, suo figlio, come nuovo strumento di corruzione di Erifile (3, 7, 2): λαβοῦσα γὰρ Ἐριφύλη παρὰ Θερσάνδρου τοῦ Πολυνεΐκου τὸν πέπλον συνέπεισε καὶ τοὺς παῖδας στρατεύεσθαι (similmente Diod. 4, 66, 3 Ἀφροδίτης γὰρ, ὡς φασι, τὸ παλαιὸν δωρησαμένης Ἄρμονιά τῇ

<sup>29</sup> Cfr. in particolare Asclep. *FGrHist* I A, 12 F 29 (= *Schol. Od.* 11, 326); Apollod. 3, 6, 2; Diod. 4, 65, 5; Serv. *Aen.* 6, 445; *Schol. Pind. Nem.* 4, 32 Drachm.; *Pyth.* 3, 167a; *Schol. Plat. rep.* 9, 590a. Altri testi attribuiscono la corruzione ad Adrasto (*Schol. Pind. Nem.* 9, 35b; *Hyg. fab.* 73, 2) o ad Argia (*Schol. Stat. Theb.* 3, 274 Sweeney; *Mythogr.* 1, 149, 12-13 Kulcsár [= 50, 6 Zorzetti]; *Mythogr.* 2, 99, 20-22 Kulcsár); e ad Argia assegna un ruolo importante Stazio, *Theb.* 4, 190 ss. (cfr. GEORGACOPOULOU 1996; MICOZZI 2007, 187).

<sup>30</sup> Il testo e l'esegesi sono discussi. Si vedano LA PENNA 2002, 181 e, più recentemente, FRANCISETTI BROLIN 2013.

<sup>31</sup> Diversamente *Hyg. fab.* 148, 3: *Ex eo conceptu nata est <H>armonia, cui Minerva et Vulcanus vestem sceleribus tinctam muneri dederunt, ob quam rem progenies eorum scelerata exstitit.* Sul peplo si vedano LEGRAS 1905a, 96 s.; DELCOURT 1959, 40; 46. Di qualche peso può riuscire il richiamo alla descrizione, nei citati vv. 29 ss. della *Ciris*, delle *Palladiae [...]* *pugnae* contro i Giganti sul peplo apprestato per la processione della statua di Atena.

<sup>32</sup> Anche Ellanico (*FGrHist* 4 F 98) riporta questo particolare, aggiungendo che Polinice ne fece dono ad Argia: τὸν δὲ λαβόντα τὸν χιτῶνα καὶ τὸν ὄρμον Ἄρμονίας ἀναχωρήσαι εἰς Ἄργος [...]. ἃ καὶ δέδωκε τῇ θυγατρὶ Ἀδράστου Ἀργεΐα. E proprio Ellanico, secondo PRELLER-ROBERT 1967<sup>5</sup>, 957, «ihn [scil. den Pepslos] vielleicht in die Sage eingeführt hat».

Κάδμου τόν τε ὄρμον καὶ πέπλον, ἀμφότερα ταῦτα προσδέξασθαι τὴν Ἐριφύλην, τὸν μὲν ὄρμον παρὰ Πολυνεϊκοὺς λαβοῦσαν, τὸν δὲ πέπλον παρὰ τοῦ υἱοῦ τοῦ Πολυνεϊκοῦ Θερσάνδρου, ὅπως πείσῃ τὸν υἱὸν στρατεύειν ἐπὶ τὰς Θήβας; Paus. 2, 1, 8 ...ἐνθα πέπλος ἔτι ἐλείπετο, ὃν Ἕλληνες Ἐριφύλην λέγουσιν ἐπὶ τῷ παιδὶ λαβεῖν Ἀλκμαίωνι). Vero è che nel fr. XII, 603 D. (= XV, 304 Ribb.<sup>3</sup>) degli *Epi- goni* la protagonista, tentando di evitare la morte, ingiunge con forza ad Alcmeone di lasciare la sua *vestis* (*Age, age, amolire, amitte! cave vestem attigas!*), ma l'espressione sembra da interpretare in senso assolutamente generico<sup>33</sup>. Il problema, comunque, è strettamente connesso con quello della collocazione cronologica del matricidio in rapporto alla seconda spedizione tebana: chi ritiene – seguendo Apollodoro (3, 7, 5) – che l'uccisione di Erifile avvenisse in Accio dopo il ritorno da quell'impresa<sup>34</sup> può essere facilmente indotto a supporre che il tragediografo latino condividesse la redazione mitologica, probabilmente sofoclea, a noi attestata da Apollodoro, basata su un secondo tradimento di Erifile e, quindi, sulla presenza del peplo.

### III. TRAG. INC. INC. XIII, 26 RIBB.<sup>3</sup>

L'autore della *Rhetorica ad Herennium*, trattando alla fine del III libro dell'utilità che alla memorizzazione di un testo può recare il collegamento alle immagini, cita un verso tragico (*inc. inc. XIII, 26 Ribb.<sup>3</sup> = Enn. trag. fr. XCIII Joc. = adesp. 10 TrRF*) sul quale non esiste accordo fra gli studiosi<sup>35</sup>:

*iam domum itionem reges Atridae parant.*

La «memoria artificiale» (*artificiosa memoria*) – scrive l'Anonimo in 3, 29 – «si fonda [...] su punti di riferimento e immagini» (*constat [...] ex*

<sup>33</sup> In tal senso mi sono espresso già in ARICÒ 1997, 220; *contra* WARMINGTON 1936, 427 n. c.; DANGEL 1995, 365; SANTORELLI 1978, 317.

<sup>34</sup> WARMINGTON 1936, 420 s.; D'ANTÒ 1980, 315; POCIŃA 1984, 138; LA PENNA 2002, 180 s. La ricostruzione di RIBBECK 1875, 489; 494 (matricidio prima della seconda spedizione) mi sembra ancora preferibile: cfr. ARICÒ 1997, 219 s.

<sup>35</sup> Si vedano le edizioni e i commenti: in particolare MARX 1894<sup>1</sup> e 1964<sup>2</sup>; BORNECQUE 1932; CAPLAN 1954; ACHARD 1989; CANCELLI 1992; CALBOLI 1993<sup>2</sup>; MÜLLER 1994; MEDINA 2000; SCHAUER 2013. Un importante contributo (qui presupposto) ha fornito LAPINI 1996. Per la tradizione medievale interessa PACK 1980, in particolare 518 s. (con riferimento a bibliografia precedente).

Giuseppe Aricò

*locis et imaginibus*)<sup>36</sup>: i «punti di riferimento sono, nella nostra denominazione, quelli naturali o artificiali, limitati, in sé completi e notevoli, tali da poter essere facilmente compresi e abbracciati dalla memoria naturale» (*Locos appellamus eos, qui breviter, perfecte, insignite aut natura aut manu sunt absoluti, ut eos facile naturali memoria comprehendere et amplecti queamus*); le immagini, «certe forme e caratteristiche e rappresentazioni di quelle cose che vogliamo ricordare» (*formae quaedam et notae et simulacra eius rei, quam meminisse volumus*), e che bisognerà collocare in luoghi definiti (*locis certis conlocare oportebit: ibid.*)<sup>37</sup>. All'interno di questa trattazione sulla mnemotecnica l'Anonimo, qualche paragrafo dopo, porta due esempi atti a illustrare i suoi precetti: il primo, fittizio, riguardante un caso di omicidio per ragioni di eredità (3, 33); il secondo, poetico e mitologico, costituito dal frammento di cui ci occupiamo:

*Cum verborum similitudines imaginibus exprimere volumus, plus negotii suscipiemus et magis ingenium nostrum exercebimus. Id nos hoc modo facere oportebit:*

*Iam domum itionem reges Atridae parant*

\*\*\* *in loco constituere manus ad caelum tollentem Domitium, cum a Regibus Marciis loris caedatur: hoc erit 'Iam domum itionem reges'; in altero loco Aesopum et Cimbrum subornari, ut ad Ephigeniam, in Agamemnonem et Menelaum: hoc erit 'Atridae parant'. Hoc modo omnia verba erunt expressa (3, 34).*

«Quando vorremo esprimere per mezzo d'immagini le somiglianze verbali, il compito da assumere sarà maggiore e impegnerà di più la nostra fantasia. Dovremo fare così:

Già all'andata a casa i re Atridi si preparano.

\*\*\* porre nel punto di riferimento Domizio colle mani alzate al cielo intanto che viene battuto colle cinghie dai Marci Re: questo sarà "Già all'andata a casa [domum itionem] i re". In un secondo punto vestire Esopo e Cimbro da Agamennone e Menelao, come per l'Ifigenia: ciò varrà "Atridi si preparano". Così saranno rappresentate tutte le parole».

In questa sede esprimerò il mio punto di vista su alcuni problemi della pagina dell'*ad Herennium*, per poi avanzare, con la dovuta cautela, una nuova proposta inerente all'attribuzione e all'esegesi del frammento.

---

<sup>36</sup> Riporto il testo dell'*ed. maior* di MARX 1964<sup>2</sup>; la traduzione è quella di CALBOLI 1969.

<sup>37</sup> La terminologia non differisce molto da quella adoperata da Cicerone, *de orat.* 2, 359 s. e da Quintiliano, *inst.* 11, 2, 20-26.

a) Dopo la citazione si suppone, pressoché concordemente, una lacuna, che viene integrata in maniera diversa: *in* <primo> loco Schütz<sup>38</sup>; <hunc versum meminisse si volumus conveniet primo> *in* loco Marx *exempli causa*<sup>39</sup> (seguito da Caplan); <primo> *in* loco Bornecque; <uno> *in* loco Achard. Lapini, plausibilmente, si limita a sottolineare che «serve [...] qualcosa come “bisogna”, “dovrai”, “si dovrà”, e in più una determinazione per *in loco*, in modo che sia resa esplicita la sua opposizione con il successivo *in altero loco*»<sup>40</sup>. In realtà, una forma verbale esprime l’idea di necessità si riscontra in alcuni dei *codices expleti*: *oportet constituere* in *b* e *l*; *constituere oportet* in *d*, nonché in *C* (uno dei *mutili*): Marx non recepisce queste lezioni nel testo<sup>41</sup>, mentre Bornecque e Calboli stampano *constituere debemus*, Achard *constituere oportet*. Quanto a *in loco*, può forse ammettersi che l’espressione sia sufficiente a esprimere il concetto; sembra sottintendere questa convinzione Cancelli quando, pur condividendo l’ipotesi di una lacuna, traduce *in loco constituere Domitium* con «(bisognerà) nel luogo sistemare un Domizio» (spaziato mio).

b) Anche dopo *oportebit*, immediatamente prima della citazione, Achard ha supposto una lacuna, e ha proposto una integrazione <*versus hic erit exemplo*>. Soluzione piuttosto fantasiosa, che non sembra corrispondere all’*usus scribendi* dell’Anonimo, e della quale può benissimo farsi a meno.

c) Meno trascurabili i dubbi espressi sull’autenticità del frammento, che molti studiosi hanno ritenuto elaborato dallo stesso autore. La speciosa motivazione addotta da Marx<sup>42</sup> è stata da tempo giudicata infondata; e anche la ben più seria argomentazione di Lucian Müller (basata su precedenti indagini di Ritschl<sup>43</sup>), riguardante la quantità della prima

<sup>38</sup> SCHÜTZ 1804, 82.

<sup>39</sup> MARX 1894<sup>1</sup>, in apparato. SCHAUER 2013 attribuisce l’integrazione ad Achard.

<sup>40</sup> LAPINI 1996, 157 n. 4.

<sup>41</sup> MARX 1894<sup>1</sup> (analogamente MARX 1964<sup>2</sup>). Ma a p. 45, nei *Prolegomena*, commenta: «locum lacunosum esse ita ut plura verba non unum tantummodo desit apertum est».

<sup>42</sup> MARX 1894<sup>1</sup>, 132: «Fragmenta poetarum nos non expectabimus inveniri nisi in vitiis adhibita: quare versum illum [...] a rhetore ipso confictum esse necesse est». Cfr. RIBBECK 1871<sup>2</sup>, LXV (nel *Corollarium*); LAPINI 1996, 163. Anche CALBOLI ha duramente contestato, in un primo momento (1993<sup>2</sup>, 270), l’argomentazione di Marx, ma poi, ricredendosi, l’ha condivisa (CALBOLI 2002, 124; vd. anche *infra*, n. 48).

<sup>43</sup> RITSCHL 1868, 583 ss.

sillaba di *Atridae*, incompatibile col fatto che «vocalem brevem sequentibus muta cum liquida praeter *gn* non produci apud scaenicos vetustissimos»<sup>44</sup> – un'aporia che ha indotto a forzate correzioni del testo finalizzate al restauro del senario<sup>45</sup> – appare oggi assai meno plausibile, dopo l'articolata e appassionata discussione che si è svolta negli ultimi decenni, con significativi contributi in favore della tesi contraria<sup>46</sup>.

E tuttavia gli studiosi hanno continuato, con poche eccezioni, a giudicare il verso spurio o sospetto o, al più, riadattato dall'Anonimo<sup>47</sup>. A me pare che, in assenza di significativi elementi probatori, ci si debba attenere ai dati della tradizione, sottolineando peraltro, con Calboli, che si tratta di un verso che «deve essere ricordato»<sup>48</sup>.

d) Un altro, più fondato, problema testuale riguarda il nesso *domum itionem*. La tradizione manoscritta, sia nella prima citazione del frammento sia nel successivo commento dell'Anonimo, oscilla tra *dom(u)i ultionem* e *domum u.*; solo nella seconda mano del *Bernensis* 469 (β<sup>2</sup>) si legge *domum itionem*. Una lezione probabilmente congetturale – che trova significativo riscontro in un identico restauro del Vettori<sup>49</sup> – ma comprensibilmente preferita dagli editori al testo tràdito

---

<sup>44</sup> MÜLLER 1894<sup>2</sup>, 534; 550 (da qui la citazione); ma si veda già la prima edizione dell'opera, 1861, 429.

<sup>45</sup> *Reges <et> Atridae* RIBBECK 1871<sup>2</sup> (ricependo una congettura di Bücheler); *nam ... reges <iam> Atridae* RIBBECK 1875, 102.

<sup>46</sup> Si vedano in particolare, con proposte diversificate, TIMPANARO 1965; BERNARDI PERINI 1974; PASCUCCI 1975; SEN 2006 (con altra bibliografia); QUESTA 2007, 55 s. Va peraltro ricordato che già TOLKIEHN 1917, 825 ss. aveva contribuito a ridimensionare le riserve di Müller, rilevando come la poesia scenica romana (Plauto, Terenzio, Seneca) abbia adottato la scansione omerica della parola Ἀτρείδης, che è quella di un molosso. Cfr. CALBOLI 1993<sup>2</sup>, 270 s. e le considerazioni di BERGK 1884, 320.

<sup>47</sup> Si vedano *Th.I.L. s.v. domu(m)itio* («Versus ficticius, ut videtur»); CAPLAN 1954, 216 n. a; WARMINGTON 1936, 609 n. c; ACHARD 1989, 119 n. 95; CANCELLI 1992, 451 *ad loc.* («Il verso però sembra, se non di fattura, di rabberciatura retorica»); SCAFOGLIO 2006, 86 n. 11 («probabilmente fittizio»); SCHIERL 2006, 292. Dubbiosi MÜLLER 1994, 212; 1996, 23 e NÚÑEZ 1997, 204.

<sup>48</sup> CALBOLI 1993<sup>2</sup>, 270 (da qui la citazione), nonché 528 s. (negli *Aggiornamenti*) con l'argomentazione (per cui vd. *infra*, n. 56) relativa alla probabile ripresa apuleiana. Altre stimolanti considerazioni ha aggiunto LAPINI 1996, 163 e n. 22. Anche su questo punto, però, Calboli si è orientato, più recentemente, verso una soluzione decisamente più scettica; cfr. CALBOLI 2002, 123 s. e 2003, 228.

<sup>49</sup> Si vedano MARX 1894<sup>1</sup>, 37 e gli apparati *ad loc.* dello stesso Marx e delle altre edizioni già citate.

(sia pure con più o meno significative varianti grafiche<sup>50</sup>): non solo, ritengo, per le difficoltà di natura metrica che questo presenta, ma anche perché il nesso *domi (domum) ultionem* risulta, nel contesto argomentativo del discorso, poco pertinente. Se è vero, infatti, che un'espressione quale «in patria gli Atridi preparano la vendetta» (cioè la spedizione punitiva contro Troia) è, come nota Lapini, «un testo più che accettabile»<sup>51</sup>, altrettanto è vero che essa non sembra corrispondere all'immagine che il nome *Domitius* è chiamato a evocare<sup>52</sup>. Oltretutto, il termine *ultio* «non risulta attestato prima dell'età imperiale»<sup>53</sup>, mentre *itio*, proprio in connessione con *domum*, fa registrare una presenza significativa già nella letteratura di età repubblicana, in particolare tragica: da Pacuvio, fr. 122 Sch. (= 173 Ribb.<sup>3</sup>; 200 D'A.) *Nam solus Danais hic domutionem dedit*, ad Accio, 282 D. (= 172 Ribb.<sup>3</sup>) *...nec me ab domuitione arce ex obsceno omine*<sup>54</sup>, a Lucilio, 612 K. *domum itionis cupidi imperium regis paene imminuimus*<sup>55</sup>, a Cicerone, *div.* 1, 68 *Rhodiorum classi propinquum reditum ac domum itionem dari*. Anche nei secoli successivi il nesso ritorna con una certa frequenza; significativi, in particolare, tre *loci* apuleiani (*met.* 3, 19; 4, 35 e 10, 18), nei quali il termine *domuitio* ricorre in unione con *paro*<sup>56</sup>.

Non mancano, quindi, le ragioni per continuare a condividere l'emendazione ormai accolta (*domum itionem*), ammettendo un margine di incertezza per quanto riguarda le parti rimanenti del verso e la sua struttura metrica.

<sup>50</sup> *Domitionem* MÜLLER 1861<sup>1</sup>, 420 e 1894<sup>2</sup>, 550; *domuitionem* RIBBECK 1852<sup>1</sup>; *domutionem* WARMINGTON 1936; *domumitionem* KLOTZ 1953. Si veda, anche se non riguarda il nostro frammento, BIRT 1926, 121.

<sup>51</sup> LAPINI 1996, 164, con riferimento alla proposta di R. Klotz di mantenere il testo tràdito.

<sup>52</sup> Cfr. CANCELLI 1992, 451, che a proposito del nome *Domitius* rileva che non solo esso è «omofono del 'ritorno a casa', ma nel nome proprio è come compresa pure la personificazione di quella idea».

<sup>53</sup> Lo nota lo stesso LAPINI 1996, 165.

<sup>54</sup> Cfr. *infra*, n. 63.

<sup>55</sup> Per i problemi testuali riguardanti questi frammenti rinvio, oltre che agli apparati delle edizioni pertinenti, alle esaurienti informazioni fornite da LAPINI 1996, 165 s. n. 33. Sul frammento di Lucilio si veda GARBUGINO 1990, 190 s.

<sup>56</sup> In 4, 35 l'espressione è identica (*domuitionem parant*), e non è certo azzardato supporre che Apuleio «citi [...] l'ignoto autore da cui prende *Rhet. Her.* 3, 34»: così CALBOLI 1993<sup>2</sup>, 528 (negli *Aggiornamenti*), che aggiunge: «Questo mi induce a pensare che non si tratti di un verso coniato dall'autore della *Rhet. Her.*».

Resta, particolarmente spinoso, il problema riguardante l'identificazione del dramma al quale il frammento potrebbe risalire. L'attribuzione a una *Iphigenia*, di Ennio o di altro autore<sup>57</sup>, non sembra più condivisibile: né essa è autorizzata dalla menzione di un dramma di questo nome nel contesto della citazione della *Rhetorica ad Herennium*<sup>58</sup>, né appare molto fondata una esegesi del frammento secondo la quale gli Atridi, in conseguenza dello spietato vaticinio, deciderebbero provvisoriamente di tornare in patria<sup>59</sup>. Che si tratti, tuttavia, di un momento del mito troiano sembra fuor di dubbio; nell'ambito di una tale ricostruzione si è pensato «a un *Armorum iudicium* o a un *Palamedes* o a un *Aiax*»<sup>60</sup>. Ipotesi degne di attenzione, in ogni caso difficilmente contestabili, considerato lo stato del testo, che consente molteplici soluzioni. E tuttavia, una diversa proposta è possibile, più definita e forse più verisimile: il frammento potrebbe risalire all'*Astyanax* di Accio, una tragedia nella quale il motivo del ritorno doveva avere un notevole ruolo, messo in rapporto da un canto con l'avversa situazione metereologica (che impedisce la partenza dei Greci dalla Troade), dall'altro col sacrificio del giovane protagonista (destinato a consentirla)<sup>61</sup>. Intorno a questa tematica si intesseva nel dramma un'articolata trama di interventi e di contrasti, anche in pubblici confronti. Il fr. III, 266-267 D. (= II, 165-166 Ribb.<sup>3</sup>; VI, 9-10 Sc[afoglio]) *Nunc in consilio id reges Argivum aucupant, / id quaerunt* si riferisce a un'assemblea in cui si discute sulle difficoltà del ritorno e sulle soluzioni idonee per superarle, probabilmente l'uccisione di Astianatte<sup>62</sup>; nel fr. XI, 281-282 D. (= V, 171-173 Ribb.<sup>3</sup>; III, 4-5 Sc.) *Nunc, Calchas, finem religionum fac, [ac] desiste exercitum / morari nec me ab domuitione arce ex tuo obsceno omine!*<sup>63</sup> un personaggio non identificabile

<sup>57</sup> BERGK 1884, 230 s.; RIBBECK 1875, 102 s.; PASCAL 1898, 30 ss.; JOCELYN 1969, 319 e 324; ACHARD 1989, 119 n. 95; ARETZ 1999, 283 (*dubitanter*).

<sup>58</sup> Le ragioni sono enunciate lucidamente da LAPINI 1996, 158 s.; 162; 168.

<sup>59</sup> Lo ammette, ma per ipotesi, LAPINI 1996, 168 n. 40.

<sup>60</sup> CALBOLI 1993<sup>2</sup>, 271, sulla base dell'argomentazione – di per sé non decisiva – che si tratta «dei due Atridi e di un personaggio da loro colpito».

<sup>61</sup> Si veda l'ampia indagine di SCAFOGLIO 2006, 85 ss. e *passim*, e le mie considerazioni in ARICÒ 2010, 317 ss.

<sup>62</sup> Come in Eur. *Tro.* 721 νικᾶ δ' Ὀδυσσεὺς ἐν Πανέλλησιν λέγων... Si veda già AMBRASSAT 1914, 38 s. Col tragico evento della morte di un fanciullo può essere messo in rapporto l'uso metaforico del verbo *aucupare*: cfr. SCAFOGLIO 2006, 94 e n. 32.

<sup>63</sup> È il testo dell'ed. Dangel, riprodotto anche, con una lieve variazione, da Scafoglio. Il fatto che in questo frammento ricorra l'espressione *domuitio* non è, ovviamente,



(Ulisse?) accusa aspramente Calcante come responsabile della ritardata partenza a causa della sua reticenza o, forse meglio, della lentezza con la quale esegue il rito divinatorio<sup>64</sup>. Nell'ambito della medesima scena può forse collocarsi il fr. II, 264-265 D. (= IV, 169-170 Ribb.<sup>3</sup>; V, 7-8 Sc.) *Nil credo auguribus, qui auris verbis divitant / alienas, suas ut auro locupletent domos!*, che ripete il tradizionale attacco contro la millanteria e l'avidità degli indovini; mentre il VI, 271 D. (= VI, 174 Ribb.<sup>3</sup>; IV, 6 Sc.) *Ferum feroci contundendum imperiost, <saevum saeviter>* afferma la necessità della spietatezza nei confronti di Astianatte, ultimo e pericoloso rampollo della stirpe troiana. C'è dunque ampio spazio, ritengo, per supporre che il frammento *inc. inc. XIII, 26 Ribb.<sup>3</sup>* risalga all'*Astyanax*: pronunciato forse dal *prologizon*, o da qualche personaggio di rango non elevato (un araldo?) che forniva informazioni, come nel fr. III D. (*reges Atridae ≈ reges Argivum*), sulle decisioni dei capi relative al ritorno.

---

un argomento a favore della ricostruzione che qui si propone.

<sup>64</sup> La prima spiegazione è avanzata da SCAFOGLIO 2006, 87 s., che la sostiene con un interessante confronto col Sinone virgiliano. Forzata mi sembra l'esegesi di DANGEL 1995, 319, secondo la quale si tratterebbe di una replica di Agamennone, «que le divin Calchas dissuaderait de rentrer en Grèce, en lui prédisant le retour sanglant qui serait le sujet de *Clytemnestre*».

## Riferimenti bibliografici

- ACHARD G., *Rhétorique à Herennius*, Texte établi et traduit, Paris 1989.
- ALCINA J.F., [Cicerón] *Retórica a Herenio*, Traducción, introducción y notas, Barcelona 1991.
- AMBRASSAT B., *De Accii fabulis quae inscribuntur Andromeda Telephus Astyanax Meleager* (Diss. Königsberg), Tilsis 1914.
- ARETZ S., *Die Opferung der Iphigeneia in Aulis. Die Rezeption des Mythos in antiken und modernen Dramen*, Stuttgart und Leipzig 1999.
- ARGENIO R., *Ennio, I frammenti*, Roma 1951.
- ARICÒ G., *Note tragiche*, II. *Per la ricostruzione degli Epigoni di Accio*, in E. Degani, G. Gnoli, S. Mariotti, L. Munzi (a cura di), *MOUSA, Scritti in onore di Giuseppe Morelli*, Bologna 1997, 213-222.
- ARICÒ G., *Punti di vista sull'Astyanax e su altri drammi "troiani" di Accio*, in M. Baratin, C. Lévy, R. Utard, A. Videau (éd.), *Stylus: la parole dans ses formes. Mélanges en l'honneur du professeur Jacqueline Dangel*, Paris 2010, 317-329.
- BARCHIESI M., *Nevio epico. Storia interpretazione edizione critica dei frammenti del primo epos latino*, Padova 1962.
- BENNETT Ch.E., *Syntax of Early Latin*, II, Boston 1914.
- BERGK Th., *Quaestionum Ennianarum specimen* [1844]; *Kritische Bemerkungen zu den römischen Tragikern* [1874], in Id., *Kleine philologische Schriften*, hrsg. v. R. Peppmüller, I. *Zur römischen Literatur*, Halle 1884, 211-235; 319-378 rispettivamente.
- BERNARDI PERINI G., *Due problemi di fonetica latina. I. Muta cum Liquida*, II. *S finale*, Roma 1974.
- BETHE E., *Thebanische Heldenlieder. Untersuchungen über die Epen des thebanisch-argivischen Sagenkreises*, Leipzig 1891.

- BIRT Th., *Zur lateinischen Wortkunde*, «Glotta» 15, 1926, 118-128.
- BORNECQUE H., *Rhétorique à Herennius, ouvrage longtemps attribué à Cicéron*, Paris 1932.
- BOTHE F.H., *Poetarum Latii sceniorum fragmenta, I. Fragmenta tragicorum*, Lipsiae 1834.
- BOYLE A.J., *An Introduction to Roman Tragedy*, London-New York 2006.
- CALBOLI G., *Cornificio, Retorica ad Erennio*, Traduzione italiana, Bologna 1969.
- CALBOLI G., *Cornifici Rhetorica ad C. Herennium*, Introduzione, testo critico, commento, Bologna 1993<sup>2</sup>.
- CALBOLI G., *Further Comments on the Tradition of the Rhetorica ad Herennium*, in W. Blümer, R. Henke, M. Mülke (Hrsgg.), *Alvarium, Festschrift für Christian Gnilka*, Münster 2002, 119-130.
- CALBOLI G., *Manuale di grammatica, manuale di retorica e la κρίσις ποιημάτων*, in M.S. Celentano (a cura di), *Ars/Techne. Il manuale tecnico nelle civiltà greca e romana*, Atti del Convegno internazionale, Università "G. d'Annunzio" di Chieti-Pescara (29-30 ottobre 2001), Alessandria 2003, 217-235.
- CANCELLI F., [Marco Tullio Cicerone] *La Retorica a Gaio Erennio*, Milano 1992.
- CAPLAN H., *Ad C. Herennium de ratione dicendi (Rhetorica ad Herennium)*, with an English Translation, London-Cambridge, Mass. 1954.
- CASACELI F., *Lingua e stile in Accio*, Palermo 1976.
- DANGEL J., *Accius, Œuvres (fragments)*, Paris 1995.
- D'ANTÒ V., *Lucio Accio, I frammenti delle tragedie*, Lecce 1980.
- DEGL'INNOCENTI PIERINI R., *Rec. di Casaceli 1976*, «A&R» 24.3-4, 1979, 183-186.
- DEGL'INNOCENTI PIERINI R., *Studi su Accio*, Firenze 1980.
- DEL COURT M., *Héphaïstos ou la légende du magicien*, Paris 1957.
- DEL COURT M., *Oreste et Alcmeon. Étude sur la projection légendaire du matricide en Grèce*, Paris 1959.
- DÜNTZER H., *De Naevii Lycurgo et Ennii Iphigenia*, «RhM» 5, 1837, 433-446.

Giuseppe Aricò

- FRAENKEL E., *Elementi plautini in Plauto*, Traduzione italiana di F. Munari, Firenze 1960 (rist. 1972).
- FRAENKEL E., *Plautine Elements in Plautus (Plautinisches im Plautus)*, Translated by T. Drevikovski and F. Muecke, Oxford 2007.
- FRANCHELLA Q., *Lucii Accii Tragoediarum fragmenta*, Bologna 1968.
- FRANCISSETTI BROLIN S., *Gli Epigoni di Accio: il fr. XIII (v. 302) Ribbeck*, «GIF» 65, 2013, 161-174.
- FRANCISSETTI BROLIN S., *L'Erifile di Accio: il v. 307 Ribbeck (Eriphyla I Dangel) e la collana di Armonia*, «AAT» 148, 2014, 105-116.
- FROBENIUS R., *Die Syntax des Ennius* (Diss. Tübingen), Nördlingen 1910.
- GARBUGINO G., *Il XXVI libro di Lucilio*, in *Studi noniani*, XIII, Genova 1990, 129-236.
- GEORGACOPOULOU S., *Argia e il monile di Armonia secondo Stazio*, «PP» 51, 1996, 345-350.
- GRILLI A., *Studi enniani*, Brescia 1965.
- GROTEMEYER H., *De L. Attii tragoediis* (Diss. Münster), Monasterii Guestphalorum 1851.
- HAMP E.P., *Latin vastus*, «RhM» 119, 1976, 346-348.
- HEITSCH E. (Hrsg.), *Die Griechischen Dichterfragmente der römischen Kaiserzeit*, II, Göttingen 1964.
- HERZOG-HAUSER G., *Ennius imitateur d'Euripide* [1935], «Latomus» 2, 1938, 225-232.
- JOCELYN H.D., *The Tragedies of Ennius: The Fragments Edited with an Introduction and Commentary*, Cambridge 1967. Reprinted with Corrections 1969.
- KISO A., *Notes on Sophocles' Epigoni*, «GRBS» 18, 1977, 207-226.
- KLOTZ A., *Scaeniorum Romanorum fragmenta*, I. *Tragicorum fragmenta*, München 1953.
- LA PENNA A., *Fra teatro, poesia e politica romana*, Torino 1979.
- LA PENNA A., *Scene e motivi negli Epigoni e nell'Alphesiboea di Accio*, in St. Faller, G. Manuwald (Hrsgg.), *Accius und seine Zeit*, Würzburg 2002, 173-186.

- LAPINI W., *Un verso latino in forma di rebus (TRF 238) nella Retorica ad Erennio III 34*, «Maia» 48, 1996, 157-169.
- LAZZERONI R., *Contributo allo studio della preistoria del Carmen latino*, «ASNP» ser. II 28, 1959, 119-139.
- LEGRAS L., *Les légendes thébaines dans l'épopée et la tragédie grecques*, Paris 1905a.
- LEGRAS L., *Étude sur la Thébaïde de Stace*, Paris 1905b.
- LEONE G., *I Giganti a Roma. Fusione, confusione e rivisitazione del mito*, Foggia 2012.
- LEZZI-HAFTER A., *Eriphyle I*, in *LIMC III 1*, 1986, 843-846.
- MANUWALD G., *Tragicorum Romanorum Fragmenta [TrRF], II. Ennius*, Göttingen 2012.
- MARX F., *Incerti auctoris De ratione dicendi ad C. Herennium libri IV [M. Tulli Ciceronis ad Herennium libri VI]*, Lipsiae 1894<sup>1</sup>; Editionem stereotypam [editionis alterius, Lipsiae 1923] correctiorem cum addendis curavit W. Trillitzsch, Lipsiae 1964<sup>2</sup>.
- MEDINA J., *Retòrica a Herenni*, Introducció, revisió del text, traducció i notes, Barcelona 2000.
- METTE H.J., *Die Römische Tragödie und die Neufunde zur Griechischen Tragödie (insbesondere für die Jahre 1945-1964)*, «Lustrum» 9, 1964, 5-211.
- MICOZZI L., *Il catalogo degli eroi. Saggio di commento a Stazio Tebaide 4*, 1-344, Pisa 2007.
- MULDER H.M., *Publii Papinii Statii Thebaidos liber secundus commentario exegetico aetheticoque instructus*, Groningae 1954.
- MÜLLER F.L., *Rhetorica ad Herennium. Incerti auctoris libri IV de arte dicendi. Rhetorik an Herennius. Eines Unbekannten vier Bücher über Redekunst*, lat. und dt. mit Einleitung und Anmerkungen, Aachen 1994.
- MÜLLER F.L., *Kritische Gedanken zur antiken Mnemotechnik und zum Auctor ad Herennium. Mit Text und Übersetzung der drei antiken Zeugnisse im Anhang*, Stuttgart 1996.
- MÜLLER L., *De re metrica poetarum Latinorum praeter Plautum et Terentium libri septem. Accedunt eiusdem auctoris opuscula*, Lipsiae 1861<sup>1</sup>; Petropoli et Lipsiae 1894<sup>2</sup>.

Giuseppe Aricò

- MÜLLER L., *Q. Enni carminum reliquiae. Accedunt Cn. Naevi Belli Poenici quae supersunt*, Petropoli 1884.
- MÜLLER L., *De Accii fabulis disputatio*, Berlin 1890.
- NÚÑEZ S., *Retórica a Herenio*, Introducción, traducción y notas, Madrid 1997.
- PACK R.A., *A Mediaeval Explicator of Classical Mnemonics*, in C. Deroux (ed.), *Studies in Latin Literature and Roman History*, II, Bruxelles 1980, 517-521.
- PASCAL C., *Quaestionum Ennianarum Particula III*, «RFIC» 26, 1898, 24-36.
- PASCUCCI G., *Ancora sul problema di muta cum liquida*, «AGI» 60, 1975, 59-73.
- PEARSON A.C., *The Fragments of Sophocles*, Edited with Additional Notes from the Papers of Sir R.C. Jebb and Dr. W.G. Headlam, I, Cambridge 1917 (Repr. 1963).
- PISANI V., *Storia della lingua latina, Parte prima, Le origini, e la lingua letteraria fino a Virgilio e Orazio*, Torino 1962.
- POCIÑA A., *El Tragediógrafo Latino Lucio Acio*, Granada 1984.
- PRELLER L., ROBERT C., *Griechische Mythologie*, II. *Die griechische Helldensage*, III 1, Berlin 1967<sup>5</sup>.
- QUESTA C., *La metrica di Plauto e di Terenzio*, Urbino 2007.
- RADT St., *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, IV. *Sophocles*, Göttingen 1999<sup>2</sup>.
- RIBBECK O., *Scenicae Romanorum poesis fragmenta*, I. *Tragicorum Latinorum reliquiae*, Lipsiae 1852<sup>1</sup>; *Scaenicae Romanorum poesis fragmenta*, I. *Tragicorum fragmenta*, Lipsiae 1871<sup>2</sup> (Reprogr. Nachdr., Hildesheim 1962); *Scaenicae Romanorum poesis fragmenta*, I. *Tragicorum fragmenta*, Lipsiae 1897<sup>3</sup>.
- RIBBECK O., *Die römische Tragödie im Zeitalter der Republik*, Leipzig 1875 (Reprogr. Nachdr. mit einem Vorwort von W.-H. Friedrich, Hildesheim 1968).
- RITSCHL F., *Unterschiede der scenischen und der daktilischen Poesie* [1850], in Id., *Kleine philologische Schriften*, II. *Zu Plautus und lateinischer Sprachkunde*, Leipzig 1868, 581-603.
- ROBERT C., *Oidipus. Geschichte eines poetischen Stoffs im griechischen Altertum*, 2 voll., Berlin 1915.

- ROCCHI M., *Kadmos e Harmonia. Un matrimonio problematico*, Roma 1989.
- ROMANO D., *Struttura della Gigantomachia latina di Claudiano*, in *Studi di poesia latina in onore di Antonio Traglia*, Roma 1979, 925-936.
- ROMANO D., *Orazio e i Giganti* [1983], in Id., *Lucrezio e il potere ed altri saggi sulla letteratura tardorepubblicana ed augustea*, Palermo 1990, 204-217.
- SANTORELLI P., *Nota ad Accio, trag. 302 Ribbeck*, «Vichiana» n.s. 7, 1978, 315-317.
- SCAFOGLIO G., *L'Astyanax di Accio. Saggio sul background mitografico, testo critico e commento dei frammenti*, Bruxelles 2006.
- SCHAUER M., *Tragicorum Romanorum Fragmenta [TrRF]*, I. *Livius Andronicus. Naevius. Tragicci minores. Fragmenta adespota*, Göttingen 2013.
- SCHIERL P., *Die Tragödien des Pacuvius*, Ein Kommentar zu den Fragmenten mit Einleitung, Text und Übersetzung, Berlin-New York 2006.
- SCHÜTZ Chr. G., *M. T. Ciceronis opera rhetorica*, I 2. *Notae in libros ad Herennium et Ciceronis Rhetorica*, Lipsiae 1804.
- SEN, R., *Vowel-weakening Before Muta cum Liquida Sequences in Latin. A Problem of Syllabification?*, in *Oxford University Working Papers in Linguistics, Philology & Phonetics* 11, 2006, 143-161.
- TARRANT R.J., *Seneca Agamemnon*, Edited with a Commentary, Cambridge 1976.
- TIMPANARO S., *Muta cum liquida in poesia latina e nel latino volgare*, «RCCM» 7, 1965 (Studi in onore di A. Schiaffini), 1075-1103.
- TOLKIEHN J., *Zu den Dichterzitaten in der Rhetorik des Cornificius*, «BPhW» 37, 1917, 825-830.
- TRAGLIA A., *Poeti latini arcaici*, I. *Livio Andronico, Nevio, Ennio*, Torino 1986.
- TRAINA A., *Pathos ed ethos nelle traduzioni tragiche di Ennio* [1964], in Id., *Vortit barbare. Le traduzioni poetiche da Livio Andronico a Cicerone*, Roma 1974<sup>2</sup>, 113-165.
- UNTERMANN J., *Entwürfe zu einer Enniusgrammatik*, in O. Skutsch (éd.), *Ennius. Sept exposés suivis de discussion* (Entretiens sur l'antiquité classique, XVII), Vandœuvres-Genève 1972, 209-245 (discussion: 246-251).

Giuseppe Aricò

VAHLEN IO., *Ennianae poeseos reliquiae*, Lipsiae 1903<sup>2</sup>.

VAHLEN IO., *De emendandis Ennii tragoediis* [1888/89], in Id., *Opuscula academica*, I, Lipsiae 1907, 401-420.

VIAN F., *Répertoire des Gigantomachies figurées dans l'art grec et romain*, Paris 1951.

VIAN F., *La guerre des géants. Le mythe avant l'époque hellénistique*, Paris 1952.

VIAN F. (avec la collaboration de M.B. Moore), *Gigantes*, in *LIMC* IV 1, 1988, 191-270.

WARMINGTON E.H., *Remains of Old Latin*, Newly edited and Translated, I. *Ennius and Caecilius*, Cambridge, Mass.-London 1935 (Repr. 1988).

WARMINGTON E.H., *Remains of Old Latin*, Newly edited and Translated, II. *Livius Andronicus, Naevius, Pacuvius and Accius*, Cambridge, Mass.-London 1936 (Repr. 1982).

WELCKER F.G., *Die griechischen Tragödien mit Rücksicht auf den epischen Cyclus*, I, Bonn 1839.

**ABSTRACT:** This paper analyzes some issues concerning the text and the interpretation of three tragic Latin fragments: Enn. fr. CII, 207 Joc.; Acc. 554 D.; *trag. inc. inc.* XIII, 26 Ribb.<sup>3</sup>

**KEYWORDS:** Roman tragedy; Archaic Latin poetry; Fragmentary dramas; Ennius; Accius.



## La *consolatio* del nulla.

### Note al secondo coro delle *Troades* senecane

SERGIO AUDANO

Il secondo coro delle *Troades* (vv. 371-408) offre una riflessione, drammatica e profonda, sul destino dell'uomo dopo la morte. La risposta è univoca, lucida e inappellabile: il nulla. *Post mortem nihil est ipsaque mors nihil*: così sentenzia il v. 397, dal sapore lucreziano, ma privo dell'entusiasmo didascalico che anima il *De rerum natura* nel tentativo di allontanare superstizioni fideistiche e terrori ancestrali<sup>1</sup>. Al contrario, il verso di Seneca, così come più in generale l'intero corale, si colloca in una prospettiva di pensiero che trascende singole categorie filosofiche, che pure sono state chiamate in causa (a iniziare proprio dall'epicureismo) col supporto anche di altri *loci* di Seneca di analogo tono, e si traduce in una condizione esistenziale eterna e immutabile, che coinvolge l'uomo e l'universo. L'azione distruttrice dell'*aetas* si abbatte su ciascun individuo con la stessa perenne velocità con cui ruotano gli astri, dalle dodici costellazioni (v. 385), al sole (vv. 387-388), alla luna (vv. 388-389), disposti in una sorta di *anticlimax* secondo l'ordine della cosmologia stoica, come si riscontra anche nel *Thyestes* (vv. 834-842). Alla fine del percorso di ogni esistenza, tutto andrà dissolvendosi e svanirà il soffio vitale che garantisce la sopravvivenza, come il *calidus fumus* che esce dal fuoco (vv. 392-393) o le *nubes* disperse dal vento di Borea (vv. 394-395). La morte, dunque, uccide l'anima così come il corpo: il coro si conclude al v. 408 con la risposta alla domanda su quale luogo giaceremo alla fine della vita; la battuta *quo non nata iacent* rimanda a un ciclico e costante "nulla eterno", interrotto solo dalla sconvolgente, quanto effimera, esperienza della vita.

---

<sup>1</sup> Sui possibili influssi lucreziani su questo coro delle *Troades* si rimanda a PENWILL 2005. I testi della tragedia saranno citati secondo l'ed. ZWIERLEIN 1986.

Si tratta di un brano dalla straordinaria potenza intellettuale, che spicca per la radicalità non convenzionale con cui è affrontata una delle problematiche più tormentate nella storia del pensiero. Non a caso è stato felicemente accostato all'*Amleto*, in particolare al celeberrimo monologo del III atto, in cui la dialettica tra "essere" e "non essere" si scontra senza risposta plausibile, per quanto si ponga come il "problema" per antonomasia per l'uomo di ogni epoca<sup>2</sup>. E si distingue anche per la felicissima intelaiatura dei rimandi intertestuali, i quali elaborano una memoria letteraria proiettata con efficacia alla dimostrazione della tesi di fondo. Si rimanda ai commenti per un elenco più puntuale: dal punto di vista della funzione non solo testuale, ma anche più intrinsecamente argomentativa, spiccano gli evidenti richiami a Orazio, il cui *non omnis moriar* è antifrasticamente capovolto nei vv. 378-379 (*an toti morimur nullaque pars manet / nostri*), e ovviamente a Lucrezio, col quale dialogano in modo particolare i vv. 401-406 per il comune rifiuto di tutto l'apparato mitologico (il Ténaro, Plutone, Cerbero) che, incidendo nel profondo della psiche umana, contribuisce ad alimentare la paura della morte.

Molti, ovviamente, sono i debiti anche con la "gemella" tragedia euripidea, ampiamente messi in luce e discussi dai commentatori, anche se il processo di riscrittura di Seneca è molto profondo, poiché risponde a un'esigenza di maggiore teorizzazione del problema e di valutazione del suo concreto tradursi nelle dinamiche del dramma. Questo percorso di rielaborazione è segnato da varie tappe di mediazione, estranee a Euripide e alla sua cultura (o, se preferiamo, con un grado diverso di consapevolezza critica)<sup>3</sup>, non da ultima il riuso, a supporto dello sviluppo argomentativo,

---

<sup>2</sup> Il finissimo confronto è stato proposto da CAVIGLIA 1981, 44 n. 32 (ma tutto il commento dello studioso, da poco scomparso, spicca per l'eleganza delle osservazioni, oltre che per la splendida traduzione).

<sup>3</sup> Ovviamente era estranea ad Euripide la nozione di genere consolatorio così come strutturato, sul piano filosofico e retorico, nei testi a noi pervenuti (e che, con gradi diversi, risentono della fondamentale mediazione di Cràntore e del suo Περί πένθους); questo non implica che nel teatro tragico, soprattutto di questo autore, circolassero massime, *sententiae*, riflessioni che in un secondo momento, grazie soprattutto alle scuole di retorica, entreranno stabilmente all'interno degli scritti consolatori (dopo Omero e Platone, è proprio Euripide, ad esempio, ad essere l'autore più citato nella *Consolatio ad Apollonium* attribuita a Plutarco, lo scritto per molti aspetti più completo, sul piano dei materiali, tra le poche *consolationes* superstiti). Sul tema è ancora fondamentale CIANI 1975 e, per la costruzione e la variazione degli *exempla* mitologici, PATTONI 1988. Sulle tecniche "rasseratrici", quindi assimilabili in qualche modo alla τέχνη ἀλυπίας, dei

di *topoi* caratteristici del genere consolatorio, i quali permettono di dare pienezza di coerenza a una serie di riflessioni che, nelle *Troiane* euripidee, risultano di notevole pregnanza, ma non adeguatamente inquadrare, anche sotto l'aspetto retorico, in una cornice di pensiero unitaria.

Ciò si nota, ad esempio, con particolare evidenza nel già citato verso conclusivo del coro (v. 408: *quo non nata iacent*), che condensa icasticamente il v. 636 della tragedia greca, τὸ μὴ γενέσθαι τῶ / θανεῖν ἴσον λέγω, pronunciato da Andromaca con riferimento al destino di Polisena. A quest'ultima, infatti, la morte porrà, se non altro, la cessazione delle sofferenze a differenza di chi, come la vedova di Ettore, continuando drammaticamente la propria esistenza, dovrà subire un sostanziale mutamento della propria condizione esistenziale, dalla felicità al dolore<sup>4</sup>. Seneca trasforma il verso euripideo, legato alla riflessione su un singolo personaggio, in massima universale, che trascende lo specifico dell'azione scenica, liberando le potenzialità di senso latenti nel modello: ciò accade attraverso il filtro della celeberrima *sententia Sileni*, ampiamente circolante in tutti gli scritti consolatori (ma espressione di un sapere arcaico, quasi sapienziale, come provato dall'attribuzione al satiro), secondo cui l'*optimum* per ogni uomo consiste nel non essere mai nati. Ma Seneca fa anche altro: amplifica la portata di una simile massima mediante l'utilizzo del neutro *nata*, attribuendo, di conseguenza, a ogni fenomeno della realtà il medesimo destino dell'uomo. Le "cose non nate" rappresentano, dunque, il nulla prima della vita, che viene di fatto a coincidere col nulla dopo la morte: la vera felicità consiste nel godere, prima e dopo l'esistenza, della condizione di annullamento totale, senza alcuna implicazione di sopravvivenza dell'anima. La portata universale di questa conclusione si traduce, sul piano formale, in un ulteriore passaggio rispetto a Euripide: come ha finemente notato Gianna Petrone, «qui il coro parla un linguaggio che non dissimula il comportamento di un maestro di filosofia, adottandone il tu didattico, rivolto all'*auditor* e facendo così emergere lo spessore di uno sfondo, tracciato a metà strada

---

dolori di origine psichica rintracciabili nei dialoghi euripidei si veda BARDI 2003. Per una panoramica più aggiornata, che si sofferma anche sul ruolo sociale dei protagonisti che devono salvaguardare il decoro del loro *status* eroico anche nei momenti più dolorosi, si rimanda al recente CHONG-GOSSARD 2013.

<sup>4</sup> Il tema della fragilità della sorte, associato alla dimensione del disfacimento del contesto generale e della città in particolare, è stato di recente evidenziato da PIPITONE 2014.

tra Lucrezio e il Cicerone delle *Tusculanae*»<sup>5</sup>. Sono molti, del resto, i punti di coincidenza con analoghe riflessioni che ritroviamo di frequente in Seneca prosatore, in primo luogo, non a caso, proprio in due *consolationes*, tanto nell'*ad Marciam* (19, 5: *mors dolorum omnium exsolutio est et finis ultra quem mala nostra non exeunt, quae nos in illam tranquillitatem in qua antequam nasceremur iacuumus reponit*), quanto nell'*ad Polybium* (9, 2: *nam si nullus defunctis sensus superest, evasit omnia frater meus vitae incommoda et in eum restitutus est locum, in quo fuerat antequam nasceretur, et expers omnis mali nihil timet, nihil cupit, nihil patitur*), ma non mancano attestazioni anche nelle *Epistulae morales* (54, 4: '*Quid hoc est?*' inquam '*tam saepe mors experitur me? Faciat: [at] ego illam diu expertus sum.*' '*Quando?*' inquis. *Antequam nascerer. Mors est non esse*). La consonanza non suona affatto casuale<sup>6</sup>: Seneca rielabora, infatti, materiali comuni, riconducibili a una delle argomentazioni salienti della topica consolatoria, ricavata (forse a partire dal Περὶ πένθους di Cràntore, modello per tutti i successivi scritti *de morte*) dall'*Apologia* platonica (39c-40c), secondo cui la morte non è mai un male, sia se costituisce la fine di tutto (e quindi anche dei dolori della vita) sia se ammette la possibilità di una sopravvivenza dell'anima, dilemma che, come noto, troverà aforistica formulazione tanto nella *Lettera* 65 (*Ep.* 65, 24: *mors quid est? Aut finis aut transitus?*)<sup>7</sup> quanto, con riferimento alla condizione del defunto, nella *Consolatio ad Polybium* (9, 3: *quid itaque eius desiderio maceror qui aut beatus aut nullus est?*).

---

<sup>5</sup> PETRONE 2013, 89.

<sup>6</sup> Meno noto è, invece, il risvolto in positivo all'argomentazione del coro (e di questa filiera di pensiero), che Seneca enuncia nel primo libro del *De beneficiis* (9, 11: *quam multi indigni luce sunt! Tamen dies oritur. Quam multi, quod nati sunt, queruntur! Tamen natura subolem novam gignit ipsosque, qui non fuisse mallent, esse patitur*). La riflessione si associa alla polemica contro coloro che compiono benefici solo per ottenere un adeguato contraccambio, qualificando come ingrato chi non si presta, pur avendone l'opportunità, a restituire il vantaggio ottenuto. Ma che senso assumono queste parole in un contesto notevolmente distante da quello analizzato in precedenza? La risposta, a mio giudizio, arriva dalle battute immediatamente seguenti a 9, 12: è proprio di un grande uomo, argomenta Seneca, badare al beneficio in sé, ricercando sempre, anche dopo aver sperimentato l'ingratitude, chi poter continuare a beneficiare. Per analogia anche la vita, nel suo tradurre in essere quanti non sono ancora nati, è un valore che la natura vuole garantire, proprio come il *beneficium*, in quanto tale, al netto degli *incommoda* che, come la mancanza di gratitudine, affliggono l'esistenza al punto da indurre molti a preferire di non essere mai venuti alla luce.

<sup>7</sup> Una formulazione quasi analoga è riscontrabile anche nel *De providentia* (6, 6: *contemnite mortem: quae vos aut finit aut transfert*). Si vedano sul passo le puntuali osservazioni di LANZARONE 2008, 399-401.

Risulterebbe, a ogni modo, semplicistico e riduttivo arrivare alla conclusione di interpretare il nostro coro come una sorta di “cantuccio” manzoniano, in cui prenderebbe voce il pensiero autentico dell’autore, anche a scapito della congruenza organica del dramma. Al contrario, Seneca non compie la banale operazione di riversare passivamente sulla tragedia l’elaborazione concettuale delle opere in prosa, ma ne valuta il reificarsi nel concreto dell’azione scenica, elaborando in questo caso una sorta di “retorica del nulla eterno” di cui evidenza portata ed effetti. E tanto più ciò si realizza a proposito dell’immortalità dell’anima, un tema che lo stesso Seneca ha affrontato da angolature diverse, senza necessariamente pervenire a una conclusione definita<sup>8</sup>. La conoscenza approfondita di tutta la letteratura in materia (non solo stoica, ma con significative aperture anche alle suggestioni di altre scuole), la capacità di rielaborare con perizia *topoi*, *exempla* allo scopo di supportare argomentazioni, sempre però legate a contesti specifici, si associano a quello che pare un percorso continuo di rimediazione dello stesso filosofo, tra adesione e scetticismo, che trova chiara espressione in un brano della *Lettera* 102 (*Ep.* 102, 2: *iuvabat de aeternitate animarum quaerere, immo mehercules credere; praebebam enim me facilem opinionibus magnorum virorum rem gratissimam promittentium magis quam probantium*).

Già questo primo *specimen* suggerisce la possibilità di una rilettura del secondo coro utilizzando come “reagente” il confronto analitico con la dimensione retorica delle *consolationes*, che privilegia, quindi, l’apporto fornito dalle strutture formali rispetto al versante più propriamente filosofico, già determinato dalla scelta di campo a favore di un nichilismo lucido e irremovibile. L’immaginario consolatorio, che congloba anche quello che «alla teoria del ‘meglio non nascere’ faceva affidamento per degli *exempla* mitici e storici», come ha osservato ancora una volta Gianna Petrone<sup>9</sup>, può fornire ulteriori elementi per garantire la piena congruenza di questo coro nel suo rapporto, spesso giudicato fortemente contraddittorio, rispetto a quello precedente, proprio in merito alla credenza della sopravvivenza dell’anima. Il contributo della studiosa, più di recente affiancato da un importante articolo di Giancarlo Mazzoli nel

---

<sup>8</sup> Si rimanda per un’approfondita disamina della questione a SETAIOLI 2000.

<sup>9</sup> PETRONE 2013, 89.

quadro di una rilettura complessiva delle *Troades*<sup>10</sup>, è ovviamente un riferimento imprescindibile, anche per la discussione della vasta bibliografia sul tema.

La prima parte del coro (vv. 371-381) traduce l'antitesi del dilemma socratico, incanalando la risposta verso la soluzione nichilistica. L'ipotesi alternativa, infatti, viene depotenziata sul piano della credibilità, trattandosi di una *fabula* che può trarre in inganno solamente i *timidi*. Si tratta di una presa di posizione anch'essa dal sapore lucreziano (anche se non necessariamente da riferire a una esplicita adesione a un pensiero di matrice epicurea), che sembra precorrere la sezione finale (vv. 402-406), quando le figure emblematiche dell'Oltretomba sono a loro volta degradate al rango di *fabula*, analoga agli effetti di un incubo (v. 406: *et par sollicito fabula somnio*). Un pensiero, peraltro, coerente in Seneca, come attestato da un passo della *Consolatio ad Marciam* (anticipatore, non a caso, del citato brano di 19, 5), in cui il medesimo lessema *fabula* caratterizza ancora una volta, e con lo stesso inquadramento polemico, tutti gli "spauracchi dell'oltretomba", come ha efficacemente tradotto Alfonso Traina (19, 4: *cogita nullis defunctum malis adfici, illa quae nobis inferos faciunt terribiles, fabulas esse, nullas imminere mortuis tenebras nec carcerem nec flumina igne flagrantia nec Oblivionem amnem nec tribunalia et reos et in illa libertate tam laxa ullos iterum tyrannos: luserunt ista poetae et vanis nos agitavere terroribus*)<sup>11</sup>. Ma nel nostro coro la discussione compie un salto di qualità: *fabula* al v. 371 designa, nel suo insieme, l'intera ipotesi della sopravvivenza *post mortem* (vv. 371-372: *verum est an timidus fabula decepit / umbras corporibus vivere conditis*). L'afflato polemico coinvolge, quindi, proprio il cuore del dilemma socratico: la possibilità del *transitus* si riduce a una sorta di invenzione leggendaria, adatta a ingannare gli animi più semplici e facilmente suggestionabili. La valenza ironica, se non addirittura sarcastica, con cui Seneca utilizza il lessema *fabula* rappresenta un'innovazione significativa rispetto alle modalità argo-

---

<sup>10</sup> MAZZOLI 2016: lo studioso individua nelle "rovine" il motivo di sfondo di tutta la tragedia, che troverà la sua drammatica conclusione nella distruzione della città. Ma tutto il dramma, compreso il nostro coro, è costellato da elementi che in qualche modo sembrano anticipare il finale, rappresentando una vera e propria costante semantica che unifica.

<sup>11</sup> TRAINA 1993<sup>3</sup>, 103.

mentative delle *consolationes*. Gli esempi possibili sono pochi, vista l'esiguità di testi in nostro possesso, ma il confronto con la *Consolatio ad Apollonium* attribuita a Plutarco può offrire qualche spunto interessante. In questo scritto, dove al contrario prevale la tesi della sopravvivenza dell'anima, tutta la struttura argomentativa porta il lettore (a partire dal destinatario diretto) ad accettare, sul piano razionale oltre che su quello emotivo, la dimostrazione della vita dopo la morte. L'intero percorso terapeutico del consolatore è contraddistinto, soprattutto nella sezione finale, quella più espressamente riservata a questa forma di persuasione, da una serie di *exempla* storici e mitologici, citazioni di autori di riconosciuta *auctoritas*, tutti proiettati in una dimensione atemporale di indeterminatezza che, sul piano retorico, contribuisce a rafforzarne l'efficacia argomentativa, grazie alla proiezione in un passato lontano e dai contorni sfumati<sup>12</sup>. Si prenda l'esempio della formula con cui l'autore introduce, oramai alla conclusione dello scritto, lunghi estratti dai *Threnoi* pindarici e dal *Gorgia* platonico, menzionati proprio per la descrizione della beatitudine ultraterrena (120B: εἰ δ' ὁ τῶν παλαιῶν ποιητῶν τε καὶ φιλοσόφων λόγος ἐστὶν ἀληθής, ὥσπερ εἰκὸς ἔχειν). Nella *Consolatio ad Apollonium* il λόγος di poeti e filosofi, oltre che razionale, è caratterizzato come "vero", proprio allo scopo di garantire la bontà della tesi della sopravvivenza dell'anima, al contrario di Seneca dove prevale la nozione di *fabula*, con il suo carico di illusorietà e di menzogna; centrale, ma sempre in negativo, è anche il ruolo dei poeti, strumenti di diffusione dell'inganno, come emerge con nitore dal passo della *Consolatio ad Marciam* prima menzionato (19, 4: *luserunt ista poetae et vanis nos agitavere terroribus*).

La scelta di *fabula* anche nel nostro coro non è, quindi, né casuale né tanto meno "neutra", ma si colloca con coerenza nella scelta grammaticale di definire una linea antitetica rispetto al filone di pensiero di cui è espressione lo scritto attribuito a Plutarco (e al quale possiamo accludere, pur con alcune sostanziali differenze, anche la

---

<sup>12</sup> Mi permetto di rimandare ad AUDANO 2014, dove elaboro per la *Consolatio ad Apollonium* la possibilità della costruzione di una "retorica dell'indeterminazione", che contribuisce, mediante formule di rimando a prospettive temporali sfumate e generiche circa le argomentazioni portate a supporto delle tesi consolatorie, ad avvalorarne l'efficacia sul piano terapeutico.

*Consolatio* ciceroniana). Si potrebbe, inoltre, aggiungere che lo scopo di Seneca sia forse più ambizioso, ovvero quello di creare una sorta di filiera “antagonista”, il cui obiettivo principale è dimostrare l’assoluta certezza del *finis*, relegando la prospettiva del *transitus* (almeno nei termini connotati in chiave platonizzante e “misterica”, che sono quelli maggiormente vulgati) a una mera ipotesi per spiriti semplici, ma differenziandosi, pur nella condivisione della tesi di fondo, anche da modalità consolatorie di pura matrice epicurea<sup>13</sup>. Nella *Consolatio ad Marciam*, ad esempio, la possibilità di una sopravvivenza ultraterrena è ammessa, ma, secondo una concezione coerentemente stoica (riscontrabile, con alcune differenze, in Cleante e in Crisippo), fino alla conflagrazione universale ed è riservata a un ristretto manipolo di *felices animae* che si differenziano «dalle anime comuni»<sup>14</sup>. Ma, è bene ribadirlo con chiarezza, non assistiamo a un mero travasamento da parte di Seneca di una sua elaborazione intellettuale: è pur vero che il canto corale «si alimenta della *disputatio* del filosofo *de morte* e in materia escatologica»<sup>15</sup>, ma senza necessariamente vedervi il riflesso immediato di una posizione personale dell’autore, di cui, tra l’altro, abbiamo evidenziato poco prima le dichiarate oscillazioni. In quest’ottica, che rimane ancorata allo specifico del dramma, il nostro autore procede alla costruzione di una vera e propria retorica argomentativa, quella del “nulla eterno” come principio di consolazione, dove una funzione non marginale è riservata, accanto alla degradazione al rango di *fabula* della prospettiva del *transitus*, al depotenziamento di un’altra parola-chiave essenziale come *anima*. Si tratta di un’operazione funzionale a trasformare la paura della morte nel suo desiderio, a rovesciare il timore del nulla nella sua aspirazione<sup>16</sup>, a rendere il “nulla” l’unico strumento per una possibile consolazione, attestato il fallimento di ogni soluzione alternativa e più tradizionale.

---

<sup>13</sup> La capacità di Seneca di adattare diverse strategie consolatorie è rimarcata da WILSON 2013, 96, secondo cui «Seneca is perfectly capable of adopting temporarily a different persona himself within the wider frame of his rhetorical strategy».

<sup>14</sup> SETAIOLI 2000, 295. Dello stesso studioso, in merito alla concezione dell’anima in Cicerone e in Seneca, si veda anche il recente SETAIOLI 2013.

<sup>15</sup> MAZZOLI 2016, 244, che si pone in garbata polemica con FANTHAM 1982, 85, la quale aveva, invece, sostenuto che le affermazioni del coro sono il riflesso «not of the Trojan women, but of Seneca himself».

<sup>16</sup> Qui parafraso quanto molto opportunamente scrive TRAINA 2003, 144.



Dal punto di vista del coro, come infatti si legge al v. 372, a poter sopravvivere sarebbero, in ogni caso, solamente delle *umbrae* private del principio vitale dell'*anima* (v. 376: *non prodest animam tradere funeri*), a sua volta uccisa dalla morte non meno del corpo (vv. 401-402: *mors individua est, noxia corpori / nec parcens animae*). Non si vuole qui entrare all'interno di problematiche religioso-filosofiche, in merito al concetto di *umbra* e di *anima* nel pensiero senecano<sup>17</sup>, ma rimarcare il fatto che, al di fuori del perimetro dello stoicismo "aristocratico", in cui alle poche anime elette è consentito di penetrare *in arcana naturae*, lontano dalle lordure del mondo (come sostenuto appunto nella *Consolatio ad Marciam* 25, 2)<sup>18</sup>, la prospettiva più generale, di cui il nostro coro si fa portavoce, sottrae all'opzione del *transitus* ogni richiamo a una possibile condizione di felicità, di luminosità perenne, di serenità delle anime dopo la morte, secondo lo schema abituale della retorica delle consolazioni (e che trova applicazione, ad esempio, nel finale della *Consolatio ad Apollonium*). Data, e non concessa, l'ipotesi del *transitus*, quest'ultima è appannaggio solo di un triste, oscuro mondo di *umbrae*, lontane indubbiamente dai dolori della vita, ma non gratificate di certo dall'approdo a un mondo migliore. Non a caso il coro insiste sulla privazione della luce che la morte porta con sé (v. 374: *supremusque dies solibus obstitit*): non si tratta, a mio giudizio, solo dell'ovvia metafora della fine della vita, secondo un *topos* anch'esso di ascendenza euripidea<sup>19</sup>, ma, nell'ottica di questa retorica del "nulla eterno", della negazione di ogni nuova e diversa luce nella vita ultraterrena, garantita invece dalle *consolationes* "tradizionali". L'unico

---

<sup>17</sup> I commenti non offrono spesso informazioni al riguardo: deludente, in particolare, KEULEN 2001, 272, che si limita, sotto la voce *anima*, a riportare la definizione dell'*OLD* e a ricordarci che è «the non-material part (as opposed to the body), the soul, life». Sulle *umbrae* nel teatro senecano, con riferimento in modo particolare a figure di spettri o di fantasmi, si veda, con un'analisi particolarmente attenta allo specifico teatrale, il recente KATUSZEWSKI 2015.

<sup>18</sup> La centralità di questo motivo degli *arcana naturae* all'interno dell'escatologia della *Consolatio ad Marciam* è ribadita da TRAINA 1993<sup>3</sup>, 17.

<sup>19</sup> Ricorre, ad esempio, nell'*Alceste*: paradigmatica, in questo senso, la battuta che Ferete pronuncia contro il figlio Admeto nel corso della serrata sticomitia in cui il vecchio riafferma il suo amore per la vita, espressa metaforicamente dalla luce del sole, alle pressanti richieste del figlio di morire al posto della giovane moglie (v. 722: φίλον τὸ φέγγος τοῦτο τοῦ θεοῦ, φίλον). Per altri paralleli euripidei sul medesimo motivo si veda PADUANO 1993, 115 n. 120.

*dies* che si può sperimentare è quello della vita nell'“al di qua”, altro non c'è e, qualora anche ci fosse, sarebbe un mondo grigio di ombre, privo di ogni apporto del sole e della luce.

Proprio il motivo delle *umbrae* spinge a valutare ancora le relazioni strutturali tra questo coro e il precedente, di cui sono state rimarcate, anche di recente, le contraddizioni sul piano dell'elaborazione teoretica e dottrinale<sup>20</sup>. Ma prima è necessario un appunto, utile per comprendere la centralità della funzione delle *umbrae* anche sotto l'aspetto propriamente drammatico. Come già aveva evidenziato il Trevet nel suo commento del 1315<sup>21</sup>, il nostro coro è strettamente correlato con l'epifania marina dell'*umbra* di Achille<sup>22</sup>, narrata da Taltibio ai vv. 168-202, con la richiesta del sacrificio di Polissena sul suo *tumulus*<sup>23</sup>. L'apparizione dell'*ingens umbra* dell'eroe greco, al v. 181, è preannunciata, ai vv. 170bis-177, da una serie di prodigi che capovolgono in veri e propri *loci horridi* gli ambienti naturali, come il sordo boato che agita la terra, scossa nel profondo dall'apertura di *totos sinos* (v. 172), l'agitazione delle cime degli alberi (v. 173), il *fragor vastus* che risuona nel *lucus sacer* (v. 174), i massi precipitati dalla sommità del monte Ida (v. 175) e l'immobilità paradossale del mare, che perde il suo naturale moto ondoso (vv. 176-177)<sup>24</sup>. Questa marcata negatività del paesaggio

---

<sup>20</sup> Così WILSON 2013, 100: «A second consolatory argument, but one that contradicts the first ode, is articulated in the second: that the afterlife is a fable, that death is equivalent to the state of never having been born, that death is nothing, neither good nor evil». La sua non è una posizione isolata (spicca per la sua poco giustificabile durezza il giudizio di ZWIERLEIN 1966, 78), anche se ultimamente la critica è orientata a riconoscere i punti di forte contatto tra i due cori, non da ultimo la comune visione positiva della morte, come sostenuto a ragione da BOYLE 1994, 172.

<sup>21</sup> «Cantus chori de statu animarum post mortem occasione eius quod dictum est de apparitione Achillis supra» (si veda PALMA 1977, 30).

<sup>22</sup> Parafraza il titolo del recentissimo contributo di DEGL'INNOCENTI PIERINI 2016, che analizza con dovizia di riferimenti letterari il passo in questione, valutandone anche la portata sotto l'aspetto teatrale.

<sup>23</sup> Come giustamente interpreta DEGL'INNOCENTI PIERINI 2016, 36-37, l'ombra di Achille «viene descritta mentre dall'Erebo e dalle sue profonde spelonche si fa strada fino alla vista dei vivi e *levat tumulum*, cioè solleva, spalanca la terra della sepoltura, una visione sicuramente più drammatica e sconvolgente dell'apparizione 'sopra la tomba' delle fonti greche». Si veda, invece, 36 n. 36 per la puntualizzazione del concetto di *tumulus* (con ampia discussione bibliografica).

<sup>24</sup> Per l'analisi di questi versi si rimanda alle fini osservazioni di STOK 1999, 73 n. 49, che giustamente contesta la proposta della loro espunzione da parte di Zwierlein,

naturale ha la funzione di connotare in maniera “mostruosa” l’ombra di Achille, ritornato sulla terra per chiedere un pegno di morte, come il sacrificio di Polissena (che sarà accresciuto, dalle successive parole di Calcante, interprete “autentico” dell’apparizione, ai vv. 360-370, dalla richiesta di uccidere anche il piccolo Astianatte), un’immagine «che evoca la rottura dei tradizionali confini tra il mondo supero e infero e l’avvento di forze apportatrici di caos»<sup>25</sup>. Anche l’aspetto trionfale e da vincitore con cui l’*umbra* si manifesta, col catalogo dei successi di Achille durante la guerra troiana strutturato in *climax* fino al duello decisivo con Ettore (vv. 182-189), forse anticipatore della successiva apparizione in sogno ad Andromaca della sua *umbra*, ha ben poco di coerente con la felicità ultraterrena, ma, al contrario, potenzia la volontà di distruzione e di dolore che l’eroe greco vuole proseguire anche dopo la sua morte. E il momento del suo rientro agli inferi si caratterizza per il senso profondo di oscurità (v. 197: *haec fatus alta nocte divisit diem*)<sup>26</sup>, di cui l’*umbra* è a sua volta portatrice, come ha finemente notato Caviglia, secondo cui «l’ombra di Achille, con la profonda tenebra che la circonda, che è sua (*alta nocte* va inteso come ‘strumentale’) interrompe, taglia la chiarezza della luce»<sup>27</sup>. L’epifania dell’*umbra* di Achille potrebbe, in apparenza, smentire le teorie del coro, in quanto ci troviamo nei fatti di fronte a un caso palese di *transitus* dopo la morte<sup>28</sup>. Ma la contraddizione, se letta secondo il filtro delle *consolationes* (e della prospettiva particolare offerta dallo stesso Seneca, in particolare nella *Consolatio ad Marciam*), in realtà non esiste. Oltre all’evidenza della sopravvivenza dell’*umbra*, e non certo dell’*anima*, i tratti distintivi (assenza di luce, paesaggio infernale, prefigurazione di ulteriore morte) capovolgono le abituali rappresentazioni delle beatitudini del mondo ultraterreno, riservato a *felices* e

---

in quanto ritenuti interpolati, ricordando che «per il mare è anomala l’immobilità, non il movimento».

<sup>25</sup> DEGL’INNOCENTI PIERINI 2016, 37.

<sup>26</sup> Questo verso è stato oggetto di innumerevoli e contrastanti interpretazioni (Zwierlein, ad esempio, stampa *alta nocte divisit tra cruces*): per un’ampia panoramica delle varie proposte si veda KEULEN 2001, 189-190.

<sup>27</sup> CAVIGLIA 1981, 237.

<sup>28</sup> Scrive opportunamente PETRONE 2013, 91: «la sussistenza di Achille anche da morto, di contro, è data come una certezza e la sua ritorzione vendicativa verso i Troiani ha il tratto di una sicura evidenza».

*beati*, categorie al cui novero Achille di certo non appartiene. E non vi appartiene neppure l'*umbra* di Ettore, in parte anticipata, come prima detto, dall'evocazione del duello fatale nell'epifania del suo nemico, che appare, quale *noctis horrendae sopor* (v. 436), in sogno ad Andromaca (vv. 438-460). A differenza di Achille<sup>29</sup>, la figura dell'eroe troiano si manifesta ben distante dai segni anche fisiognomici che lo hanno contraddistinto nelle sue imprese gloriose: non più lo sguardo "di fuoco", chiara reminiscenza iliadica (15, 623: ὁ λαμπόμενος πυρῖ), ma un'*umbra* carica di stanchezza, in preda al pianto, con i capelli scarmigliati, evidente indicazione di lutto e di dolore (vv. 448-450: *non ille vultus flammeum intendens iubar, / sed fessus ac deiectus et fletu gravis / similisque nostro, squalida obtectus coma*). E per di più la sua è un'*umbra* anche *fallax*, come amaramente commenta Andromaca al v. 460, sia per il fatto di sfuggire all'abbraccio della coniuge, secondo il ben noto *topos* da Omero a Dante<sup>30</sup>, sia soprattutto perché il suggerimento di portare in salvo *quocumque* (v. 456) il piccolo Astianatte si rivelerà del tutto inutile<sup>31</sup>. Achille ed Ettore sono entrambi grandi personaggi, appartenenti a quel ristretto manipolo per il quale il *transitus post mortem* si configura come un'ipotesi più che plausibile (per quanto, nel caso di Ettore, confinata all'interno del sogno della moglie): sono forse l'equivalente, ovviamente in netta e chiara antitesi, dei pochi eletti che, come visto nella *Consolatio ad Marciam* (24, 5), possono accedere al riposo eterno, allietato dalla contemplazione di *pura et liquida* ben distanti *ex confusis crassisque* della realtà umana. Ovviamente i due eroi sono lontani dal godere di un'*aeterna requies* e soprattutto sono ancora immersi nelle vicende terrene, tra propositi di ulteriore vendetta e falliti tentativi di salvataggio. Come già detto, non c'è traccia di luminosità e di felicità: l'aldilà dei due personaggi

---

<sup>29</sup> Nota STOK 1999, 99 n. 137: «il parallelo tra l'apparizione di Achille e quella di Ettore è sempre squilibrato, vincitore/vinto».

<sup>30</sup> A proposito del riuso di questo notissimo *topos*, STOK 1999, 99 n. 140, osserva che «Seneca rinuncia al particolare per cui il mortale tenta per tre volte di abbracciare l'ombra, diversamente da Virgilio per l'abbraccio Enea/Creusa in *Eneide* 2, 792-793 (e così anche Dante in *Purgatorio* 2, 79-81)».

<sup>31</sup> MAZZOLI 2016, 246-247, evidenzia il legame di questa scena con l'apparizione di Ettore a Enea nel II libro dell'*Eneide* (v. 274: *quantum mutatus ab illo*), sottolineando inoltre come l'Ettore senecano «è solo un vinto che invoca per il figlio una antieroa via di scampo».

rimanda a un mondo cupo, oscuro, nel caso di Achille anche dai tratti infernali. Tutta la topica delle *consolationes* è qui radicalmente capovolta: il *transitus*, per quanto ipotesi circoscritta, non garantisce che la morte sia davvero un bene, come enunciato nel dilemma socratico, ma rischia anzi di trasformarsi concretamente per i vivi in occasione di ulteriore dolore.

Il tema delle *umbrae*, dunque, costituisce un ulteriore *fil rouge* che attraversa, unificandola anche a livello di *imagerie*, l'intera tragedia, corollario integrante del motivo dominante delle rovine e dei suoi derivati (come il *fumus*). Come la rovina è lo scheletro senza vita di una città, così l'*umbra* è la proiezione del corpo, ma senza alcun principio vitale che lo possa animare. E la prospettiva del *transitus*, secondo i parametri tradizionali della retorica consolatoria, è riservata solo alle *animae* che potranno sperimentare una nuova e realmente migliore esperienza rispetto all'esistenza terrena. Sulla base di queste coordinate possiamo attuare un confronto col primo coro, in particolare con la sezione ai vv. 156-163, in cui le donne, rispondendo all'invito di Ecuba, qualificano Priamo come *felix*, in quanto la morte, mai come in questo caso realmente *opportuna*<sup>32</sup>, lo ha risparmiato dall'assistere allo scempio della sua città e della sua famiglia e gli ha evitato, con meraviglioso anacronismo, di dover seguire il carro trionfale di Agamennone *aurea dextra vincula gestans* (v. 154)<sup>33</sup>. È vero, come è stato ampiamente notato dai commentatori<sup>34</sup>, che qui Seneca ha molto probabilmente tenuto in mente Ovidio (*Met.* 13, 519-520: *quis posse putaret / felicem Priamum post diruta Pergama dici?*), il quale aveva per primo sviluppato il tema del cosiddetto μακαρισμός di Priamo. Ma *felix* è un termine a tutti gli effetti "tecnico" del lessico delle *consolationes*,

---

<sup>32</sup> La *mors opportuna* è uno degli elementi costitutivi della topica consolatoria più facilmente "esportati", grazie soprattutto alla mediazione delle scuole di retorica, anche in molti altri generi letterari diversi dalle *consolationes* in senso stretto, e da cui le *Troades* sono attraversate in maniera quasi "ossessiva", come ha notato PETRONE 2013, 89 e n. 25.

<sup>33</sup> CAVIGLIA 1981, 233, rileva un'improprietà in Seneca che al v. 153 scrive *currusque sequens Agamemnonios*, sottolineando che «i re prigionieri non seguivano il cocchio del vincitore, ma lo precedevano».

<sup>34</sup> Si vedano, ad esempio, CAVIGLIA 1981, 232, STOK 1999, 71 n. 41, KEULEN 2001, 157 (approfondito poi a 158 con la discussione del tema del *non vidit*, che si riscontra dal *De oratore* ciceroniano 3, 2, all'*Agricola* tacitano 45, 1).

che connota, come *beatus*, chi gode della felicità ultraterrena. Tuttavia, anche l'ipotetico oltretomba che le donne del coro auspicano per Priamo è un mondo di ombre (vv. 158-159: *nunc Elysii nemoris tutis / errat in umbris*), a mio avviso pienamente coerente con l'immaginario delle *umbrae* che, come visto, attraversa in modo costante il resto del dramma e viene qui a creare un effetto ossimorico, sul piano visivo, rispetto alla luminosità implicita nella menzione dei Campi Elisi. E, di conseguenza, l'ipotesi del *transitus* e della conseguente "felicità" *post mortem* non trova riscontro dall'immediata occorrenza al v. 160 di *anima* (vv. 159-160: *interque pias / felix animas Hectora quaerit*). Appare, a mio avviso, evidente che qui il lessema è utilizzato come espediente per evitare la ripetizione ravvicinata di *umbra* del verso precedente, forse anche per esigenze metriche. Le *piae animae* sono riferibili a chi, come Ettore o lo stesso Priamo, è vittima della guerra e del dolore e, di conseguenza, non è caratterizzato dai connotati infernali che saranno, invece, propri di un Achille, violento per antonomasia. Ma la *iunctura* non assume, in questo contesto, una valenza religiosa o filosofica, secondo le linee tradizionali delle consolazioni. E la conferma, oltre alla contestuale presenza del più pregnante *umbrae*, sta proprio nei primi versi di questa sezione (vv. 156-157: *'felix Priamus' dicimus omnes: / secum excedens sua regna tulit*). Come ha notato con molta finezza Franco Caviglia, Priamo è felice non per il suo regno, «ma per averlo perduto»<sup>35</sup>, aggiungiamo, proprio al momento della morte, quando, come si ribadirà nel coro seguente, tutto si perde e si annulla (vv. 399-400: *spem ponant avidi, solliciti metum: / tempus nos avidum devorat et chaos*). Ormai nessuno potrà fare del male a Ettore perché, prosegue ancora Caviglia, «egli è morto e tutto, per lui, è morto con lui»<sup>36</sup>, rendendolo di conseguenza *felix*.

Pertanto, anche adottando come criterio di analisi la topica consolatoria, si arriva alla conclusione, in accordo con la maggioranza degli studiosi, che non sussistono contraddizioni significative tra i due cori, pur chiaramente nella diversa accentuazione dei contesti drammatici che possono richiedere una *Stimmung* differenziata e non banalmente uniforme. Seneca, in questa tragedia, pur senza negarla

---

<sup>35</sup> CAVIGLIA 1981, 30.

<sup>36</sup> CAVIGLIA 1981, 30.

apertamente, delinea una prospettiva del *transitus* ben poco allettante, non forse altro che per l'eterna parvenza in forma di *umbrae* che attende dopo la morte. Non c'è luce, non ci sono divinità con cui coabitare<sup>37</sup>, risulta impossibile operare in positivo per i vivi, ma solo per il loro male, come davvero sconsolata afferma Andromaca (vv. 432-433: *hostes ab imo conditi Dite exeunt / solisne retro pervium est Danais iter?*). Dei due corni dell'opzione socratica il coro, di fatto, sceglie quello del *finis*, che si trasforma in un principio consolatorio assoluto e garantito da una vera e propria retorica del "nulla eterno" che lo rende pienamente persuasivo. Il μακαρισμός si "laicizza", come farà poi Tacito nell'*Agricola*<sup>38</sup>, ponendo l'uomo di fronte alle sue scelte di vita, nel breve momento in cui, tra il nulla prima della nascita e quello dopo la morte, avrà modo di affacciarsi nel gran mare dell'essere.

---

<sup>37</sup> Luogo comune del μακαρισμός tradizionale, attestato ad esempio nel finale della *Consolatio ad Apollonium* (121F: μετὰ θεῶν ὧν καὶ τούτοις συνεστώμενος).

<sup>38</sup> Per il riuso in forma "laica" dei *topoi* consolatori nello scritto tacitano mi permetto di rimandare ad AUDANO 2015.

## Riferimenti bibliografici

- AUDANO S., *La retorica dell'indeterminazione: spunti per una lettura della Consolatio ad Apollonium*, in P. Volpe Cacciatore (a cura di), *Plutarco: linguaggi e retorica*, Napoli 2014, 16-27.
- AUDANO S., *Sopravvivere senza l'aldilà: la consolatio laica di Tacito nell'Agricola*, in C. Pepe, G. Moretti (a cura di), *Le parole dopo la morte. Forme e funzioni della retorica funeraria nella tradizione greca e romana*, Trento 2015, 245-288.
- BARDI F., *Il dialogo terapeutico in Euripide*, «MD» 50, 2003, 81-113.
- BOYLE A.J., *Seneca's Troades*, Leeds 1994.
- CAVIGLIA F., L.A. *Seneca, Le Troiane*, Roma 1981.
- CHONG-GOSSARD J.K.O., *Mourning and Consolation in Greek Tragedy. The Rejection of Comfort*, in H. Baltussen (ed.), *Greek and Roman Consolations: Eight Studies of a Tradition and its Afterlife*, Swansea 2013, 37-66.
- CIANI M.G., *La consolatio nei tragici greci: elementi di un topos*, «BIFG» 2, 1975, 90-128.
- DEGL'INNOCENTI PIERINI R., *L'epifania marina di un'ombra: dissonanze e contaminazioni di genere nell'apparizione di Achille nelle Troades senecane*, «Pan» 5, 2016, 29-44.
- FANTHAM E., *Seneca's Troades: A Literary Introduction with Text, Translation and Commentary*, Princeton 1982.
- KATUSZEWSKI P., *L'espace des umbrae dans la tragédie sénéquienne*, in P. Voisin, M. de Béchillon (éds.), *L'espace dans l'Antiquité*, Paris 2015, 127-143.
- KEULEN A.J., L.A. *Seneca, Troades: Introduction, Text and Commentary*, Leiden-Boston-Köln 2001.



La *consolatio* del nulla. Note al secondo coro delle *Troades* senecane

- LANZARONE N., *L. Annaei Senecae Dialogorum Liber I De providentia*, Firenze 2008.
- MAZZOLI G., *Troades: paesaggio con rovine*, in Id., *Il chaos e le sue architetture. Trenta studi su Seneca tragico*, Palermo 2016, 235-253.
- PADUANO G., *Euripide, Alceste*, Milano 1993.
- PALMA M., *N. Trevet. Commento alle Troades di Seneca*, Roma 1977.
- PATTONI M.P., *L'exemplum mitico consolatorio: variazioni di un topos nella tragedia greca*, «SCO» 38, 1988, 229-262.
- PENWILL J., *Lucretian Reflections in Seneca's Trojan Women: The Function of the Second Choral Ode*, «Antichthon» 39, 2005, 77-104.
- PETRONE G., *Troia senza futuro. Il ruolo del secondo coro nelle Troades di Seneca*, in F. Gasti (a cura di), *Seneca e la letteratura greca e latina. Per i settant'anni di Giancarlo Mazzoli*, Pavia 2013, pp. 83-95.
- PIPITONE G., *Le "fragili" architetture di Troia nelle Troades senecane*, «Maia» 66.3, 2014, 619-640.
- SETAIOLI A., *Seneca e l'oltretomba*, in Id., *Facundus Seneca. Aspetti della lingua e dell'ideologia senecana*, Bologna 2000, 275-323.
- SETAIOLI A., *Cicero and Seneca on the Fate of the Soul: Private Feelings and Philosophical Doctrines*, in J. Rüpke (ed.), *The Individual in the Religions of the Ancient Mediterranean*, Oxford 2013, 455-488.
- STOK F., *Seneca, Le Troiane*, Milano 1999.
- TRAINA A., *Lucio Anneo Seneca, Le Consolazioni*, Milano 1993<sup>3</sup>.
- TRAINA A., *Il dolore di Ecuba (Sen. Troad. 1062). Alla ricerca d'un'esegesi perduta*, in Id., *La lyra e la libra. Tra poeti e filologi*, Bologna 2003, 187-190.
- WILSON M., *Seneca the Consoler? A New Reading of his Consolatory Writings*, in H. Baltussen (ed.), *Greek and Roman Consolations: Eight Studies of a Tradition and its Afterlife*, Swansea 2013, 93-121.
- ZWIERLEIN O., *Die Rezitationsdramen Senecas*, Diss. Berlin 1966.
- ZWIERLEIN O., *L. Annaei Senecae Tragoediae. Incertorum auctorum Hercules [Oetaeus] Octavia*, Oxonii 1986.

Sergio Audano

**ABSTRACT:** This article proposes a reading of the second choir of the *Troades* by analysing some specific *topoi* of Ancient Consolation. In front of the perspective of death as *transitus* or as *finis*, the choir re-sizes any possibility of a life after death, demonstrating the knowledge of the arguing and rhetorical structures of *consolationes*. It follows the full congruence of this choir with what has already been formulated in the previous one.

**KEYWORDS:** Seneca; *Troades*; *consolationes*.

# Il *Dyskolos*: tragico o comico?

THOMAS BAIER

## 1. La commedia nel suo tempo

Le figure del *dyskolos* e dell'*eukolos*, del burbero e dell'affabile, del misantropo e del filantropo, costituiscono un binomio canonico nel genere della commedia<sup>1</sup>. Il personaggio del misantropo, in particolare, assume connotati tanto più divertenti sulla scena comica, quanto effettivamente molesti nella vita reale. Di conseguenza nel mondo teatrale si ride di gusto del cattivo umore di un tipo di personaggio, così come se ne è infastiditi nella vita di tutti i giorni. A questa virtù liberatoria concessa dalla scena contribuisce la giustizia poetica interna alla commedia, che punisce i cattivi e ricompensa i buoni, creando quelle condizioni che mancano, a volte dolorosamente, nella vita reale. Ne deriva, dunque, che la *Commedia* rappresenta un mondo parallelo, che permette di mantenere una certa distanza con la realtà; a tal riguardo tra gli studiosi ricorre spesso l'idea di una funzione catartica. Il contrasto che si crea con la realtà e che innesca la valenza comica del pezzo, però, per essere percepito, prevede che la rappresentazione teatrale presenti delle 'restrizioni' cronologiche, dal momento che non tutte le generazioni possono cogliere la comicità delle medesime cose. Nella sua *Geschichte des Lustspiels* Helmut Prang nota in merito ad Aristofane: «Jedenfalls wird gerade auch an den *Wolken* das Zeit- und Volksgebundene selbst einer als "klassisch" geltenden Komödie besonders deutlich. Damit kommen wir frühzeitig an eine

---

\* Ringrazio Mariapia Vitale per la traduzione italiana.

<sup>1</sup> Cfr. SCHOPENHAUER 1891, I, 345 s. e 372 s., che vede i due tipi dell'*eukolos* e del *dyskolos* come due poli del carattere umano.

bedeutsame Grenze für die Möglichkeiten im Erfassen der Wesens- und Wirkungsgeschichte des Lustspiels überhaupt. Unserem literarhistorischen Verstehen und geistesgeschichtlichen Würdigen sind vielfach Grenzen gesetzt, die beim Betrachten von Komödien stärker bewußt werden als bei Tragödien»<sup>2</sup>.

È il poeta comico stesso che tenta di evitare, tra l'altro, la stanchezza e l'indifferenza del pubblico: non di rado egli si rivolge direttamente allo spettatore anche a costo di interrompere l'illusione scenica, tant'è vero che prende la parola non solo nella parabasi del Coro, ossia laddove è solitamente previsto, ma anche nel corso dello svolgimento della vicenda e durante la descrizione dei personaggi, che, a loro volta, partecipando alla sua azione, abbandonano brevemente i loro ruoli e coinvolgono gli spettatori nel gioco comico. Specialmente negli *Uccelli* si può rilevare che utopia e politica, «realità e fantasia, animalesco e poetico»<sup>3</sup> penetrano l'uno nell'altro in un'alternanza comune alla commedia, che con diversi mezzi e, soprattutto, con estrema libertà di movimento e schiettezza, riesce a portare avanti discorsi di pubblico rilievo<sup>4</sup>.

Questo tipo di commedia, affollata principalmente da eventi e personalità ateniesi, tramonta in concomitanza con il declino della democrazia ateniese e con il nascente astro del Macedone verso la fine del IV secolo. L'interesse precedentemente rivolto ad argomenti di natura civile e politica si orienta, nella nuova temperie culturale, verso la trattazione dei 'tipi', dei 'caratteri': non è più l'individuo inquadrato nel suo contesto politico ad essere in primo piano, ma l'umanità in generale. Essa, naturalmente, può essere esaminata dall'autore sia nel *milieu* pubblico che in quello privato, includendo tra i soggetti trattati anche personalità eminenti, dal momento che la categoria di 'umanità' è ugualmente valida per tutti gli uomini.

La ricerca del valore generale insito nel singolo personaggio fa sì che si originino i diversi 'tipi' con la propria forte identità psicologica:

---

<sup>2</sup> PRANG 1968, 15-16.

<sup>3</sup> PRANG 1968, 18: «Realität und Phantasie, Animalisches und Poetisches».

<sup>4</sup> Le commedie cominciano quasi sempre con un prologo meta-teatrale, cfr. GONÇALVES 2015, 55: «Prologues are not only an opportunity to ask the public to behave; they are part of a greater performative act and their main effect is transforming the audience into vacant ears (*vocivas aures*)».

l'avaro misantropo, il soldato fanfarone e spaccone, il seduttore perditempo, l'etera dotata di buoni sentimenti contrapposta all'esigente *meretrix*, il padre austero o liberale, e ancora le categorie dei figli degeneri, degli schiavi ingenui e inconcludenti nelle situazioni di pericolo o scaltri e attenti esclusivamente al proprio tornaconto. I personaggi tipizzati della cosiddetta *Commedia Nuova* derivano direttamente dal contesto sociale delle *poleis* greche del periodo ellenistico<sup>5</sup>, ma, allo stesso tempo, riportano le caratteristiche che li rendono completamente astratti, avulsi da qualsiasi rapporto cronologico con la realtà: è proprio questa distanza che ne ha assicurato la sopravvivenza nelle imitazioni degli autori moderni, contrariamente a quanto è avvenuto per i personaggi delle commedie politico-satiriche di Aristofane. Il mutamento avvenuto viene riconosciuto da Aristotele in *E. N.* (1128 a 3-25):

Ed è chiaro che anche rispetto a queste situazioni esistono un eccesso e un difetto in rapporto alla via di mezzo. Coloro che dunque eccedono nel ridere sono comunemente ritenuti buffoni e rozzi, perché tutti presi dal desiderio del riso e volti allo scopo di provocarlo, piuttosto che a dire cose garbate e a non addolorare la persona che viene da loro motteggiata. Mentre quelli che, non dicendo essi stessi nulla di scherzoso, si adirano con le persone che fanno dello spirito, si ritiene che siano rustici e duri. Coloro che invece scherzano in modo incontrollato sono detti spiritosi, vale a dire di buona indole [...]. Caratteristica propria della disposizione intermedia è anche il tatto; è infatti tipico della persona dotata di tatto dire ed ascoltare le cose che si confanno a chi è virtuoso e nobile, giacché esistono cose che per la persona di tal genere è conveniente dire ed ascoltare in qualità di scherzo, e lo scherzo dell'uomo nobile si differenzia da quello dell'uomo che è schiavo, e quello di chi è ben educato dallo scherzo della persona incolta. E lo si potrebbe vedere anche dalle commedie antiche e da quelle moderne: per quelle era oggetto di riso il turpiloquio, per queste lo è piuttosto il sottinteso; il che ha non poca importanza riguardo al decoro<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> Per l'interdipendenza tra i tipi rappresentati dalla commedia e la *polis* e per lo sfondo aristotelico cfr. PETRIDES 2014, 179: «The semiotised New Comedy mask, then, denotes *ethos*. This *ethos* is not 'character' in either the modern psychological sense or that of 'total personality': *ethos* is a constituent of action. The mask is a foregrounded sign in New Comedy performance [...], because the physiognomised mask visualizes the empathy between body and soul, and thereby between the structure of the soul, the behavior of the citizen, and the wellbeing of the polis».

<sup>6</sup> Traduzione di CAIANI 1996.

L'analisi di Aristotele rivela che la commedia politica si è trasformata in borghese: non più il proprio ruolo sociale, ma il *daimon* interno, il carattere, diventano misura dell'umanità. Si può supporre che questo sviluppo sia dipeso da un lato dalla perdita della libertà politica e dall'intrinseca incertezza determinata dalla battaglia di Cheroinea (338 a.C.) e dall'altro dalla diffusione delle filosofie ellenistiche. Non è più possibile interpretare il concetto di autarchia in relazione al contesto politico, alla vita della *polis* o al rapporto con i concittadini: esso dipende piuttosto da una condizione interiore, che permette finanche ad un povero o ad uno schiavo di entrarne in possesso<sup>7</sup>.

## 2. Il *Dyskolos* di Menandro

Il *Dyskolos*, accanto agli *Epitrepontes*, in parte mutilo, è l'unica commedia di Menandro che possediamo quasi per intero. È comunemente riconosciuto che dalla penna di Menandro siano sgorgate più di 100 commedie<sup>8</sup>. Cercare di dare una definizione precisa della sua arte poetica in base ad una così esigua porzione di testi sembra essere davvero un'opera rischiosa<sup>9</sup>. T.B.L Webster propose una tutto sommato convincente ricostruzione del *Dyskolos*, il cui testo era ancora sconosciuto ai suoi tempi, basandosi sul testo dell'*Aulularia* di Plauto<sup>10</sup>. Quando, contemporaneamente all'uscita del suo studio nel 1958, fu ritrovato il *papiro Bodmer* contenente quasi per intero il testo della commedia, furono evidenti i rischi corsi dalla ricostruzione e l'altezza di caduta. Negli anni seguenti fino al 1970 vennero man mano alla luce nuove sezioni di opere menandree; oggi una cospicua porzione di versi, consistente in circa 350 pagine dell'edizione oxiuniense, permette di avere una certa idea dell'autore più importante della *Nea*. L'*opera omnia* deve essere stata conosciuta fino a tutto il III sec. a.C. Nei *Deipnosofisti* Ateneo parla di 70 testi provenienti da 46 commedie<sup>11</sup>. La seconda fonte più importante è l'*Anthologia* di Stobeo.

---

<sup>7</sup> Sul ruolo dello schiavo nella *Nea* cfr. ZUCKER 1965, 9.

<sup>8</sup> SCAFURO 2014, 219: «Menander is said to have written 105 (K-A test. 1, 46), 108 (K-A test. 3, 46, 63), or 109 plays (K-A test. 46)».

<sup>9</sup> Sulla riscoperta di Menandro cfr. BLUME 1998, 16-45; BLANCHARD 2014, 239-257.

<sup>10</sup> WEBSTER 1960, 147f.; cfr. TRENCSENYI-WALDAPFEL 1965, 185-205.

<sup>11</sup> BLUME 1988, 24.

Innumerevoli versi di Menandro divennero poi ‘modi di dire’ e devono essere stati tramandati di bocca in bocca spesso ‘orfani’ e senza essere attribuiti a Menandro. Un noto esempio che risulta altamente plausibile è «le cattive compagnie corrompono i buoni costumi». Paolo, senza restituirne la fonte, cita in 1 *Cor.* 15, 33 il trimetro giambico: Φθείρουσιν ἦθη χρηστὰ ὀμιλία κακαί. D’altro canto ciò che si è conservato, anche se in maniera piuttosto frammentaria, è la selezione dei testi scolastici o circolanti tra lettori. Le opere non si trovano in ordine alfabetico, come successo casualmente per Euripide, né cronologico o secondo un qualche altro principio, come si presuppone debba avvenire per una raccolta. I testimoni del testo sono prevalentemente i papiri del III-V sec. e due codici pergamenacei del V sec.<sup>12</sup> La lettura del testo, pubblicato per la prima volta nel 1958, sconvolse il mondo accademico che credeva ancora di poter ipotizzare in buona parte la poetica di Menandro in base agli studi sulle commedie di Plauto e in particolar modo di Terenzio. Senza dubbio gli autori di commedie romane costituivano le fonti più interessanti da cui estrapolare informazioni circa i modelli greci perduti<sup>13</sup>. Le discordanze dei pezzi romani nell’economia, così come nell’esecuzione della trama, oltre alla caratterizzazione dei personaggi e ai motivi delle comparse, sono ascrivibili alle elaborazioni degli autori latini, dietro le cui trasposizioni si sperava di trovare, una volta eliminati i cambiamenti e le fioriture, il puro modello classico. Con certezza si può supporre che molte rielaborazioni plautine moderne, e con esse si intendano le opere di Rotrou o di Chapman, di Machiavelli o di Jakob Michael Reinhold Lenz, di Molière o di Shakespeare, si avvicinino allo spirito di Menandro allo stesso modo dei drammaturghi romani, poiché i moderni, così come fa l’analista, riconobbero la struttura originaria o quella probabile in base al buon senso e alla verosimiglianza, tentando così, attraverso tali criteri, di eludere le aggiunte e gli accrescimenti che i testi greci subirono durante la fase dell’elaborazione romana<sup>14</sup>. Cosa ancora meravigliosa del Menandro originale è che le sue

<sup>12</sup> BLUME 1988, 25; HANDLEY 1965, 40-55.

<sup>13</sup> Gli autori della *palliata*, soprattutto Terenzio, erano considerati alla stregua di interpreti di Menandro, per tal motivo si tendeva a ricavare notizie circa l’autore greco dal corrispettivo latino. Un celebre esempio di questo *modus operandi* è il lavoro di RIETH 1964.

<sup>14</sup> Per l’interpretazione degli autori moderni come ‘filologi’ che analizzano i testi (“Dichter als Analytiker”) si veda LEFÈVRE 2001, 157-201.

commedie non sono comiche nell'accezione corrente dell'aggettivo: la violenta rudezza di Aristofane, infatti, manca così come le rusticali battute di Plauto<sup>15</sup>. Anche i dialoghi comici, d'altronde, così come li si conosce da Molière, sono prudentemente costruiti e spesso si sfocia nel dramma sentimentale. Le diverse opere hanno una *facies* comica nel senso aristotelico del termine, secondo cui i buoni alla fine sono premiati e i cattivi puniti, ma senza grossi danni (ἄνευ ὀδύνης)<sup>16</sup>.

Nel *Dyskolos* viene impartita a Cnemone una lezione: egli, pur raggiungendo la conoscenza di sé, non riesce a vincere la propria natura; Sostrato raggiunge il suo scopo, cioè l'oggetto amato; Gorgia si ritrova una *uxor dotata*, una moglie con dote; Gorgia viene premiato per aver a lungo sopportato senza lamento il vecchio misantropo, per essere stato in grado di vivere, pur in maniera gretta, senza aver mai perso la sua nota di 'umanità', lo slancio sincero nei confronti della povera contadinotta, figlia di Cnemone, da parte di Sostrato, imbrattato, un po' viziato, ma fundamentalmente buon cittadino, viene in fin dei conti ricompensato. Tuttavia nel secondo caso non è ben chiaro chi goda del favore del destino, se la ragazza o il giovane. Richiamiamo brevemente all'attenzione il prologo: il dio campestre Pan, πρόσωπον προτατικόν (personaggio protatico), fornisce un abbozzo dell'intero complesso di *figurae* del pezzo e annuncia che egli ha previsto per la figlia di Cnemone un lieto fine, per compassione per il suo βίος τ'ἐπίπονος καὶ πικρός (21), e come ricompensa per il suo atteggiamento pio in quanto ella ha sempre adorato con attenzione e devozione le sorelle di Pan, le Ninfe. Ne consegue naturalmente che rendere un favore a questa sia un atto lecito e giustificato, e pertanto le Ninfe fanno sì che il giovane si innamori di lei. È manifesta, dunque, la presenza costante del dio sullo sfondo dell'intera rappresentazione: Sostrato si innamora nei pressi della grotta sacra a Pan, stesso luogo presso il quale la figlia di Cnemone compie devotamente riti in onore delle Ninfe (νύμφας στεφάνουσαν, 105). Quando il giovane, contrariamente a Gorgia, il fratellastro della fanciulla, manifesta il suo amore, esprime un giuramento su Pan e sulle Ninfe (311). Pan, in segreto, è lo *spiritus rector* e il *machinator* dell'"idillio" e anche la collocazione spaziale dell'intera scena contribuisce alla creazione di que-

---

<sup>15</sup> Cfr. IRELAND 1995, 14 s.

<sup>16</sup> Arist. *poet.* 5, 1449a 37. Per la struttura della commedia cfr. JANKO 1984, 214-216.



sta suggestione. Non meno importante, in tal senso, è la connotazione erotica della divinità, notoriamente riconosciuta, che si evince anche dalla *Lisistrata* in cui Cinesia cerca di condurre sua moglie Mirrine, che lo tiene a bada, proprio nella grotta di Pan<sup>17</sup>. Nel dibattito riguardante il rapporto tra l'intervento divino e la responsabilità umana, dunque, il ruolo macchinatorio di Pan costituisce un punto decisivo<sup>18</sup>. Ma questa problematica non interessa la presente trattazione. Lo sfondo su cui si basa l'intero svolgimento dell'azione è naturalmente irreal e totalmente irripetibile nella vita vera, proprio in quanto dipendente dal volere della divinità. Ciò era chiaro agli spettatori antichi quanto ai moderni e naturalmente anche denunciato dallo stesso Menandro attraverso una ricercata trasparenza; sulla scena entrano, per dirla con il conte delle *Wahlverwandtschaften* (*Affinità elettive*) di Goethe, «illusioni che non coincidono con il resto del mondo» (1, 10)<sup>19</sup>. Se però si accettano queste costellazioni estreme, esse offrono, sotto la guida di Pan, un ambito, nel quale i caratteri esplicano al meglio le proprie caratteristiche all'interno dell'intelaiatura comica. «Di solito – così continua la precedente citazione di Goethe – vi vediamo (*scil.* nelle commedie) il matrimonio come il coronamento d'un desiderio frustrato durante alquanti atti dagli ostacoli, e nel momento in cui esso è raggiunto cala la tela e in noi si ripercuote l'eco della momentanea soddisfazione. Nel mondo va diversamente; lo spettacolo continua dietro al sipario, ma quando questo si rialza non c'è niente di bello da vedere o da sentire»<sup>20</sup>. Il mondo fantastico del teatro si sviluppa in continuità con la realtà e deve, prima o poi, fare i conti con la vita vera. Ad Aristofane di Bisanzio viene attribuita la citazione: «Menandro e la vita: chi ha imitato chi»<sup>21</sup>. Secondo questo giudizio le commedie di Menandro sarebbero somiglianti alla vita. Considerando l'argomento poco realistico del *Dyskolos*, tale definizione su Menandro desta stupore. Ciò vale anche per le altre commedie da noi conosciute a grandi tratti. Tale paragone tra la vita e la commedia certamente non può riguardare il *plot*, in quanto questo è assolutamente

<sup>17</sup> Arist. *Lys.* 911. Cfr. STOESSL 1965, 15.

<sup>18</sup> Cfr. HOLZBERG 1974, 105-111.

<sup>19</sup> Cfr. HOLZBERG 1974, 107.

<sup>20</sup> Traduzione di M. Mila, *Goethe. Le affinità elettive*, Torino 1996.

<sup>21</sup> Ὁ Μένανδρος καὶ βίη, / πότερος ἄρ' ὑμῶν πότερον ἀπεμιμήσατο; (Aristofane di Bisanzio [Test. 32 K-T]).

artificiale e ricostruito; i caratteri, invece, il modo in cui essi agiscono in precise situazioni e condizioni di lavoro sembrano essere modellati sulla vita reale.

### 3. Sfondo filosofico

L'allievo di Aristotele Teofrasto (370-287 a.C.), che successe al suo maestro nella guida del *Peripatos*, classificò in un piccolo libretto, *I caratteri*, le trenta tipologie umane che si incontrano nella realtà. Tra essi rientrano anche normalmente alcuni *tipi*, che sono di casa nella commedia, come lo spacccone, l'ambizioso, l'avaro e lo zotico. È a quest'ultima tipologia che Cnemone sembra essere più somigliante. In Teofrasto si legge:

La zotichezza parrebbe essere inciviltà sgarbata; e lo zotico un tale che va all'assemblea dopo aver bevuto ciceone [una mistura dall'odore pungente] ... e porta scarpe che sono più grandi del piede, e parla ad alta voce. Ed è diffidente verso gli amici e quelli di casa, ma con i servi si apre sugli affari più importanti; e ai braccianti che lavorano a soldo da lui nel podere racconta tutto quello di cui si è discusso nell'assemblea. E si mette a sedere tirando la veste sopra il ginocchio, così che si intravedono i suoi genitali. E per le strade di nient'altro si meraviglia o si stupisce, ma se gli capita di vedere un bue o un asino o un caprone rimane lì fermo a guardare. E tirando fuori qualche cosa dalla credenza, è capace di mangiarsela e di berci sopra vino quasi schietto. E di nascosto fa delle avances alla schiava della cucina, e poi macina insieme con lei il grano necessario per tutti quelli di casa e per sé. E mentre fa colazione, getta nello stesso tempo lo strame agli animali da tiro. E tende lui l'orecchio a chi bussi alla porta. E chiamato il cane e preso solo per il muso, dice: "Questo fa la guardia al podere e alla casa". E quando riceve denaro da qualcuno, lo rifiuta dicendo che è di lega troppo scadente e nello stesso tempo se ne fa dare in cambio dell'altro. E se a qualcuno ha dato in prestito l'aratro o un canestro o una falce o un sacco, svegliatosi in piena notte, e ricordatosene, va a chiederne la restituzione. E quando scende in città, al primo che incontra domanda che prezzo avevano le pelli di capra e il pesce salato, e se oggi la gente radunata festeggia il novilunio, e dice subito che vuole andare a tagliarsi barba e capelli dal momento che è sceso

in città. E nel bagno si mette a cantare; e pianta chiodi nelle suole delle scarpe. E trovandosi a passare per quella stessa strada, va a prendersi i pesci salati da Archia<sup>22</sup>.

In questa descrizione dell'*agroikos* si trovano diversi passaggi comuni al personaggio principale del *Dyskolos* di Menandro. Perché a quell'epoca fu tributato un così vivo interesse allo studio dei personaggi tanto da essere esposto in trattati, discussioni peripatetiche e drammi? Da un lato sembra che sia germogliato il seme dell'essenza filosofica socratica che ha portato la filosofia dal cielo alla terra. Nel *Gorgia* Platónico, ossia nel dialogo che chiude e completa le opere giovanili sulla virtù, si discute circa il giusto modo di vivere; tale ricerca culmina nel paradosso "commettere ingiustizia è peggior di subirla; ma la mancanza di una punizione per la colpa commessa è ancora peggior del subirne una equa". Contro altri tipi di poteri e di risultati il Socrate platonico impugna la moralità. Questo pensiero viene ancor più approfondito attraverso un mito escatologico, in cui il destino dell'anima viene mostrato all'atto del giudizio finale<sup>23</sup>. L'unità di misura che stabilisce il grado di felicità della vita viene trasferita dall'esterno all'interno: per questo motivo l'interesse è rivolto ai caratteri, ed è proprio sul carattere che si basa il raggiungimento dell'ideale autarchico dell'uomo, la sua indipendenza dal mondo esterno e dalle sue minacce. Non è il potere a determinare la ricchezza dell'individuo, ma la sua formazione etica. Il *Gorgia* è uno scritto contro i sofisti, in particolare contro la retorica artificiale, 'sofistica', nel senso moderno del termine. Socrate si rifiutò di riconoscere quest'ultima come *techne*, in quanto disciplina senza oggetto, ἐμπειρία κολακευτική<sup>24</sup>; essa infatti, secondo Socrate, utilizza fatti empirici con fini adulatori. La quintessenza dello scritto è questa: il perfezionamento etico di ognuno, dunque, non dipende dall'influenza degli altri, ma dallo sviluppo delle proprie buone attitudini, e questa autonoma formazione è in potenza realizzabile da tutti. Questo esempio socratico caratterizza stabilmente l'intera costruzione filosofica del periodo ellenistico. Entrambe le maggiori scuole filosofiche, la *Stoà* e il *Kèpos*, individuarono nella *tranquillitas animi* o *ataraxia* il sommo bene e mostrarono di

---

<sup>22</sup> Traduzione di TORRACA 1994.

<sup>23</sup> LESKY 1957/1958, 490 s.

<sup>24</sup> Cfr. Plat. *Gorg.* 464 c 5; 465 a 3.

essere in grado di raggiungere tale ideale autarchico. Essi interpretarono tale ammaestramento come modo di vivere in completa autonomia interiore, immuni dall'influsso del pendolo del destino. Lo stoico Epitteto avvicinò l'uomo alla divinità, elevandolo ad osservatore ed interprete dell'ordine divino (*Diss.* 1, 6, 19-20); Epicuro promise a chi fosse in grado di raggiungere la pace interiore lo status di «dio sulla terra» (*ep. Men.* 135)<sup>25</sup>. La cultura e non l'istruzione, l'*ethos* e non le competenze definiscono il cammino verso l'*eudaimonia*.

Epicuro, coetaneo e contemporaneo di Menandro, con cui condivide anche il periodo di efebria, non si allontanò né dalla *polis* né dalla vita pubblica. Come predicatore del ritiro era convinto che le sicurezze che lo Stato non poteva essere in grado di garantire potevano invece essere offerte eventualmente dagli amici<sup>26</sup>. Epicuro era – cosa che riconoscono anche i suoi avversari – un esempio e un maestro nella cura dell'amicizia: *de qua* [sc. *amicitia*] *Epicurus quidem ita dicit, omnium rerum, quas ad beate vivendum sapientia comparaverit, nihil esse maius amicitia, nihil uberius, nihil iucundius. nec vero hoc oratione solum, nec vero hoc oratione solum, sed multo magis vita et factis et moribus comprobavit* (*Cic. fin.* 1, 65). In questa prospettiva Cnemone, il personaggio principale del *Dyskolos*, appare addirittura un contro-modello dell'ideale epicureo. Egli si tiene in disparte ed evita i contatti con l'umanità, che, a suo avviso, gli avrebbero procurato la morte; per tal motivo egli inorridisce all'idea di fare nuove conoscenze o addirittura di stringere amicizie. La parte del suo campo che confina con la strada pubblica viene volontariamente lasciata incolta, per il solo motivo che egli non tollera l'idea di doversi in qualche modo intrattenere con i passanti che, camminando lungo quel pezzo di terra, potrebbero rivolgergli la parola o semplicemente salutarlo. Attraverso un modo di vivere tanto estremo quanto apparentemente epicureo egli mostra di adorare il motto λάθε βιώσας, “vivi nascosto”, fino all'assurdo<sup>27</sup>; la caduta nel pozzo lo mette in condizione di comprendere il suo stato (718-721): ἀλλὰ μὰ τὸν Ἡφαιστον—

<sup>25</sup> Cfr. ERLER 2000, 4 s.

<sup>26</sup> Cfr. KD 28: Ἡ αὐτὴ γνώμη θαρρεῖν τε ἐποίησεν ὑπὲρ τοῦ μηθὲν αἰώνιον εἶναι δεινὸν μηδὲ πολυχρόνιον καὶ τὴν ἐν αὐτοῖς τοῖς ὤρισμένοις ἀσφάλειαν φιλίας μάλιστα κατείδε συντελουμένην.

<sup>27</sup> ZIMMERMANN 2014, 51-61 considera il carattere tragicomico della scena e la confronta con il celebre aneddoto di un gaio simile accaduto a Talete di Mileto, riferito da Socrate nel *Teeteto* platonico.

οὕτω σφόδρα <δι>εφθάρμην ἐγὼ / τοὺς βίους ὀρώων ἐκάστους τοὺς λογισμούς <θ'> ὄν τρόπον / πρὸς τὸ κερδαίνειν ἔχουσιν—οὐδέν' εὖνουν ὠϊόμην / ἕτερον ἑτέρωι τῶν ἀπάντων ἂν γενέσθαι, “Eppure non avrei mai creduto, perdio, che esistesse qualcuno capace di preoccuparsi di un suo simile tanto ero rimasto deluso vedendo come vivono gli altri e come ognuno ragiona per il proprio interesse”<sup>28</sup>. Nello *Gnomologium Vaticanum*, nota raccolta di massime della sapienza epicurea, si ritrova la seguente definizione di felicità (GV 39): Οὐθ' ὁ τὴν χρείαν ἐπιζητῶν διὰ παντός φίλος, οὐθ' ὁ μηδέποτε συνάπτων· ὁ μὲν γὰρ καπηλεύει τῇ χάριτι τὴν ἀμοιβήν, ὁ δὲ ἀποκόπτει τὴν περιτοῦ μέλλοντος εὐελπιστίαν, “Non è amico né chi sempre cerca l’utile, né chi mai lo congiunge all’amicizia: l’uno fa commercio col sentimento della riconoscenza, l’altro uccide la speranza per il futuro”<sup>29</sup>. Cnemone sospetta che i suoi concittadini appartengano al primo tipo di ‘amici’. Gorgia, il figliastro, nei cui confronti il vecchio si mostra altamente disturbato, lo libera dal pozzo senza attendere da ciò nessun tipo di profitto – un ἔργον [...] ἀνδρὸς εὐγενεστάτου (723) –, come ammette lo stesso Cnemone. Gorgia non ha ricercato nessun guadagno personale con il salvataggio del patrigno, ma, così come è previsto dal genere, viene alla fine ugualmente ricompensato: egli viene svincolato dalla tutela paterna ed è libero di formarsi una famiglia propria. Questo guadagno, quindi, non si configura come obiettivo, bensì come un prodotto indiretto della sua buon’azione. Ciò non sembra molto chiaro al momento della proposta di matrimonio (827-831):

(Γο)	τὴν ἀδελφὴν τὴν ἐμὴν
δίδωμί σοι γυναῖκα, τὴν δὲ σὴν λαβεῖν –	
καλῶς ἔχει μοι.	
(Σω)	πῶς καλῶς;
(Γο)	οὐχ ἦδύ μοι
εἶναι τρυφαίνειν ἀλλοτρίοις πόνοις δοκεῖ,	
συλληξάμενον δ' αὐτόν.	

Gorgia:  
Mia sorella te la do e sia tua moglie, ma che io prenda la tua, sto bene come sto<sup>30</sup>.

<sup>28</sup> Traduzione di FERRARI 2001.

<sup>29</sup> Traduzione di ARRIGHETTI 1973.

<sup>30</sup> 829 καλῶς ἔχει μοι: «A formula of polite refusal», GOMME-SANDBACH 1973, 260.

Sostrato:

Come, stai bene come stai?

Gorgia:

Io non credo che per me possa essere un piacere quello di scialare dove gli altri han faticato, il mio piacere è di godermi quello ch'io stesso ho messo insieme<sup>31</sup>.

Sostrato equivoca quanto detto da Gorgia proprio come ci si aspetterebbe da un personaggio come il suo ed in risposta dice (831-834):

(Σω) φλυαρεῖς, Γοργία.

οὐκ ἄξιον κρίνεις σεαυτὸν τοῦ γάμου.

(Γο) ἐμαυτὸν εἶναι κείρκυ' ἐκείνης ἄξιον,  
λαβεῖν δὲ πολλὰ μικρ' ἔχοντ' οὐκ ἄξιον.

«Tu dici così per ridere, Gorgia! Non ti giudichi degno di questo matrimonio?» E Gorgia: «Mi sento degno di tua sorella ma indegno, possedendo molto, di ricevere così poco»<sup>32</sup>. Questo è il testo tradito. Sandbach<sup>33</sup> sembra essere chiaramente caduto nello stesso errore di Sostrato e crede che Gorgia, essendo povero, si vergogni di prendere in moglie una donna al di sopra delle sue possibilità, e per questo ha inteso il testo: «Non è giusto che uno che possiede di meno, riceva molto». In tal modo, però, viene smorzato il culmine raggiunto nelle osservazioni di Gorgia: ciò che egli in realtà intende è probabilmente quanto segue: «in quanto uomo povero io non avrei possibilità di poter sposare una donna ricca, per tal motivo io mi evito problemi con donne ricche di dote»<sup>34</sup>; la povertà materiale è un vantaggio per la *tranquillitas animi*. Egli è *πολλὰ ἔχων* nel senso di *πολλὸν ἀταραξίας ἔχων* e ora, con questa proposta, rischierebbe di perdere questo

---

<sup>31</sup> Traduzione di DIANO 1960, 132.

<sup>32</sup> Traduzione mia; DIANO 1960, 132 traduce invece: «Per quanto riguarda me, io mi giudico degno di lei: quello che per me non è degno, è che uno che ha poco, abbia a prendere molto».

<sup>33</sup> SANDBACH 1972; anche HANDLEY 1965, 276.

<sup>34</sup> Si veda già STOESSL 1965, 217 e BLAKE 1966, 200: «I am not a poor man who can be bought with a large dowry'. This bears out the repeated emphasis throughout the scene on Gorgias' independence and resentment against the charge of 'beggarliness' (795) which he has overheard». Gorgia è il contrario di una figura tipica plautina. Si compari Euclione nell'*Aulularia*, che «non ha scrupoli a far sposare senza dote la figlia (non è normale che una ragazza, il cui padre abbia delle *res*, si sposi senza dote), valutando le nozze con Megadoro come un ottimo affare», BIANCO 2003, 71.

patrimonio immateriale. Così parla Gorgia, come se avesse letto Plauto o almeno conosciuto il potere delle *uxores dotatae* descritte nei suoi testi. Intanto il motivo della ‘donna che porta i pantaloni in casa’ si dispiega anche nella commedia greca, seppur in maniera meno fiorita e approfondita: si pensi solo al caso di Strepsiade nelle *Nuvole*. Si ricordi l’ammonizione perpetua presente in un frammento di Menandro (fr. 579 K-T): ὅταν πένης ὦν καὶ γαμεῖν τις ἐλόμενος / τὰ μετὰ γυναικὸς ἐπιδέχεται χρήματα, / αὐτὸν δίδωσιν, οὐκ ἐκείνην λαμβάνει, «Quando un uomo si trova in una condizione di povertà e decide di sposarsi e riceve, insieme con la sposa, anche una porzione di denaro, egli offre se stesso, ma non riceverà mai la moglie».

Gorgia ha dunque molto da perdere e poco da guadagnare. Questa riflessione filosofica fa sì che egli si collochi in una posizione diametralmente opposta a quella del patrigno. Questi rivolge tutti i suoi pensieri al guadagno, al profitto materiale, e per questo motivo vive chiaramente come uno schiavo. Al contrario Gorgia comprende cosa è necessario e cosa no per εὖ ζῆν, o meglio per μακαρίως ζῆν, cioè per godere di una buona vita, laddove per ‘buona vita’ si intende l’equilibrio spirituale. Egli è, per così dire, un epicureo *ante litteram*. Da ciò ne deriva che la commedia può essere letta in una chiave filosofica, in cui l’eroe eponimo rappresenta un *exemplum ex negativo*. Egli è avido e avaro e le sue azioni umilianti e degradanti caratterizzeranno, dopo Menandro, tutti i *dyskoloi* che verranno rappresentati successivamente.

Nelle ultime scene del pezzo appare Callipide, il ricco padre di Sostrato e della futura sposa di Gorgia e scopre i contratti di matrimonio dei due figli, combinati senza indugio da Sostrato. Callipide, pur essendo un padre amorevole, mostra riluttanza nei confronti dei due accordi matrimoniali, ritenendo che una sola unione con un mendicante possa già essere sufficiente (794-796)<sup>35</sup>. Per questo motivo propone che almeno la figlia sposi un uomo del suo stesso livello sociale. È a questo punto, e solo a questo punto, che Sostrato si impegna in una tirata di valore morale contro suo padre (797): περὶ χρημάτων λαλεῖς, ἀβεβαίους πρῶγματος [...] «Parli di quattrini, un bene effime-

<sup>35</sup> ZAGAGI 1995, 111 s.: «The financial situation is raised by Sostratos’ father (795f.) and rebutted by Sostratos, who affirms the fragility of materialistic success and the value of true friendship in the hour of need (797ff.)».

ro [...]». Il giovane greco sa di cosa sta parlando e dispensa altezzosamente precetti sull'importanza della *benevolentia* e della generosità. Al vecchio Callipide viene dato un *ultimatum*, così che questi, prima di esporsi al sospetto di essere diventato un secondo *dyskolos*, avaro nei confronti nel mondo, decide di piegarsi e di accordare al figlio il contratto di matrimonio. La filosofia di Sostrato, in fondo, aderisce ad una regola d'oro secondo la quale colui che liberamente concede agli altri i propri averi ed il proprio aiuto fino al limite delle proprie possibilità, può sempre contare sul soccorso altrui qualora dovesse cadere in miseria. Si tratta di una specie di pensiero contrattualistico basato su un concetto di reciprocità. Sostrato mostra di orientare costantemente il suo operato verso l'utile. Come punti fermi della sua filosofia di vita appaiono ἡ ἀσφάλεια (la sicurezza), ἡ συνθήκη (i patti) e τὸ συμφέρον (l'utile): tre principi centrali per l'antropologia epicurea. Esiste, dunque, un modello di contrattualismo ragionato prestabilito, che parte dall'ipotesi che è cosa altamente ragionevole per il singolo seguire regole comuni piuttosto che perseguire il proprio utile senza aver riguardo degli altri<sup>36</sup>. In questo paradigma la morale non è un valore di per sé, ma una funzione dell'utilità. A tale discorso è sottesa la tradizione atomistica e quella sofistica, seguita in questo punto anche da Epicuro, che assegna all'uomo nessun altro compito sociale che la procreazione e le cure parentali<sup>37</sup>. Le istituzioni e le tradizioni si basano spesso su contratti impliciti e le norme sociali su accordi, di certo non sull'impianto divino o sul diritto naturale. Sostrato con il suo modello sociale propone esattamente il ritratto contrario a quello del misantropo. Lo stesso Cnemone dice di se stesso (713-714): ἐν δ' ἴσως ἡμαρτον ὅστις τῶν ἀπάντων ὠϊόμην / αὐτὸς αὐτάρκης τις εἶναι καὶ δεήσεσθ' οὐδενός, «mi sono sbagliato, io che credevo di essere il solo individuo che potesse bastare a se stesso senza l'aiuto di nessuno». Ma l'autarchia non gli ha procurato nessuna sicurezza, bensì un'incommensurabile insicurezza, nessun vantaggio, ma solo danni. Gli aggettivi αὐτάρκης e ἐνδεής costituiscono un binomio frequente in filosofia. L'impossibilità dell'autarchia dell'uomo viene discussa nell'Accademia e nel Peripato da diversi punti di vista. Per

---

<sup>36</sup> FORSCHNER 2000, 34.

<sup>37</sup> «Keinen über Zeugung und Brutpflege hinausgehenden natürlichen menschlichen Sozialtrieb», FORSCHNER 2000, 34.



la prima volta questo pensiero affiora nel discorso di Solone a Creso in Erodoto (1, 32, 8): «così anche una persona isolata non è affatto autosufficiente a se stessa, ch  una cosa la possiede, di un'altra ha bisogno»<sup>38</sup>. Il greco risponde al lidio cercando di presentargli l'idea di libert  interiore. Per Erodoto gli orientali non sono liberi in quanto sono asserviti ad una estrema e cieca fiducia nei beni materiali e, al contempo, essi disprezzano il ruolo del destino. Libero   per davvero chi non costruisce la propria esistenza su beni materiali.

  dunque il palcoscenico di Menandro una istituzione morale? La cosa non   completamente da escludere. In qualche modo viene relativizzato il tono didascalico in base al tipo di personaggio che entra in scena: Sostrato   un giovinetto, che si trova ancora nei verdi e spensierati anni della giovent , egli evita le scocciature e, nel corso dell'opera, attraverso il suo proprio modo di filosofeggiare, appare come eroe dell'altruismo. In occasione della scena del salvataggio di Cnemone, Gorgia interpreta la parte pi  pericolosa, mentre Sostrato tiene soltanto la corda e sfrutta la situazione per farsi pi  vicino alla sua adorata. A ci  si aggiunga che Gorgia, che teneva d'occhio la sorella con l'attenzione di Argo, era distratto dal malessere di Cnemone. Ci  non pregiudica assolutamente l'assetto della sua morale, ma se un facilone, che di solito apre la bocca invano, parla per una singola volta in maniera seria e gioviale, l'unicit  dell'evento lo mette in ridicolo. Nelle *Sententiae Menandri*, raccolta di massime morali che sono tramandate in maniera autonoma rispetto alla produzione teatrale, si ritrova un tipo di saggezza concentrata e cristallizzata che, a causa della sua frequenza, pu  risultare anche al lettore moderno trita, certamente efficace nella specifica contestualizzazione drammatica dalla quale deriva, leggera e spiritosa, temperata da una buona dose di autoironia. Il discorso risentiva fortemente della filosofia epicurea. Il κ ππος, da ci  che sappiamo, fu attivo tra il 307 e il 304 a.C.; la prima rappresentazione del *Dyskolos* avvenne circa dieci anni prima. Epicuro e Menandro: chi ha rubato da chi? Si potrebbe far riferimento ad Aristofane di Bisanzio. Entrambi si conoscevano e crebbero nello stesso ambiente culturale. Entrambi risentirono dell'influenza del pensiero aristotelico e della sua scuola. Nell'*Etica Nicomachea* si parla dell'amicizia e di certo entrambi condivisero queste enunciazioni o

---

<sup>38</sup> La traduzione   di IZZO D'ACCINNI 1989.

ne fecero eco, cosicché pare inutile la ricerca del *protos heuretes*. Per influsso della filosofia, dunque un tipo di sapere illuminato, la tranquillità e l'affabilità venivano comunemente considerate virtù sociali. È in questa nuova temperie culturale che si è sviluppata la *Commedia Nuova*. Menandro stesso fa dire ad uno dei suoi personaggi che la cultura delle *figurae* è un elemento fondamentale. Negli *Epitrepontes* 5, 3, 1087-1099<sup>39</sup> egli lascia che sia Onesimo a delucidare profusamente al burbero Smicrine la relazione tra i personaggi e i discorsi:

(Ον) [...] εἰσὶν αἱ πᾶσαι πόλεις,  
ὁμοῖον εἰπεῖν, χίλια· τρισμῦριοι  
οἰκοῦσ' ἐκάστην. καθ' ἓνα τούτων οἱ θεοὶ  
ἕκαστον ἐπιτρέβουσιν ἢ σώζουσι;  
(Σμ) πῶς;  
λέγεις γὰρ ἐπίπονόν τιν' αὐτοῦς ζῆν [βίον.  
(Ον) οὐκ ἄρα φροντίζουσιν ἡμῶν οἱ θεοί,  
φήσεις; ἐκάστωι τὸν τρόπον συν[ώκισαν  
φρούραρχον· οὗτος ἐνδο[ν] ἐπ[  
ἐπέτριψεν, ἂν αὐτῶι κακῶς χρη[σώμεθα,  
ἕτερον δ' ἔσωσεν. οὗτός ἐσθ' ἡμῖν θεὸς  
ὅ τ' αἴτιος καὶ τοῦ καλῶς καὶ τοῦ κακῶς  
πράττειν ἐκάστωι· τοῦτον ἰλάσκου ποῶν  
μηδὲν ἄτοπον μηδ' ἀμαθές, ἵνα πράττης καλῶς.

Onesimo: Ora te lo spiego con chiarezza. Ci saranno in tutto, per fare un'approssimazione, mille città; ciascuna ha trentamila abitanti. E gli dèi come possono mandare in malora oppure aiutare tutte queste persone, una per una?

Smicrine: Come?

Onesimo: A sentire te avrebbero una vita molto faticosa! Allora tu mi potrai obiettare: "Dunque gli dèi non si curano affatto di noi?" Sì, perché hanno assegnato ad ognuno un custode: il carattere. Questo è dentro di noi, e può portarci alla rovina se lo adoperiamo male, mentre può aiutare un altro. Questo è un dio per noi, ed è l'artefice per ciascun uomo del vivere bene o male. E quindi tu, per vivere bene, renditelo propizio, evitando di compiere gesti assurdi o sconsiderati<sup>40</sup>.

Negli *Epitrepontes* Onesimo è comparabile, in un certo senso, al Socrate del *Dyskolos*, in quanto anche lui non è una persona antipatica,

<sup>39</sup> Ed. SANDBACH 1972.

<sup>40</sup> Traduzione Orrù: <https://professoressaorru.files.wordpress.com/2010/02/arbitrato.pdf>.

ma chiacchierona e inaffidabile. Smicrine, invece, fa da *pendant* a Cnemone, anche se si presenta leggermente più filantropo dell'altro. Egli è un *dyskolos* sbiadito, un uomo selvatico, ma con un cuore tenero.

#### 4. La tipologia del *Dyskolos*

Già nel prologo di Pan Cnemone veniva contrassegnato come ἀπάνθρωπος (eremita) e δύσκολος (misanthropo), uno che definisce ὄχλος (plebe) l'intera umanità (7; 32). Egli si è rintanato in luoghi non abitati e lavora una zona carsica, il cui ricavato a stento riesce ad eguagliare le tribolazioni del lavoro: egli è quindi un autolesionista incallito. Il motivo per cui fa tutto ciò non è dato saperlo. Si sa solo che egli è così per una questione di carattere. È martoriato costantemente dal pensiero che qualcuno possa portargli via qualcosa e tutte queste caratteristiche di Cnemone sono continuamente richiamate nella commedia. Nel suo primo monologo più corposo (444-455) egli inveisce contro i pellegrini che si dirigono al ninfeo che si trova nei pressi della sua proprietà. Egli li definisce senza mezzi termini τοιχωρύχοι (scassinatori, 447) e giunge prontamente alla conclusione che (444 s.): «le Ninfe che abitano qui accanto sono la mia rovina!».

Tali asserzioni amare richiamano alla memoria un altro famoso 'eremita': il Filottete di Sofocle. La sua solitudine, però, ha ben altre origini. Egli non ha liberamente scelto di ritirarsi dal mondo, ma questo isolamento gli è stato imposto contro la sua volontà dai Greci che combattevano sotto le mura di Troia: essi lo considerano privo di senno a causa di una sua ulcerosa e maleodorante ferita. In questo modo egli, contro la sua volontà, viene tacciato di asocialità. A causa della sua amarezza dubita dell'esistenza di una giustizia divina e, come Cnemone, tuona contro gli dèi dicendo: τοὺς θεοὺς εὖρω κακοὺς (452). Cnemone, avendo volontariamente deciso di ritirarsi dalla società, rappresenta una versione dimidiata dell'eroe tragico. Al contrario Filottete si strugge per la sua condizione isolata; è incontenibilmente felice quando degli uomini si recano presso la sua isola dimenticata e teme che essi possano scappare. Cnemone, per quanto lo riguarda, desidererebbe possedere la testa di Medusa (153-159) con cui poter pietrificare con un solo sguardo ogni uomo che incontra e si delizia all'idea di poter riempire ogni dove di statue di marmo. Egli sadicamente sostiene che coloro che fanno voti presso

il ninfeo terrebbero per sé i pezzi migliori, portando in offerta agli dèi cose immangiabili, non adeguate alla volontà divina, ma semplicemente in linea con il loro personale desiderio (448-451). In conclusione Cnemone auspica che si cominci ad offrire agli dèi doni non-animali e che non richiedano spargimento di sangue, come per esempio focacce votive e incenso. Per questo motivo egli concorda col tratto di Teofrasto, superstite in Porfiro, il *De abstinentia*<sup>41</sup>. Teofrasto rifiuta per motivi dietetici e morali di sacrificare animali: per fini religiosi, infatti, egli vede in tale pratica la caduta dell'uomo nel peccato originale e riconosce – in maniera quasi moderna – nella relazione dell'uomo con il mondo naturale ed animale la nota etica dell'umanità. Cnemone preferisce doni incruenti poiché più economici. Egli trascina quindi Teofrasto in basso, verso la mentalità piccolo-borghese. Il costante pensiero al κέρδος, ossia all'interesse materiale, rappresenta il punto debole di Cnemone ed è per questo che gli capita la caduta nel pozzo, causata dalla volontà di recuperare una zappa che gli era più cara della sua stessa vita. Il suo materialismo lo rende incapace di affrontare con senno la realtà: da un lato il suo incidente richiama la caduta di Talete, che, sognante, piomba inavvertitamente in un pozzo<sup>42</sup>, dall'altro, invece, egli appare come un grande eroe tragico. Nel suo accenamento egli mostra di essere un calco piccolo-borghese del personaggio sofocleo. L'odio di Filottete nei confronti degli Atridi (389) lo porterà alla rovina; ma Cnemone fa di più: egli estende la sua rabbia contro tutto il genere umano. Filottete, dal canto suo, ha motivi legittimi per provare odio, Cnemone invece ha semplicemente una natura votata al costante risentimento, all'odio verso gli uomini dalla testa ai piedi. Filottete maledice il tempo in cui vive (ὦ στυγνὸς αἰών, v. 1348), perché, infarcito dalle bugie di Neottolemo, crede che non esistano più né il valore, né gli eroi. Neottolemo, istigato da Odisseo, ottiene con l'astuzia l'arco di Filottete, senza il quale Troia non può essere espugnata. È quindi proprio il figlio del grande eroe Achille a mancare il modello eroico. Anche Cnemone è in conflitto con il suo tempo: ma ne ha un valido motivo?

Per l'eroicità di Filottete, dimenticato e allontanato dal mondo, valgono le parole di Karl Reinhardt: "orgoglio e rinuncia"<sup>43</sup>. Il suo aspetto repellente viene compensato dalla sua inflessibile autostima. Cnemone

---

<sup>41</sup> Cfr. IRELAND 1995, 145.

<sup>42</sup> Cfr. Ar. *av.* 1009; *nub.* 180.

<sup>43</sup> REINHARDT 1947, 178.

invece considera il valore della sua vita inferiore a quello della zappa persa, dimostrando in tal modo di non avere alcuna autostima. La rinuncia che egli si autoimpone è in verità dettata dall'avarizia, l'afflizione che gli provoca il ritirarsi presso la quercia eguaglia la sua autopunizione di squilibrio ed insoddisfazione. I valori ideali, per i quali si lotta nella tragedia, hanno presso di lui ceduto il passo a beni contabili e materiali. Il *Filottete*, rappresentato per la prima volta nel 409 a.C., ossia negli ultimi anni di vita di Sofocle, si presenta come 'opera di caratteri', al pari della commedia menandrea. Essa è plasmata sull'*ethos* dei tre eroi protagonisti: Filottete, Odisseo e Neottolema<sup>44</sup>. Aristotele nella *Poetica* (1450 b 8) si esprime sull'*ethos* nel seguente modo: ἔστιν δὲ ἦθος μὲν τὸ τοιοῦτον ὃ δηλοῖ τὴν προαίρεσιν, "il carattere poi è quel che fa chiara la scelta di che specie sia". Questo significa che il filosofo misura il valore di un dramma in base a quanto le azioni e le passioni dei personaggi possano essere giustificabili dal proprio carattere. Nel *Filottete*, secondo Albin Lesky, nella figura del giovane figlio di Achille, Neottolema, si riscontra «un problema che ha profondamente turbato il pensiero greco: la ricerca della costanza della *physis*»<sup>45</sup>. Come si può giustificare che proprio il rampollo di Achille, acerrimo nemico del doppio gioco (*Il.* 9, 312), si lasci coinvolgere dal notoriamente astuto Odisseo in un intrigo ambiguo contro Filottete, eroe così giusto e venerabile? Inizialmente Neottolema si conforma al ruolo ricoperto, soprattutto quando lo stratagemma rivela i propri risultati e gli consente di entrare in possesso dell'arco, ma poi non regge a lungo la finzione e confessa la verità, tornando dunque alla sua vera natura. In questo modo egli appare come un personaggio principale, che viene posto di fronte ad una scelta tragica: impossessarsi dell'arco, con le relative conseguenze oppure lasciar fallire la missione dei greci. L'intreccio si scioglie solo alla fine con l'ingresso di Eracle come *deus ex machina*. Ciò che importa nel nostro caso è la considerazione che si abbia a che fare con una *tragedia di caratteri*, cosa che viene confermata da quanto asserito da Onesimo a proposito della commedia. "La divinità è dietro il carattere di ogni uomo", in senso buono e in senso cattivo. Sofocle però, a differenza di Menandro, non parla di *tropoi*, ma di *physis*. Questa parola-chiave ricor-

---

<sup>44</sup> LESKY 1964, 128.

<sup>45</sup> LESKY 1964, 128.

re ben sei volte come *Leitmotiv* nel *Filottete*<sup>46</sup>. Con la nozione di *physis* si intendono molti di quei fenomeni che oggi rientrano nel vocabolario della psicologia. Per esempio come Filottete e Neottolemo restano, in fin dei conti, fedeli alla propria *physis*, così Cnemone rimane non solo coerente, ma addirittura segregato nel suo *tropos*.

La tragedia termina con una catastrofe, a meno che non giunga una divinità, come Ercole nel *Filottete*, a sciogliere il nodo tragico. In Menandro si assiste ad una chiusa burlesca, che, per quanto concede il genere, può essere intesa come una 'catastrofe in formato tascabile'. Il servo Geta e il cuoco Sicono hanno la propria rivalse sull'indifeso Cnemone per le umiliazioni subite in passato e gli dimostrano ancora una volta ciò che lui stesso già sa, cioè che senza amici si è in cattive acque. Nel *Satyrspiel* (dramma satirico)<sup>47</sup> di Menandro Cnemone, alla fine, si mostra realmente pentito e la scena in cui i servi compiono trionfalmente la propria misera vendetta risulta di cattivo gusto. Questi, in realtà, non sono per niente meglio di Cnemone ed è solo grazie alla posizione sociale che è a loro tolta la possibilità di tiranneggiare sugli altri, cosa che, altrimenti, avrebbero fatto ben volentieri. Il loro ridere dell'umiliazione di Cnemone resta però a questi strozzato in gola in quanto costui ha da poco riconosciuto e ammesso il suo errore. Ma il puro riconoscimento razionale non lo rende una persona diversa, poiché il suo modo di vivere, praticato per tutta la vita, lo ha reso così ostinato. Egli non è irragionevole, ma semplicemente incapace di cambiare. ἤμαρτον, "ho sbagliato" (713): è così che inizia la sua confessione dopo il salvataggio, che, come lui stesso riconoscerà, risulta completamente inaspettato e immeritato. Ciononostante, traendo le somme, il vecchio misantropo mostra la sua coerenza (735) («Quanto a me, se sopravvivo, lasciatemi campare come mi piace») e prova a stento rimorso e volontà di pentimento. L'asserzione ἤμαρτον concerne solo un aspetto, una sfaccettatura della sua vita, e non la sua esistenza per intero. Forte di questa convinzione egli ha potuto continuare a parlare con Gorgia con un tono alquanto arrogante. Quando affida a quest'ultimo la responsabilità di sua figlia e dei suoi averi e gli viene richiesto di contro in che modo possa mettere insieme la somma necessaria per organizzare un matrimonio onorevole, egli risponde (750): «Ehi, ti ho già detto come

---

<sup>46</sup> Vv. 8; 79; 96; 874; 902; 1013, cfr. LESKY 1964, 129.

<sup>47</sup> ARNOTT 1986, 1 parla di un "dual parentage", PETRIDES 2010, 107 dell'"hybrid genre" della *Nea* riferendosi al "satyr play". Cfr. HANINK 2014, 271.

la penso: non mi dare noia, per carità!». Egli inizia la sua tirata con il greco οὔτως: questo è il tono con cui gli dèi si rivolgono agli uomini o i superiori ai propri sottoposti. Nella tragedia i protagonisti, secondo una definizione aristotelica, a causa di una ἀμαρτία τις (“un tipo di errore”) incappano in una grossa sofferenza. Questo errore non è esplicitamente una κακία o una μοχθηρία (1453 a 8 ss.), ma piuttosto una valutazione errata. Nell’*Etica* il discorso verte proprio sull’ἀμαρτία, ovvero sulla προαίρεσις, cioè sulla scelta circostanziata<sup>48</sup>. Nei *MM* 18, 1190 a1-5 ciò che viene detto *mutatis mutandis* è: «L’errore nella scelta di ciò che è buono, dunque, non concerne i fini (giacché tutti concordano su di essi, come sul fatto che la salute è un bene), ma ciò che è conforme al fine, per esempio se in vista della salute sia un bene mangiare oppure no»<sup>49</sup>. Ma lo stesso Cnemone, commentando la propria sventura con chiari riferimenti ad Aristotele, si vede di conseguenza come un eroe tragico, costretto a subire, a causa di un errore, una punizione sproporzionata. Per questo motivo egli, così come teme, rivendica le caratteristiche che Aristotele attribuisce all’eroe tragico (*Poet.* 1453 a10ff.): “egli si distingue per la virtù e per la giustizia, non scadendo però nella malvagità e nella depravazione. [...] Egli è dunque il migliore nella gamma della mediocrità”. Se Cnemone davvero interpreta il proprio *tipo* in questo modo, la conoscenza di se stesso è ancora molto distante dalla realtà. Egli è dunque un carattere regrediente e abbellisce la propria ‘défaillance’.

## 5. *Dyskolos* ed *Eukolos*

La figura del misantropo rientra tra i personaggi tradizionali della *Commedia*. La minuziosa definizione dei caratteri operata da Menandro viene meno nell’elaborazione latina, in cui essa viene sostituita spesso con pennellate grossolane. Molto vicino allo Cnemone di Menandro è Euclione, personaggio dell’*Aulularia* di Plauto. L’azione dell’*Aulularia*, come ha sottolineato Lefèvre, può essere solo coraggiosamente interpretata come una ricostruzione dell’originale menandro per la sua «umile realizzazione drammatica»<sup>50</sup>. Il lettore

---

<sup>48</sup> STOESSL 1965, 175.

<sup>49</sup> Traduzione di CALANI 1996.

<sup>50</sup> STÜRNER 2001.

moderno conosce a grandi linee il contenuto del pezzo grazie all'*Avaro* di Molière. In quest'opera l'attenzione di Plauto è rivolta prevalentemente al bizzarro comportamento del personaggio principale. È necessario analizzare con la dovuta cautela la misantropia e l'avarizia e, più di tutto, la preoccupazione di poter subire un furto al fine di rendere valida la nostra analisi. In fin dei conti la pentola d'oro, che Euclione tenta di nascondere in modo così accurato, viene ugualmente sottratta. Al pezzo è sottesa una grande concitazione che dura fino al momento del disvelamento del furto da parte del servo: Euclione così guarisce dalla sua ossessione e finisce con il lasciare il denaro in dote a sua figlia. Come Cnemone, anche lui raggiunge infine un ravvedimento. Durante la commedia, attraverso il suo impianto spiccatamente grottesco, si respira ancora la turbolenta atmosfera del teatro basato sull'improvvisazione. Lo spettatore non è affatto mosso al sentimento di pietà nei confronti di Euclione, anzi, la sua mania di essere derubato lo pone alla berlina come personaggio buffo: anche Euclione, come Cnemone, finisce per essere totalmente isolato dalla società. Il suo unico referente, con il quale egli riesce a intessere una relazione, come ha segnalato Ferdinand Stürner, è il pubblico<sup>51</sup>. Rivolgendosi *ad spectatores* egli prega pietosamente il pubblico di aiutarlo nella ricerca del ladro (715-726) o, prevedendo già l'insuccesso della propria azione, si espone immediatamente agli espliciti e gratuiti insulti di questo pubblico. Egli si lascia facilmente umiliare o trascinare in atti spropositati e, alla maniera del teatro dell'improvvisazione, coinvolge anche il pubblico, facendo sì che, in tal modo, esso non provi nessuna forma di simpatia per lui. In conformità con la 'costellazione saturnalia' della commedia latina il vecchio si abbassa ad oggetto di derisione. Alle sue spalle il divertimento è assicurato senza riserve. Come nel *Dyskolos* anche qui il pezzo riguarda l'ostinazione di un protagonista. Il carattere del misantropo, però, non viene presentato e indagato nella sua veste psicologica, ma piuttosto rappresentato come degno di riso per la sua comicità. Le figure plautine hanno perso la loro sfumatura tragica ancora presente in Menandro. Gianna Petrone ha avvicinato la commedia plautina alle pratiche mimiche che hanno lasciato orme visibili nella *palliata*: «Alla stessa natura mimica sembrano ap-

---

<sup>51</sup> STÜRNER 2011, 223-225; 240-242.



partenere ancora le scene in cui un personaggio si rivolge direttamente agli spettatori per chiedere notizia di qualcosa che ha perduto: per esempio la scena [...] in cui Euclione nell'*Aulularia* invoca il soccorso degli spettatori per ritrovare la pentola»<sup>52</sup>. Ciò che Gellio ha dimostrato per Cecilio vale anche per Plauto (NA 2, 23, 12): *nescio qua mimica inculcauit et illud Menandri de uita hominum media sumptum, simplex et uerum et delectabile, nescio quo pacto omisit*.

---

<sup>52</sup> PETRONE 2009, 144.

## *Riferimenti bibliografici*

- ARNOFF G., *Menander and Earlier Drama*, in J.H. Betts, J.T. Hooker, J.R. Green (eds.), *Studies in Honour of T.B.L. Webster*, I, Bristol 1986, 1-9.
- ARRIGHETTI G. (a cura di), *Epicuro, Opere*, Torino 1973<sup>2</sup>.
- BIANCO M.M., *Ridiculi senes. Plauto e i vecchi da commedia*, Palermo 2003.
- BLAKE W-E., *Menander's Dyscolus*, Introduction, Text, Textual Commentary and Interpretive Translation, New York 1966.
- BLANCHARD A., *Reconstructing Menander*, in M. Fontaine, A.C. Scafuro (eds.), *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*, Oxford 2014, 239-257.
- CAIANI L. (a cura di), *Aristotele, Etiche*, introduzione di F. Adorno, Torino 1996.
- DIANO C. (a cura di), *Menandro Dyskolos ovvero sia Il selvatico*, testo e traduzione, Padova 1960.
- ERLER M., *Einleitung*, in M. Erler, A. Graeser (Hrsgg.), *Philosophen des Altertums. Vom Hellenismus bis zur Spätantike*, Darmstadt 2000.
- FERRARI F. (a cura di), *Menandro e la commedia nuova*. Edizione con testo greco a fronte, Torino 2001.
- FORSCHNER M., *Epikur. Aufklärung und Gelassenheit*, in M. Erler, A. Graeser (Hrsgg.), *Philosophen des Altertums. Vom Hellenismus bis zur Spätantike*, Darmstadt 2000, 16-38.
- GOMME A.W., SANDBACH F.H. (eds.), *Menander: A Commentary*, Oxford 1973.

- GONÇALVES R.T., *Performative Plautus: Sophistics, Metatheater and Translation*, Newcastle upon Tyne 2015.
- HANDLEY E.W., *The Dyskolos of Menander*, London 1965.
- HANINK J., *Crossing Genres: Comedy, Tragedy, and Satyr Play*, in M. Fontaine, A.C. Scafuro (eds.), *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*, Oxford 2014, 258-277.
- HOLZBERG N., *Menander. Untersuchungen zur dramatischen Technik* (erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft, Bd. 50), Nürnberg 1974.
- IZZO D'ACCINNI A. (a cura di), *Erodoto, Storie*, Milano 1989.
- JANKO R., *Aristotle on Comedy: Towards a Reconstruction of Poetics*, II, London 1984.
- LEFÈVRE E., *Plautus' Aulularia*, Tübingen 2001.
- LESKY A., *Die tragische Dichtung der Hellenen*, Göttingen 1964.
- LESKY A., *Geschichte der griechischen Literatur*, Bern 1957-1958.
- PETRIDES A.K., *Menander, New Comedy and the Visual*, Cambridge 2014.
- PETRIDES A.K., *New Performance*, in A.K. Petrides, S. Papaioannou (eds.), *New Perspectives on Postclassical Comedy*, Newcastle upon Tyne 2010, 79-124.
- PETRONE G., *Scene mimiche in Plauto*, in Ead., *Quando le Muse parlavano latino. Studi su Plauto*, Bologna 2009, 133-145 (pubblicato la prima volta in: L. Benz, E. Stärk, G. Vogt-Spira (Hrsgg.), *Plautus und die Tradition des Stegreifspiels*, Tübingen 1995, 171-183).
- PRANG H., *Geschichte des Lustspiels von der Antike bis zur Gegenwart*, Stuttgart 1968.
- REINHARDT K., *Sophokles*, Frankfurt 1947.
- RIETH O., *Die Kunst Menanders in den Adelphen des Terenz* (scritto negli anni 30), a cura di K. Gaiser, Hildesheim 1964.
- SANDBACH F.H., *Menandri Reliquiae Selectae. Iteratis curis nova appendice auctas recensuit F.H.S.*, Oxonii 1972.

Thomas Baier

- SCAFURO A.C., *Menander*, in M. Fontaine, A.C. Scafuro (eds.), *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*, Oxford 2014, 218-238.
- SCHOPENHAUER A., *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Bd. 1, Halle 1891.
- STOESSL F., *Menander. Dyskolos, Kommentar*, Paderborn 1965.
- STÜRNER F., *Monologe bei Plautus. Ein Beitrag zur Dramaturgie der hellenistisch-römischen Komödie*, Stuttgart 2011.
- TORRACA L. (a cura di), *Teofrasto, Caratteri*, Milano 1994.
- TRENCSENYI-WALDAPFEL I., *Der griechische und der römische Dyskolos*, in F. Zucker (Hrsg.), *Menanders Dyskolos als Zeugnis seiner Epoche*, Berlin 1965, 185-205.
- WEBSTER T.B.L., *Studies in Menander*, Manchester 1960<sup>2</sup>.
- ZAGAGI N., *The Comedy of Menander: Convention, Variation and Originality*, Bloomington-Indianapolis 1995.
- ZIMMERMANN B., *Knemons Brunnensturz oder Philosophisches in Menanders «Dyskolos»*, in A. Casanova (a cura di), *Menandro e l'evoluzione della commedia greca*, Atti del convegno internazionale di studi in memoria di Adelmo Barigazzi nel centenario della nascita (Firenze, 30 settembre - 1 ottobre 2013), Firenze 2014, 51-61.
- ZUCKER F., *Menanders Dyskolos in seiner Umwelt*, in Id. (ed.), *Menanders Dyskolos als Zeugnis seiner Epoche*, Berlin 1965, 7-10.

**ABSTRACT:** The article shows similarities of Menander's *Dyskolos* with Greek tragedy, especially with Sophocles' *Philoctetes*, it looks at the philosophical background of the play and it values the role of *eukolos* and *dyskolos* in ancient comedy.

**KEYWORDS:** Comedy; Tragedy; Philosophical background; Ethics; Stock characters.

# Edipo e Mirra fra la terra e il cielo. Colpa e punizione nell'*Oedipus* di Seneca e nel mito ovidiano di Mirra

FRANCESCA ROMANA BERNO

*E vegno in parte ove non è che luca*  
(Dante, *inf.* 4, 151)

## 0. Premessa

Fin dai miei primissimi passi nel mondo della ricerca, a cominciare da un incontro casuale, ho trovato nella professoressa Gianna Petrone una guida attenta, affettuosa e partecipe, che nonostante la distanza geografica ha seguito costantemente il mio lavoro, con una passione per i 'suoi' autori, e una deliziosa umanità nei rapporti professionali, che ho ritrovato anche nei suoi allievi, in particolare in uno che è diventato nel tempo un caro amico, Alfredo Casamento. È dunque per me un onore partecipare con gratitudine, riconoscenza e affetto al volume in suo nome. Ho scelto per questa occasione di occuparmi dell'Edipo senecano, un personaggio a lei caro, su cui si è soffermata in non pochi contributi<sup>1</sup> che costituiranno il fondamento del presente lavoro.

La mia analisi si focalizzerà sulla pena scelta da Edipo, e sulla relazione di questa con le colpe di cui si è macchiato, al fine di dimostrare come peso e rilievo di parricidio e incesto siano equivalenti. A questo proposito sarà cruciale il confronto con le *Metamorfosi* di Ovidio, e in particolare con la narrazione di un altro racconto di incesto, quello di Mirra. Il confronto mostrerà una fitta rete di analogie a vari livelli tra i due testi, il fulcro delle quali è la punizione intesa come qualco-

---

<sup>1</sup> PETRONE 1988-1989; PETRONE 1999; PETRONE 2001, 5-20; PETRONE 2014.

sa che escluda contemporaneamente dal mondo dei vivi e da quello dei morti. Una punizione il cui nucleo squisitamente tragico era già nell'*Antigone* di Sofocle.

## 1. Colpa e punizione nell'*Edipo*

Edipo, e in particolare l'Edipo di Seneca<sup>2</sup>, si sostanzia nel senso di colpa, rifiutando ogni possibile scusante<sup>3</sup>: non a caso, nella tragedia omonima le ricorrenze del lessema *poena* sono tutte all'interno di discorsi diretti del re con riferimento a se stesso, ad eccezione delle ultime due, pronunciate da Giocasta nel momento del suicidio<sup>4</sup>. In particolare, *poena* ricorre in tre punti chiave del monologo dell'auto-accecamento: all'inizio, nella prima battuta del re dopo l'agnizione (v. 926: *quid poenas moror?*)<sup>5</sup>; nel corso del ragionamento, quando scarta come troppo sbrigativo il suicidio di spada (vv. 936-937: *...tam magnis breves / poenas sceleribus solvis...?*); e alla fine, quando si dichiara soddisfatto della sua autopunizione (v. 976: *iam iusta feci, debitas poenas tuli*). Questo termine si configura dunque anche sul piano strutturale come concetto chiave del monologo. La pena, necessaria per purificare la città, deve essere straordinaria perché commisurata alla colpa del re: questa viene percepita e descritta come superiore, per gravità ed empietà, a qualsiasi altra, in quanto sovversiva dei più elementari rapporti di parentela con entrambi i genitori<sup>6</sup>, e di conseguenza distruttiva per la casa regnante<sup>7</sup>, che una successione del potere illecita, perché fondata prima su un assassinio e poi su un esilio, condanna all'autodistruzione.

Non stupisce, date queste premesse, che l'autore dedichi ampio spazio all'identificazione, alla messa in atto e (nelle *Phoenissae*) alla rimitazione della punizione adeguata per una simile colpa: identificazione particolarmente complessa, dal momento che le colpe sono

---

<sup>2</sup> CONDELLO 2012; PALMIERI 1983; PADUANO 1993.

<sup>3</sup> MADER 1995; HENRY-WALKER 1983, 134; PARK POE 1983; FITCH-McELDUFF 2002, 22-24; MAZZOLI 2016a; BRAUND 2016, 39-43.

<sup>4</sup> Cfr. vv. 222, 292, 529, 926, 937, 976 (*Edipo*); 1025 e 1030 (*Giocasta*).

<sup>5</sup> Come nota TÖCHTERLE 1994, 587 *ad* 926.

<sup>6</sup> PETRONE 1984, 58-61; GUASTELLA 1985, 101-107; LENTANO 20007, 182-183; v. anche *infra* n. 18.

<sup>7</sup> PETRONE 1999; BERNO 2016.

due, entrambe gravissime. Un significativo ma piuttosto enigmatico aiuto in tal senso viene dal fantasma di Laio. Nella scena culminante della negromanzia<sup>8</sup>, il vecchio re prende la parola accusando il figlio per la peste a Tebe, ed elencando i suoi delitti (vv. 630-640):

...Patria, non ira deum,  
sed scelere raperis: ...  
sed rex cruentus, pretia qui saevae necis      634  
sceptra et nefandos occupat thalamos patris  
– invisa proles, sed tamen peior parens  
quam gnatus, utero rursus infausto gravis –  
egitque in ortus semet et matri impios  
fetus regessit, quique vix mos est feris,  
fratres sibi ipse genuit.

Si noti come Laio dedichi al parricidio un solo verso, il 634, mentre si sofferma sull'incesto e sulle sue conseguenze per sette versi. Il re passa poi alla punizione adeguata (vv. 643-648), chiaramente identificata con l'esilio (v. 648: *agite exulem*), e conclude con un'esortazione violenta ma ambigua: *eripite terras, auferam caelum pater*, v. 658.

Il fantasma, che si autodefinisce *inultus* e invoca la messa al bando del figlio, rispecchia precisamente l'oracolo, che aveva ordinato di mandare in esilio l'assassino del re invendicato (vv. 217-218: *caedem expiari regiam exilio deus / et interemptum Laium ulcisci iubet*)<sup>9</sup>. Ma, mentre Apollo nel suo responso aveva dato rilievo al solo parricidio – *caedes* appunto – Laio, come si è visto, cita entrambe le colpe, accordando maggior rilievo all'incesto. E inoltre, all'immagine della privazione della terra, evidente riferimento all'esilio, associa il suo personale veto sul cielo<sup>10</sup>. Un veto che aveva già espresso su Edipo appena nato: il vecchio Forbante, colui che aveva affidato il neonato ad un uomo di Corinto, sostiene che il bambino, a suo avviso, era destinato a morire a causa dell'infezione alle caviglie, forate dal padre con un fil di ferro: *non potuit ille luce, non caelo frui*, v. 854. Il fantasma di Laio non fa che ripetere quanto aveva cercato di imporre da subito al figlio non voluto.

<sup>8</sup> Su cui cfr. TÖCHTERLE 1994, 471-484; PETRONE 1986-1987, 136-137; PALMIERI 1989, 187-189; BOYLE 2011, 258-262. I vv. 636-637, espunti da ZWIERLEIN 1976, 196 e nella sua edizione delle tragedie, vengono mantenuti, seppure con qualche esitazione, da BOYLE 2011, 259 *ad l.*

<sup>9</sup> MAZZOLI 2016b, 302-303.

<sup>10</sup> Cfr. Ov. *met.* 8, 97-98 (Minosse a Scilla, traditrice del padre e della patria): *'di te submoveant, o nostri infamia saeculi, / orbe suo, tellusque tibi pontusque negetur!'*

Edipo darà seguito alle parole del padre, rifiutando di ricorrere alla spada e augurandosi una morte ripetuta (vv. 945-947: *...iterum vivere atque iterum mori / liceat, renasci semper ut totiens nova / supplicia pendas...*)<sup>11</sup>, una *mors* [...] *longa* (v. 949) che lo escluda dai vivi e dai morti (vv. 950-951: *...nec sepultis mixtus et vivis tamen / exemptus erres: morere, sed citra patrem*), apostrofando se stesso con la seconda persona singolare, come aveva fatto Laio. La pena troverà dunque realizzazione compiuta su due livelli: sul piano fisiologico, con l'autoacceccamento che lo priva della luce<sup>12</sup>, dunque della fruizione del *caelum*; su quello sociale e psicologico, con l'esilio, che gli sottrae il potere e la terra, radicalizzando in tal modo quanto avveniva in Sofocle, dove il re veniva esautorato e rinchiuso nei recessi della reggia. L'esilio realizza gli auspici di Laio e di Edipo: viene infatti percepito e descritto, secondo un frequentatissimo luogo comune, come una condizione simile a quella di un morto vivente<sup>13</sup>.

La punizione è stata interpretata in modo molto convincente da Mader, e successivamente da Boyle<sup>14</sup>, come riferimento alla pena dei parricidi, a proposito della quale la fonte più dettagliata è un celebre passo di Cicerone (*Rosc.* 71). Anche in questa pena, il colpevole veniva escluso, forse per evitare la contaminazione, dalla fruizione della terra (in quanto costretto a calzare alti zoccoli in legno, e gettato in mare) e del cielo (incappucciato e chiuso in un sacco). Autoacceccamento ed esilio corrispondono molto bene a questi criteri, con in aggiunta, rispetto a quella pena, la durata, caratteristica su cui Edipo insiste particolarmente.

D'altra parte, questa interpretazione legge implicitamente nelle parole di Laio una sorta di preferenza accordata alla colpa di parricidio: preferenza che parrebbe ovvia da parte sua, e però come abbiamo visto non trova riscontro nelle parole del fantasma, il quale si mostra altrettanto angosciato dal perturbamento della casa re-

---

<sup>11</sup> Facendo dunque sua una formula di maledizione che troviamo già nell'*Ibis* di Ovidio, 195: *nec mortis poenas mors altera finiet huius* (cfr. 162: *et brevior poena vita futura tua est*).

<sup>12</sup> PETRONE 1988-1989, 254.

<sup>13</sup> Dell'ampia bibliografia, riferita per il mondo romano soprattutto a Cicerone e Ovidio, mi limito a rimandare ai lavori di CLAASSEN 1996 e DEGL'INNOCENTI PIERINI 1998 e 1999. Sull'esilio di Edipo, inizio e fine del dramma, ancora DEGL'INNOCENTI PIERINI 2012, 89-95.

<sup>14</sup> MADER 1995, 311-319; BOYLE 2011, 264 *ad l.*



gnante quanto dall'oltraggio subito, anzi, più preoccupato per la sua città, dunque per la dinastia, che per se stesso, che comunque verrà placato dalla vendetta<sup>15</sup>.

## 2. Edipo e Mirra a confronto

A mio avviso, la lettura della maledizione, e la conseguente messa in atto della pena da parte di Edipo, può riequilibrarsi nei confronti di entrambe le colpe di Edipo se considerata alla luce di un passo delle *Metamorfosi* di Ovidio relativo alla punizione di un'altra incestuosa, Mirra. Va premesso che il ruolo e il peso di Ovidio come *auctor* in Seneca tragico, ben più capillare e sostanzioso di quanto lascerebbero pensare le citazioni poetiche e i giudizi espressi nelle opere in prosa, è stato ampiamente riconosciuto<sup>16</sup>. In particolare, per quanto qui interessa, al di là dei motivi comuni nella rappresentazione dell'incesto come la confusione della terminologia parentale<sup>17</sup> e il rovesciamento delle leggi di natura<sup>18</sup>, sono state individuate alcune precise rispondenze testuali fra la maledizione di Laio e questo mito ovidiano: prima fra tutte quella fra i versi 629-630 (... *maximum Thebis scelus / maternus amor est*) e *Ov. met.* 10, 315 (*hic amor est odio maius scelus*), nonché la tessera *ira deum*, che ricorre identica (*Sen. Oed.* 630/*Ov. met.* 10, 399)<sup>19</sup>. La presenza di questo mito come

<sup>15</sup> Lo stesso Edipo definisce la profezia dell'incesto *pars magis metuenda* rispetto al parricidio (*Oed.* 792), e nelle *Phoenissae* considera la pena adeguata solo per il delitto rivolto alla madre (*Phoen.* 90-93, su cui cfr. FRANK 1995, 106-107 *ad l.*, che richiama *Oed.* 998: ...*iusta persolvi patri* e 1002: *nil, parricida, dexteræ debes tuæ*).

<sup>16</sup> JAKOBI 1988; HINDS 2011; TRINACTY 2014.

<sup>17</sup> MOREAU 2002, 121-123; per Ovidio (*met.* 10, 520-521: ...*ille sorore / natus avoque suo*) TISSOL 1997, 36-42; LOWRIE 1993, che nota come il fatto stesso di utilizzare i termini parentali rientrasse nei tabù della festa di Cerere (*Serv. auct. Aen.* 4, 58); REED 2013, 76 *ad* 320-355; 87 *ad* 401-402; 94-95 *ad* 467; per Seneca (vv. 635-640; 640: *fratres sibi ipse genuit*; 942-944; 1009-1010) cfr. PETRONE 1984, 113; BORGO 1993, 40-44 e 47-48; FRANK 1995 (e LI CAUSI 2009).

<sup>18</sup> BETTINI 1983 e 1984; in generale per Seneca tragico MAZZOLI 2016c, 421-424. Sull'incesto v. anche BETTINI 2002; MOREAU 2002, 43-75; FANTHAM 1983, spec. 68-73; BELTRAMI 41-56 (adulterio in generale); RIVOLTELLA 1993, 121-124 (incesto / guerra fratricida).

<sup>19</sup> TRINACTY 2014, 225-227. Cfr. HINDS 2011, 9-14 (su altri passi), JAKOBI 1988, 110 (90-139 sull'*Oedipus*), BOYLE 2011 *ad l.*

ipotesto è dunque un dato acquisito dalla critica. Dato questo presupposto, mi sembra che le risposdenze si possano riscontrare, al di là delle coincidenze testuali, anche in una serie di altri elementi: nella centralità del concetto di punizione; in una costellazione di termini chiave di afflato tragico, da *scelus* a *impius*, da *dirus* a *tristis*; e, ad un livello più ampio, in una rete di analogie a livello di struttura e di caratterizzazione dei personaggi. Questo cammino è già stato accennato da Rita Degl'Innocenti Pierini<sup>20</sup> per dimostrare la corrispondenza fra Edipo e Giocasta nella scelta della pena: riprendo qui i suoi spunti approfondendoli in altra direzione.

La vicenda di Mirra, nel decimo libro delle *Metamorfosi* di Ovidio, viene narrata facendo ricorso a tutti i luoghi comuni sull'incesto: si tratta dell'unico caso di unione fra figli e genitori nel poema, poiché l'altra passione contro natura, quella di Biblide, è rivolta al fratello, e non viene ricambiata<sup>21</sup>. La gravità della colpa viene sottolineata anche dalla singolare frequenza di ricorrenze del lessema tragico *scelus* a questo proposito<sup>22</sup>: dieci sulle ventidue della totalità del poema, in cui com'è noto non mancano delitti efferati. Inoltre, il narratore Orfeo promette vari discorsi sulle fanciulle punite per le loro passioni, ma di fatto poi ne narra solamente due: a parte il mito sbrigativamente narrato delle Propetidi (vv. 238-242), la sola Mirra occupa gran parte del canto (vv. 298-502). Altra peculiarità del racconto è l'accento posto sull'eccezionalità della pena, particolarità che sembrerebbe un *unicum*: i numerosi riferimenti a metamorfosi intese come *poena* non sono mai collocati, a quanto mi consta, nella parte introduttiva del mito. Questo lessema chiave, che abbiamo visto assumere un ruolo

---

<sup>20</sup> DEGL'INNOCENTI PIERINI 2008, 100-104.

<sup>21</sup> *Met.* 9, 453-665. Un altro caso di incesto tra fratelli, quello di Canace e Macareo, viene narrato nell'undicesima delle *Heroides*: Eolo, il padre dei due, costringerà la figlia ad uccidersi con la sua spada e farà morire il bambino nato da quella unione. Canace mostra più sdegno per la crudeltà paterna che orrore per la sua colpa. Sulle diverse versioni del mito di Mirra si soffermano tutti i commenti (si veda BÖMER 1980, 110-116 e da ultimo REED 2013, 74-75); in particolare, tutti notano come in Ovidio l'intervento divino a monte della passione incestuosa, talvolta ascrivito ad Afrodite (ad es. Paniassi fr. 27 Bernabé = Apollod. 3, 14, 4), sia impercettibile.

<sup>22</sup> È la stessa Mirra a definirlo tale prima ancora che si compia (10, 413); così Edipo dopo la scoperta (*Oed.* 941). Si può aggiungere che nell'episodio si concentrano anche quattro ricorrenze di *nefas* sulle ventidue del poema.

cruciale nel monologo di Edipo, viene ripetuto due volte: nell'introduzione generale ai racconti, laddove il cantore allude all'argomento del racconto (10, 153-154: *...inconcessisque puellas / ignibus attonitas meruisse libidine poenam*), e, come detto, nelle parole di apertura, sempre in posizione di chiusura di esametro (10, 300-303):

*Dira canam: procul hinc natae, procul este parentes!  
Aut, mea si vestras mulcebunt carmina mentes,  
desit in hac mihi parte fides, nec credite factum  
vel, si creditis, facti quoque credite poenam.*

Se proviamo a sovrapporre le due trame, del mito ovidiano e della tragedia senecana, le analogie non mancano. In primo luogo, su un piano generale, l'eccezionale empietà del racconto viene sottolineata dal narratore stesso, che, con toni affini al rito iniziatico<sup>23</sup>, scoraggia i lettori onesti (v. 300) e suggerisce di non prestare fede alle sue parole (v. 302: *desit [...] fides*): la perfetta antitesi del poeta, che di norma allontana gli empi e professa la veridicità del suo canto<sup>24</sup>. La prima parola del preambolo è l'aggettivo sostantivato *dira*: altro termine poetico<sup>25</sup> e in particolare tragico, che nella forma attributiva ricorre altre due volte nel racconto, prima nelle parole della nutrice (v. 426: *diros [...] amores*), poi ancora in quella del narratore (vv. 469-470: *[...] impia diro / semina fert utero...*). Queste espressioni sembrano richiamate dal proemio dell'*Edipo*, laddove il protagonista lamenta: *thalamos parentis Phoebus et diros toros / gnato minatur impia incestos face* (Sen. *Oed.* 20-21). Anche gli *impia semina* ovidiani trovano rispondenza negli *impios / fetus* di *Oed.* 638-639<sup>26</sup>.

L'Orfeo ovidiano, che promette di raccontare con accenti tragici miti terribili, sembra presentarsi come narratore di empietà, per cui ritiene opportuna una pena esemplare. Da questo punto di vista può ritenersi affine a Laio, che nell'*Edipo*, presa la parola, assume la funzione di narratore onnisciente e decreta la punizione adeguata per

<sup>23</sup> HILL 1999, 176 *ad l.*; v. anche nota succ.

<sup>24</sup> ANDERSON 1972, 502-503 *ad l.*; MYERS 1994, 164-165; DÖRING 1996, 40-59 (54 su Mirra); BARCHIESI 2001, 59; ZIOGAS 2016, 30-33; JOHNSON 2008, 98-105 (lo studioso a p. 104 nota come la *recusatio* di Orfeo sia affine a quella dello stesso Ovidio in *ars* 1, 30-33); REED 2013, 71-72 *ad l.*

<sup>25</sup> Evidente il richiamo a Virgilio *Aen.* 9, 621: *dira canentem*.

<sup>26</sup> Cfr. 260: *thalamis pudendis doleat et prole impia*.

il delitto del figlio. Si potrebbe forse ipotizzare un nesso fra i due, al di là di questa suggestione, con riferimento ai miti che li riguardano. Laio, come raccontano fonti non riportate direttamente nell'*Oedipus* senecano, sarebbe stato punito per aver violentato un giovinetto che si uccise per il disonore: il re fu, secondo il mito, il primo a diffondere il costume dell'amore pederotico<sup>27</sup>; da parte sua Orfeo, secondo Ovidio, morta la moglie rifiutò ogni relazione eterosessuale, dedicando il suo amore solo ai giovinetti, e verrà ucciso per questo dalle Baccanti; sempre Ovidio sostiene che fu il primo ad insegnare ai Traci l'amore per i fanciulli<sup>28</sup>. Due narratori di empietà, anch'essi macchiati dalla colpa, che invocano per l'incesto una punizione esemplare: questi i tratti comuni a Laio e ad Orfeo.

Anche sotto il profilo della caratterizzazione dei personaggi e della struttura narrativa possiamo trovare analogie fra il racconto ovidiano e la tragedia senecana. Innanzi tutto, di Cinira – un padre non esente da empietà, che viola i riti di Cerere e non si fa scrupolo di deflorare una giovanissima vergine (*met.* 10, 431-441)<sup>29</sup> – con un paradosso analogo a quelli del narratore che sconsiglia di prestare fede alle sue parole, si dice che sarebbe stato felice se non avesse avuto figli (v. 298: *si sine prole fuisset*), ricalcando in ciò l'oracolo ricevuto da Laio (cfr. Sen. *Oed.* 636: *invisa proles*)<sup>30</sup>. Lo stesso riferimento ai riti di Cerere può forse nascondere un collegamento fra i due miti, se è vero che varie fonti collegano il mito di Edipo con il culto di Demetra, collocando fra l'altro la tomba del re in un suo santuario<sup>31</sup>.

---

<sup>27</sup> Cfr. *schol.* Eur. *Phoen.* 26 p. 251 S.; 60 p. 258 S.; 1760 p. 414 S. = Pisandr. fr. 10 J. Il mito era stato trattato dai *Cretesi* di Euripide.

<sup>28</sup> *Met.* 10, 79-85: *...omnemque refugerat Orpheus / femineam Venerem, seu quod male cesserat illi, / sive fidem dederat; multas tamen ardor habebat / iungere se vati: multae dolere repulsae. / Ille etiam Thracum populis fuit auctor amorem / in teneros transferre mares citraque iuventam / aetatis breue ver et primos carpere flores.* REED 2013, 183 ad l.: «Altrove Laio viene citato come suo inventore». Il libro successivo si apre con la decisione da parte delle Baccanti di punire il vate per questo (11, 7: *'en' ait 'en, hic est nostri contemptor!'...*). Su questo elemento del mito cfr. JOHNSON 109-112; sulle diverse tradizioni che legano o meno a questo mito la morte di Orfeo MARCACCINI 1995; DÖRING 1996, 61-66.

<sup>29</sup> PAVLOCK 2009, 58.

<sup>30</sup> Cfr. *schol.* *Od.* 11, 271, p. 495 D.; Paus. *perieg.* 9, 26; Nic. *Damasc. hist.* 3, fr. 8 J.; *Apollod.* 3, 5.

<sup>31</sup> *Schol.* *Soph.* *OC* 91, pp. 402-403 P.; *schol.* *Od.* 11, 271, p. 495 D.; EDMUNDS 2006, 26-31.

Inoltre, al di là dell'ovvia analogia legata alla colpa dell'incesto, la vicenda di Mirra e quella di Edipo mostrano non poche somiglianze, perlopiù a parti invertite. Mirra è perfettamente consapevole del delitto che sta compiendo (*Ov. met.* 10, 367: *sibi conscia*; 427), e così la nutrice; al contrario il padre Cinira rimane ignaro e incolpevole fino alla fine, quando scopre il delitto di sua iniziativa. Se postuliamo una corrispondenza fra figure femminili da un lato, maschili dall'altro, e dunque un'inversione dei ruoli relazionali, da figlia/padre a madre/figlio, la figura di Mirra può sovrapporsi a Giocasta, che nell'*Edipo* di Seneca sembra fin dall'inizio autocosciente, e anzi tenta prima di sviare e poi di giustificare il figlio, mentre Cinira, nella sua volontà di identificare l'amante misteriosa, ricorda Edipo e la sua caparbia ricerca dell'assassino del padre. La stessa Giocasta, come è stato notato, si uccide sentenziando *mors placet*, come l'eroina ovidiana (*Sen. Oed.* 1031 / *Ov. met.* 10, 378)<sup>32</sup>. Dopo la scena cruciale dell'*agnitio*, Cinira sguaina la spada: *et scelus et natam verbisque dolore retentis / pendenti nitidum vagina deripit ensem* (10, 474-475)<sup>33</sup>. Anche Edipo, svelata la sua colpa, inizialmente mette mano alla spada (*Oed.* 935-936: *haec fatus aptat impiam capulo manum / ensemque ducit...*), ma poi scarta questa soluzione perché inadeguata, in quanto a suo dire sufficiente solo a vendicare il parricidio (vv. 938-941). Da questo punto in poi, nel racconto di Orfeo, Cinira scompare dalla scena, e Mirra, che già prima del misfatto aveva tentato il suicidio (10, 378-390), riveste un ruolo per certi versi simile a quello che sarà di Edipo: fugge la spada, finisce in esilio (10, 477). Mentre però il re, come si è visto, pretende per sé una punizione esemplare ed esemplarmente dolorosa, che duri più a lungo possibile, Mirra si riconosce colpevole, ma chiede una punizione che rappresenti anche la fine delle sue sofferenze. Conformemente alla sua natura femminile, Mirra teme la morte, e rivolge a non meglio identificati dèi la preghiera di un destino a mezzo fra la morte che teme e la vita che la disgusta (10, 481-487):

...*Tum nescia voti*  
*Atque inter mortisque metus et taedia vitae*  
*est tales complexa preces: "O siqua patetis*

<sup>32</sup> DEGL'INNOCENTI PIERINI 2008, 100-101.

<sup>33</sup> In *Apollo*. 3, 14, 4 l'intenzione omicida è chiaramente diretta contro Mirra. FRANTUONO 2014, 183 *ad l.* nota gli accenti virgiliani dell'immagine. In *Ant. Lib.* 34, 5 il padre dell'incestuosa, che si chiama Teante, si uccide.

Francesca Romana Berno

*numina confessis, merui<sup>34</sup> nec triste recuso  
supplicium. Sed ne violem vivosque superstes 485  
mortuaque extinctos, ambobus pellite regnis  
mutateque mihi vitam necemque negate”.*

La ragazza, che il padre avrebbe voluto uccidere, decreta in tal modo la punizione che ritiene di meritare, definita, come farà Edipo (Sen. *Oed.* 944 e 947), *supplicium* (Ov. *met.* 10, 485), con un attributo, *triste*, di virgiliana memoria<sup>35</sup>, che nell'*Edipo* di Seneca definisce, nelle parole di Laio, la punizione del figlio: *baculo senili triste praetemptans iter* (v. 657).

La punizione di Mirra verrà realizzata tramite la metamorfosi, una condizione a mezzo fra la vita e la morte. Una condizione che, come è stato notato<sup>36</sup>, viene percepita, non solo nel caso di Mirra, come una sorta di salvezza dalla disperazione ma anche dalla sparizione definitiva dal mondo: e che evita che il poema precipiti nella tragedia. D'altra parte, l'invocazione *ambobus pellite regnis* (v. 486) trova una perfetta rispondenza, nella tragedia senecana, sia nella maledizione di Laio (v. 658: *eripite terras auferam caelum pater*) che nelle parole di Edipo (vv. 950-951: *...nec sepultis mixtus et vivis tamen / exemptus...*). L'incestuoso va escluso per indegnità da entrambi i regni. Lo stesso verbo *pello*, cui la fanciulla ricorre per esprimere la propria esclusione dal mondo, torna nella tragedia a proposito dell'esilio nelle parole del fantasma (v. 647: *proinde pulsum finibus regem...*), come pure riferito agli occhi di Edipo nel momento culminante della scelta della punizione (955-956: *oculi [...] sedibus pulsus suis / lacrimas sequantur...*). La modalità dell'autoaccecamento, una delle principali innovazioni apportate al modello sofocleo, dove com'è noto Edipo si trafiggeva le pupille con la fibula della madre, ricalca nell'espressione la pena dell'esilio come espulsione dal luogo che è proprio. Strapparsi gli occhi, fulcro della luce e dell'anima, toglierli dalla loro sede naturale e dunque renderli inutili, è una forma cruenta ed estrema di raffigurazione dell'esilio: in tal modo, il re riesce nella reduplicazione del supplizio che si augurava (vv. 945-947). La metamorfosi, nel caso di Mirra, riveste una funzione

---

<sup>34</sup> Cfr. Sen. *Phaedr.* 683-684 (Ippolito): *...sum nocens, merui mori: / placui novercae.*

<sup>35</sup> Verg. *Aen.* 7, 596-597: Turno.

<sup>36</sup> V. ora SHARROCK 2018; LABATE 2018.

identica all'autoaccecamento nella tragedia, di esclusione dal consorzio umano, ma anche, data la trasformazione in un essere insensibile, da quello infero.

Un altro aspetto che accomuna i due è l'ansia di mettere in atto la pena: Mirra, a differenza di molte protagoniste del poema ovidiano che cercano in ogni modo di rallentare la metamorfosi, si sforza di affrettarla: *non tulit illa moram venientique obviam ligno / subsedit mersitque suos in cortice vultus* (Ov. *met.* 10, 497-498). Le prime parole di Edipo, dopo aver scoperto la verità, sono appunto mirate ad affrettare la punizione: ...'*Quid poenas moror?*' (Oed. 926). Nell'atto stesso dell'autoaccecamento, sono gli occhi a farsi incontro alle mani adunche che li strapperanno dalle loro sedi (962-964):

*Manus in ora torsit: at contra truces  
oculi steterunt et suam intenti manum  
ultra insecuntur, vulneri occurrunt suo*<sup>37</sup>.

D'altra parte, non va sottovalutata una differenza cruciale: Mirra, ancora una volta secondo il suo carattere femminile, che aveva abbandonato per prendere audaci iniziative solo nel momento della follia amorosa, non sceglie da sola né mette in atto la sua pena: si limita a chiederla. La principessa invoca la metamorfosi per paura della morte e disgusto della vita (...*inter mortisque metus et taedia vitae, met.* 10, 482), e pur riconoscendola come punizione la considera una via di salvezza: un atteggiamento, questo, stigmatizzato come vile dal Seneca delle *Epistulae*, in un passo che sembra riecheggiare con voluta *variatio* le parole dell'eroina ovidiana: *inde est quod nec vivere nec mori volumus: vitae nos odium tenet, timor mortis* (*epist.* 74, 11). Si noti l'identità del costrutto, un parallelismo della coppia nominativo/genitivo, con identica disposizione chiasmica (gen./nom.; nom./gen.), ma con inversione dell'ordine morte/vita e variazione dei sostantivi riferiti alle emozioni (*timor* anziché *metus, odium* per *taedium*).

Infine, Mirra, trasformata in albero e dunque dopo la punizione, piange<sup>38</sup>, realizzando così l'*aition* del profumo che da lei prende il nome: 10, 500: *flet tamen et tepidae manant ex arbore guttae*. Edipo piange subito

<sup>37</sup> TÖCHTERLE 1994, 601-602 *ad l.*; BOYLE 2011, 332 *ad l.*

<sup>38</sup> Come lei, piangono dopo la trasformazione anche Niobe (*met.* 6, 310) e le Eliadi (2, 364): VIAL 2010, 205.

prima (*Oed.* 952-953: ...*subitus en vultus gravat / profusus imber ac rigat fletu genas*), e proprio dalle lacrime trae l'idea dell'accecamento, dopo il quale il suo volto si copre di lacrime di sangue (v. 978)<sup>39</sup>. In entrambi i casi, dopo la punizione i personaggi emettono lacrime innaturali, o meglio non umane: Mirra stilla un umore profumato dalla corteccia, Edipo emana sangue anziché lacrime dalle orbite vuote.

Se dunque Mirra si caratterizza, in questo momento, come debole e irresoluta, al contrario Edipo, che è uomo e re, ricerca e mette in atto personalmente la mutilazione, e la ritiene una giusta compensazione per la sua empietà. Anche per lui la punizione adeguata è la salvezza, ma non in quanto fine delle sue sofferenze, bensì in quanto espiazione e risoluzione della contaminazione che aveva macchiato la sua patria. Se guardiamo alle attestazioni storicamente documentate, relative ai colpevoli di incesto, possiamo verificare che la legislazione prevedeva, ancora in età imperiale, una terribile punizione che culminava nella precipitazione dalla rupe Tarpeia, solo talvolta limitata alla semplice condanna a morte o alla relegazione<sup>40</sup>: anche da questo punto di vista la reazione di Mirra è perfettamente giustificata.

È stato rilevato<sup>41</sup> come la pena di Mirra non coinvolga in alcun modo il figlio Adone: se vi è contaminazione della stirpe, questa non viene perseguita. In questo senso, la sua fine si differenzia dalla pena imposta ai parricidi. D'altra parte, lo stesso Edipo, pur condizionato dal contesto tragico, nel momento in cui deve scegliere la sua pena non pensa all'eliminazione dei figli, ma esclusivamente a se stesso. Solo successivamente, nelle *Fenicie* (come pure in apertura della *Tebaide* di Stazio), il vecchio re maledice la sua progenie maschile<sup>42</sup>, senza peraltro mai coinvolgere le figlie dell'incesto. Eteocle e Polinice moriranno entrambi senza eredi, ponendo perciò fine alla stirpe maledetta. D'altra parte, anche in questo si può trovare corrispondenza con il destino di Mirra, il cui bellissimo figlio-fratellastro Adone, pur se non maledetto dai genitori, è destinato ad

---

<sup>39</sup> Su questo motivo mi permetto di rimandare a BERNO 2018, 357-362.

<sup>40</sup> Ad es. *Sen. contr.* 1, 3 (*pr. 1: Incesta saxo deiciatur*); *Tac. ann.* 6, 19, 1 (regno di Tiberio), per la precipitazione; *Tac. ann.* 16, 9, 1 (esilio per l'uomo, sorte deferita all'imperatore Nerone per la donna; nessuna ulteriore specificazione); MOREAU 2002, 333-362 (350-351 sulla prima età imperiale).

<sup>41</sup> SHARROCK 2018.

<sup>42</sup> PETRONE 1999.



una fine tragica e immatura<sup>43</sup>, e cancella in tal modo la possibilità della prosecuzione della stirpe generata dall'incesto. Va d'altra parte rilevato che nel mondo romano i figli generati da rapporti incestuosi, a quanto pare, non venivano uccisi, ma tolti ai genitori e privati dei diritti ereditari<sup>44</sup>. La contaminazione, evidentemente, non veniva considerata come trasmissibile ai figli in quanto tali, ma solo con riferimento alla linea di successione ereditaria: diseredandoli e privandoli del nome si otteneva dunque il ristabilimento dei rapporti familiari, senza che per questo fosse necessario sopprimerli. Si può notare che il mito di Mirra risponde a questi criteri: Adone viene in effetti generato da Mirra ormai mutata in albero, ma immediatamente preso in carico dalle Naiadi, che lo allevano senza che abbia più rapporti con la madre. Ben diverso il caso di Driope, anch'essa trasformata in albero, ma per una colpa del tutto involontaria: la principessa chiede e ottiene che il figlio, che verrà allevato dalla sorella, conosca la sua storia, e venga portato a giocare sotto le sue fronde<sup>45</sup>.

### 3. Conclusione: la pena peggiore della morte

L'insieme delle considerazioni sin qui presentate mi sembra dimostrare come l'incesto giochi un ruolo altrettanto significativo del parricidio nell'*Edipo* senecano, con particolare riferimento alla pena prescelta. D'altra parte, merita un'ulteriore riflessione la valutazione della metamorfosi come una via di mezzo fra morte e vita. Questa non è esclusiva di Mirra, ma parrebbe peculiare dei racconti di empietà attribuiti ad Orfeo<sup>46</sup>. A proposito dei Cerasti di Amatunte, colpevoli di aver massacrato un ospite, la dea Venere, nel cercare la giusta punizione per tale empietà, si chiede (10, 232-234):

*Exilio poenam potius genus impia pendat  
vel nece vel siquid medium est mortisque fugaeque  
Idque quid esse potest, nisi versae poena figurae?*

<sup>43</sup> Su questo mito nel mondo greco si veda il celebre volume di DETIENNE 1975, spec. 89-97.

<sup>44</sup> MOREAU 2002, 363-366; Iust. *nov.* 89, 15, *pr.*

<sup>45</sup> *Met.* 9, 357-379. Si noti che Driope considera la trasformazione una morte: *ex oculis remouete manus! Sine munere vestro / contegat inductus morientia lumina cortex* (vv. 390-391). Cfr. LABATE 2018.

<sup>46</sup> VIAL 2010, 201-205.

L'alternativa fra esilio e morte – alternativa decisamente adatta a Edipo – viene risolta con una soluzione intermedia: la metamorfosi appunto. La questione è posta in termini evidentemente molto simili a quelli di Mirra<sup>47</sup>. E ancora, sempre nelle parole di Orfeo, fra le prime scene del mito di Atalanta e Ippomene, alla bellissima giovane viene dato dall'oracolo questo responso (10, 564-566):

...*'Coniuge' dixit*  
*'nil opus est, Atalanta, tibi. Fuge coniugis usum.*  
*Nec tamen effugies teque ipsa viva carebis.'*

Rimarrai viva pur senza esserlo, dice l'oracolo. Ancora una volta il riferimento è alla metamorfosi, che cancella l'umanità senza eliminare l'esistenza in vita: i due, una volta sposi, profaneranno il tempio di Cibele, e la dea madre, dopo aver placato come troppo lieve l'impulso di ucciderli (10, 698: *poena levis visa est...*)<sup>48</sup>, li trasformerà in leoni.

Nel momento in cui viene sanzionato un atto di impietà contro le leggi umane e divine, la metamorfosi, in particolare nelle parole del narratore Orfeo, e nella preghiera disperata della povera Mirra, viene caratterizzata quale modalità di pena a mezzo fra la vita e la morte: dunque peggiore di questa, perché di lunga durata. Proprio questa caratteristica la rende commisurata alla colpa di Edipo, e dell'Edipo senecano, il cui dibattito interiore risente evidentemente del precedente ovidiano, e della vicenda ovidiana che più si avvicinava alla sua, quella di Mirra. La soluzione prescelta, come si è visto, riesce a rispettare non solo la tradizione del mito, ma anche le sanzioni previste dal diritto e dalle tradizioni culturali romane relativamente sia al parricidio che all'incesto. Nel contesto tragico però, in mancanza di un dio che lo trasformi da uomo in un altro essere vivente, il protagonista deve riuscire a privarsi da sé delle caratteristiche umane, escludendosi dal consorzio civile, e così facendo otterrà lo scopo di spiare entrambe le colpe e di purificare la città.

D'altra parte, a ben vedere il ponte fra metamorfosi e *mors longa* era già stato gettato ben prima di Ovidio, e precisamente sulla scena

---

<sup>47</sup> REED 2013, 57 *ad l.*

<sup>48</sup> *Iunctura* che Ovidio riprenderà in una delle suppliche dell'esilio: *sit mea lenito Caesare poena levis* (*Trist.* 1, 1, 30).

tragica, per bocca di una congiunta di Edipo: la figlia Antigone. La ragazza, condannata da Creonte ad essere murata viva in una grotta per aver disobbedito alle sue leggi tributando onori funebri a suo fratello Polinice, è protagonista nella tragedia sofoclea che porta il suo nome di un lungo dibattito con il coro intorno alla sua pena, definita a più riprese come uno scendere da viva nell'Ade (vv. 812; 822; 871; 920) e descritta nei termini paradossali di un matrimonio con la morte<sup>49</sup>. Antigone dice, in due versi dal testo incerto ma dal senso indubitabile, "non sono viva tra i vivi né un cadavere tra i morti" (οὐτ' ἐν βροτοῖς οὔτε νεκροῖσιν / μέτοικος, οὐ ζῶσιν, οὐ θανοῦσιν, vv. 851-852)<sup>50</sup>, esprimendo dunque un concetto molto simile alla preghiera di Mirra *ambobus pellite regnis*, ma ancor più alla formulazione dell'Edipo senecano: *...nec sepultis mixtus et vivis tamen / exemptus...* (vv. 950-951).

Ancora, è la stessa principessa a porre un parallelo fra la sua condizione e quella di chi ha subito metamorfosi, richiamandosi all'esempio di Niobe (vv. 823-833):

Conosco una storia:  
Niobe, la figlia di Tantalo  
ebbe una fine tristissima:  
fu trasformata in una roccia...  
...E adesso, dicono,  
lei si consuma senza tregua  
sotto la pioggia e sotto la neve.  
Non smette mai di piangere  
e le lacrime le bagnano i fianchi.  
ecco, il mio destino è come il suo  
la stessa morte! (...ἄ με δαί / μων ὁμοιοτάταν κατευνάζει).

La protagonista postula dunque un'identità fra le due sorti: la metamorfosi è un'esclusione dalla vita e della morte, come la sua condanna. Antigone utilizza l'esempio di Niobe a scopo autoconsolato-

---

<sup>49</sup> GOHEEN 1951, 37-41; BROWN 1987, 189 *ad* 804; GRIFFITH 1999, 266-267 *ad* 801-816; SANDROLINI 2010, 194-195; SUSANETTI 2012, 317-318 *ad* 810-816.

<sup>50</sup> Il testo tradito, sopra riportato e mantenuto da ultimo da Susanetti, ha subito varie proposte di correzioni; il senso tuttavia è chiaro. Cfr. JEBB 1906, 156 *ad l.*; GRIFFITH 1999, 272 *ad l.*; SSANETTI 2012, 324-325 (qui e *infra*, trad. sue).

rio; uno scopo che il coro le nega, facendole presente che Niobe aveva origini divine, quindi il paragone non era pertinente (vv. 834-838).

Il procedimento di analogia fra trasformazione e *mors longa* sfruttato da Seneca nell'*Edipo*, che lo porta a ricalcare alcune modalità espressive della Mirra ovidiana, era dunque già tragico: e proprio in questa esclusione della soluzione divina, brutalmente ricordata dal coro ad Antigone, sta lo scarto fra i due generi letterari: l'uno, il poema, teso a sottolineare la durata della vita seppure in una forma diversa; l'altro, la tragedia, focalizzato ad espandere la sofferenza e il dramma della morte per tutta la durata dell'esistenza.

## Riferimenti bibliografici

- ANDERSON W.S., *Ovid's Metamorphoses, Books 6-10*, Norman OK 1972.
- BARCHIESI A., *Speaking Volumes: Narrative and Intertext in Ovid and in Other Latin Poets*, London 2001.
- BELTRAMI L., *Il sangue degli antenati. Stirpe, adulterio e figli senza padre nella cultura romana*, Bari 1998.
- BERNO F.R., *Lo scettro cruento di Edipo. Sen. Oed. 942 e dintorni*, «Pan» 5, 2016, 61-73.
- BERNO F.R., *Tragic Tears: Oedipus and Thyestes Weeping*, «Maia» 69, 2018, 350-364.
- BETTINI M., *L'arcobaleno, l'incesto e l'enigma. A proposito dell'Oedipus di Seneca*, «Dioniso» 54, 1983, 137-153.
- BETTINI M., *Lettura divinatoria di un incesto (Seneca Oed. 366 ss.)*, «MD» 12, 1984, 145-159.
- BETTINI M., *L'incesto di Fedra e il corto circuito della consanguineità*, «Dioniso» 1, 2002, 88-99.
- BÖMER F. (Hrsg.), *P. Ovidius Naso, Metamorphosen 5: Buch 10.-11.*, Heidelberg 1980.
- BORGO A., *Lessico parentale in Seneca tragico*, Napoli 1993.
- BOYLE A.J., *Seneca, Oedipus*, Oxford-New York 2011.
- BRAUND S., *Seneca: Oedipus*, London-New York 2016.
- BROWN A., *Sophocles, Antigone*, Warminster 1987.
- CLAASSEN J.-M., *Exile, Death and Immortality: Voices from the Grave*, «Latomus» 55, 1996, 571-590.
- CONDELLO F., *Edipo senza incesto o come le riscritture influenzano la critica*, in F. Citti, A. Iannucci (a cura di), *Edipo classico e contemporaneo*, Hildesheim-Zürich-New York 2012, 47-61.

- DEGL'INNOCENTI PIERINI R., *Ovidio esule e le epistole ciceroniane dell'esilio*, «Ciceroniana» 10, 1998, 93-106.
- DEGL'INNOCENTI PIERINI R., *La cenere dei vivi. Topoi epigrafici e motivi sepolcrali applicati all'esule (da Ovidio agli epigrammi senecani)*, «InvLuc» 21, 1999, 133-147.
- DEGL'INNOCENTI PIERINI R., *Mors placet (Sen. Oed. 1031): Giocasta, Fedra e la scelta del suicidio*, in Ead., *Il parto dell'orsa. Studi su Virgilio, Ovidio e Seneca*, Bologna 2008, 189-205.
- DEGL'INNOCENTI PIERINI R., *Scenari romani per un mito greco: l'Oedipus di Seneca*, in F. Citti, A. Iannucci (a cura di), *Edipo classico e contemporaneo*, Hildesheim-Zürich-New York 2012, 89-114.
- DETIENNE M., *I giardini di Adone. I miti della seduzione erotica*, tr. it. Torino 1975.
- DÖRING J., *Ovids Orpheus*, Basel-Frankfurt am Main 1996.
- DOVER K.J., *L'omosessualità nella Grecia antica*, tr. it. Torino 1985 (1978).
- EDMUNDS L., *Oedipus*, New York 2006.
- FANTHAM E., *Nihil iam iura naturae valent: Incest and Fratricide in Seneca's Phoenissae*, «Ramus» 12, 1983, 61-76.
- FITCH J.G., MCEL DUFF S., *Construction of the Self in Senecan Drama*, «Mnemosyne» 55, 2002, 18-40.
- FRANK M., *The Rhetorical Use of Family Terms in Seneca's Oedipus and Phoenissae*, «Phoenix» 49, 1995, 121-130.
- FRATANTUONO L. (ed.), *Ovid, Metamorphoses X*, London-New York 2014.
- GOHEEN R.F., *The Imagery of Sophocles' Antigone: A Study of Poetic Language and Structure*, Princeton 1951.
- GRIFFITH M., *Sophocles, Antigone*, Cambridge 1999.
- GUASTELLA G., *La rete del sangue*, «MD» 15, 1985, 49-123.
- HENRY D., WALKER B., *The Oedipus of Seneca: An Imperial Tragedy*, in A.J. Boyle (ed.), *Seneca Tragicus: Ramus Essays on Senecan Drama*, Victoria AU 1983, 128-139.

- HILL D.E., *Ovid, Metamorphoses IX-XII*, Warminster 1999.
- HINDS S., *Seneca's Ovidian Loci*, «SIFC» 9, 2011, 5-63.
- JAKOBI R., *Der Einfluß Ovids an die Tragiker Seneca*, Berlin-New York 1988.
- JEBB R.C. (ed.), *Sophocles, The Plays and Fragments, III. The Antigone*, Cambridge 1906.
- JOHNSON P.G., *Ovid Before Exile: Art and Punishment in the Metamorphoses*, Madison WI 2008.
- LABATE M., *Mutevolezza dell'individuo, stabilità del mondo: Ovidio e il progetto augusteo*, in H. Casanova-Robin (éd.), *Le transitorie et l'éphémère: un hapax à l'ère augustéenne?*, Paris 2018 (in corso di stampa).
- LENTANO M., *La prova del sangue. Storie di identità e storie di legittimità nella cultura latina*, Bologna 2007.
- LI CAUSI P., *La paternità del male: caos parentale e guerra civile nelle Phoenissae di Seneca*, «Annali online di Ferrara» 4, 2009, 270-296.
- LOWRIE M., *Myrrha's Second Taboo*, *Ovid Metamorphoses* 10.467-468, «CPh» 88, 1993, 50-52.
- MADER G., *Nec sepultis mixtus et vivis tamen exemptus: Rationale and Aesthetics of the 'Fitting Punishment' in Seneca's Oedipus*, «Hermes» 123, 1995, 303-319.
- MARCACCINI C., *Considerazioni sulla morte di Orfeo in Tracia*, «Prometheus» 21, 1995, 241-252.
- MAZZOLI G., *Error e culpa*, in Id., *Il Chaos e le sue architetture. Trenta studi su Seneca tragico*, Palermo 2016, 113-124.
- MAZZOLI G., *Tra Apollo e Bacco: gli esametri tragici nell'Oedipus*, in Id., *Il Chaos e le sue architetture. Trenta studi su Seneca tragico*, Palermo 2016, 295-308.
- MAZZOLI G., *Le architetture del chaos*, in Id., *Il Chaos e le sue architetture. Trenta studi su Seneca tragico*, Palermo 2016, 417-430.
- MOREAU P., *Incestus et prohibita nuptiae. Conception romaine de l'inceste et histoire des prohibitions matrimoniales pour cause de parenté dans la Rome antique*, Paris 2002.

Francesca Romana Berno

- MYERS K.S., *Ovid's Causes: Cosmogony and Aetiology in the Metamorphoses*, Ann Arbor MI 1994.
- PADUANO G., *L. Anneo Seneca, Edipo*, Milano 1993.
- PALMIERI N., *Sulla struttura drammatica dell'Edipo di Seneca*, «AFLS» 4, 1983, 115-164.
- PALMIERI N., *Alia temptanda est via: allusività e innovazione drammatica nell'Edipo di Seneca*, «MD» 23, 1989, 175-189.
- PARK POE J., *The Sinful Nature of the Protagonist of Seneca's Oedipus*, «Ramus» 12, 1983, 140-158.
- PAVLOCK B., *The Image of the Poet in Ovid's Metamorphoses*, Madison WI 2009.
- PETRONE G., *La scrittura tragica dell'irrazionale. Note di lettura al teatro di Seneca*, Palermo 1984.
- PETRONE G., *Paesaggio dei morti e paesaggio del male: il modello dell'oltretomba virgiliano nelle tragedie di Seneca*, «QCTC» 4-5, 1986-1987, 131-142.
- PETRONE G., *Potere e parentela nelle Phoenissae di Seneca*, «QCTC» 6-7, 1988-1989, 243-261.
- PETRONE G., *Edipo e i figli. Una nota tra Sofocle e Seneca*, «Paideia» 54, 1999, 3-8.
- PETRONE G. (a cura di), *Seneca, Le Fenicie*, Milano 2001 (1997<sup>1</sup>).
- PETRONE G., *Sceptra... cognatae domus (Sen. Oed. 513). Tra Edipo, Creonte e la casa del princeps*, «Paideia» 69, 2014, 155-177.
- REED J.D. (ed.), *Ovidio, Metamorfosi V: libri X-XII*, Milano 2013.
- RIVOLTELLA M., *Il motivo della colpa ereditaria nelle tragedie senecane: una ciclicità 'in crescendo'*, «Aevum» 67, 1993, 113-128.
- SANDROLINI G., *Sofocle, Antigone*, Siena 2010.
- SHARROCK A., *Ambobus pellite regnis: Between Life and Death in Ovid's Metamorphoses*, in J. Farrell, D. Nelis, A. Schiesaro, *Ovid: Death and Transfiguration, Rome 9-11 march 2017*, New York (2018, in corso di stampa).
- SUSANETTI D., *Sofocle, Antigone*, Roma 2012.



- TISSOL G., *The Face of Nature: Wit, Narrative, and Cosmic Origins in Ovid's Metamorphoses*, Princeton NJ 1997.
- TÖCHTERLE K. (Hrsg.), *L. Annaeus Seneca, Oedipus*, Heidelberg 1994.
- TRINACTY C., *Senecan Tragedy and the Reception of Augustan Poetry*, Oxford-New York 2014.
- VIAL H., *La métamorphose dans les Métamorphoses d'Ovide*, Paris 2010.
- ZIOGAS I., *Orpheus and the Law: The Story of Myrrha in Ovid's Metamorphoses*, «Law in Context» 34, 2016, 24-41.
- ZWIERLEIN O., *Versinterpolationen und Korruptelen in den Tragödien Seneca*, «WüJbb» 2, 1976, 181-217.

**ABSTRACT:** The present study offers a comparison between two myths concerning incest: Oedipus in Senecan tragedy on one side, Myrrha in Ovid *Metamorphoses* 10 on the other. The two narratives share many topics regarding structure, characters and motives: in particular, the fitting punishment for their sins, even if it is evidently different (self-blinding for Oedipus, metamorphosis for Myrrha), is defined in both cases as a halfway through life and death. This element is a key issue for any metamorphosis: but Ovid presents it this way only in the case of Myrrha. Oedipus, on his side, struggles desperately to obtain this result. This shows that incest is as relevant as parricide in Oedipus' research for the fitting punishment. The similarity between metamorphosis and a punishment which implies a long death was already in Sophocles' *Antigone*: so, there was a tragic antecedent for this analogy, which echoes in Ovid's poem, and then reappears in another tragedy, Seneca's *Oedipus*.

**KEYWORDS:** Oedipus; Fitting punishment; Myrrha; Metamorphosis; Incest; Parricide.



Fra *strena* e *scaeva*.

## Plauto e la cultura augurale dei romani

MAURIZIO BETTINI

Plinio il vecchio non riuscirà mai a stupirci abbastanza. Fra le infinite notizie, spesso così singolari, che ci tramanda, una volta racconta questo: che “nell’isola di Poroselene le donnole non attraversano la strada”<sup>1</sup>. Francamente è difficile capire il senso di questa informazione – per meglio dire, non si vede neppure la ragione per cui Plinio possa aver pensato di tramandare una notizia del genere.

Proviamo a guardare meglio il contesto. Plinio dedica il suo paragrafo a un paradosso (*mirum*) creato dalla natura: la quale non solo assegna certi animali a determinate regioni e altri ad altre ma, addirittura, fa sì che nella medesima regione uno stesso tipo di animali viva in una determinata area ma non in quella limitrofa. Così in Licia i caprioli non sorpassano i monti vicini dei Sexi, né gli onagri oltrepassano il confine che divide la Cappadocia dalla Cilicia; nell’Ellesponto invece i cervi non passano in territori stranieri, mentre presso Arginusa essi non escono dalla zona del monte Elafo. Dopo di che, viene la notizia sulle donnole di Poroselene che *viam non transeunt*. Dobbiamo concludere che l’interpretazione che di solito si dà di questa frase è leggermente inesatta. Plinio non vuol dire che a Poroselene “le donnole non attraversano la strada”<sup>2</sup>, ma, piuttosto, che a Poroselene esisteva una certa strada la quale separava la zona permessa alle donnole da quella che la natura, per qualche motivo, ha vietato loro. Questa interpretazione viene confermata se si va a leggere quello che, allo stesso proposito, aveva scritto Aristotele, probabile fonte di Plinio. Nella *Historia anima-*

---

<sup>1</sup> Plinio, *Nat.* 8, 226: in *Poroselene insula viam mustelae non transeunt*.

<sup>2</sup> Così per es. ERNOUT 1952 (*Les Belles Lettres*), GIANNARELLI 1983 (Einaudi), RACKHAM 1940 (Loeb).

*lium*<sup>3</sup> infatti anche Aristotele aveva dedicato un paragrafo al singolare caso di alcuni animali che vivono in una certa regione ma non in quella limitrofa. Così come a Cefallenia un fiume divide la zona in cui si trovano le cicale da quella in cui non se ne trovano, “a Poroselene una strada fa da divisore, e da una parte ci sono le donnole, dall’altra non ci sono”. Resta comunque singolare il fatto che proprio una “strada”, non un fiume o dei monti, segnasse a Poroselene il confine che la donnola non poteva “attraversare”. Per noi moderni ironizzare sarebbe anche troppo facile. Mettiamo il caso che, a Poroselene, una donnola stesse inseguendo un topo: cosa faceva quando si trovava di fronte alla famosa strada, si fermava e lo lasciava scappare? (questa domanda è visibilmente formulata dal punto di vista del topo); oppure (domanda formulata dal punto di vista della donnola): quanto lunga sarà stata questa maledetta strada di Poroselene? e soprattutto, come mai Aristotele e Plinio raccontavano cose del genere? In questo caso la domanda è posta dal nostro punto di vista, ovviamente.

Dietro questa notizia, per noi così singolare, si cela probabilmente un modello culturale che ci è estraneo, ma che verisimilmente non lo era per la cultura antica: ossia il significato augurale posseduto dal fatto che una donnola “attraversasse la strada”. Una delle credenze più antiche su questo animale, infatti, legava proprio l’atto di “attraversare la strada” ad un immediato augurio per la persona che aveva assistito all’evento. In Grecia l’apparizione di una donnola era considerata particolarmente nefasta, come si sa. Questa caratteristica dell’animale ha certamente qualcosa in comune con i tratti stregoneschi, inquietanti, che (come abbiamo visto altrove) la donnola può avere nella cultura greca<sup>4</sup>. Per il cattivo augurio della donnola, basta rammentare il superstizioso di Teofrasto, che all’apparire di questo animale restava immobile “e non proseguiva sulla sua strada prima che fosse passato qualcun altro o non avesse tirato tre sassi sulla via”<sup>5</sup>: ovvero la serie di cattivi presagi delle *Ecclesiastuse*<sup>6</sup> in cui la “donnola che attraversa la strada” va insieme a un terremoto frequente e a un

---

<sup>3</sup> Aristotele, *HA* 8, 28, 1 (605b).

<sup>4</sup> BETTINI 1998, 249-254.

<sup>5</sup> Teofrasto, *Char.*, 16: sul lancio dei sassi all’apparire di un animale mal augurante cfr. HALLIDAY 1930, 133; HUTCHINSON 1966; BORTHWICK 1968.

<sup>6</sup> Aristofane, *Ec.* 791 ss.

fuoco spaventoso. Del resto esisteva in Greco il proverbio “hai la donnola” (*galén écheis*) per indicare una persona afflitta da cattiva sorte<sup>7</sup>. Le stesse reazioni del superstizioso di Teofrasto – aspettare che qualcuno passi o tirare tre pietre – erano prescritte anche in varie regioni della Francia moderna<sup>8</sup>. E francamente colpisce il fatto che, di fronte a una donnola che attraversava la strada, anche in Giappone si usasse andare tre passi indietro oppure lanciarle delle pietre<sup>9</sup>. Qualcosa di simile accade ancora oggi, dove molte persone non gradiscono che un “gatto nero” attraversi loro la strada mentre camminano o sono al volante di un’automobile. E si sa che il nostro gatto domestico ha ereditato molte delle caratteristiche culturali che la cultura tradizionale attribuiva alla donnola<sup>10</sup>.

Esisteva comunque anche la possibilità che incontrare una donna la portasse fortuna e non disgrazia, così come accadeva nella Haute Bretagne, nel Poitou e anche in Norvegia<sup>11</sup>. Si sa che “il portar male” o il “portar bene” sono concetti reversibili, e spesso tendono a invertirsi a proposito di un medesimo soggetto. Quel che è certo è che l’incontro con una donnola, la quale “attraversa la strada” a colui che la vede, costituisce un evento molto significativo, che prevede una certa emozione, dei comportamenti specifici, e via di seguito. Questo però a Poroselene non accadeva perché le donnole, laggiù, *non* attraversano la strada.

Ecco verisimilmente il motivo per cui Plinio ha ritenuto interessante questa notizia – e anzi ha messo in evidenza qualcosa che nella sua fonte restava in ombra: cioè che quella famosa strada di Poroselene non tanto “divide” le due zone (quella vietata e quella permessa alle donnole), come dice Aristotele, quanto “non viene *attraversata*” dalle donnole. Per Plinio questa notizia era interessante perché faceva sistema con una credenza per noi sconosciuta, o perlomeno poco significativa, ma che però era vivissima nella cultura antica. In quanto

---

<sup>7</sup> Apostolio, 5, 26 (LEUTSCH 1965, II, 339) e Diogeniano 3, 84 (LEUTSCH 1965, I, 230). Cfr. CRUSIUS 1887, 414-415. Su tutto questo cfr. l’eccellente articolo BORTHWICK 1968.

<sup>8</sup> SCHOTT 1935, 12 ss.; ALINEI 1986, 150-151.

<sup>9</sup> Debbo questa informazione alla cortesia del prof. Tetsuo Nakatsukasa del Dipartimento di Studi Classici della Università di Kyoto.

<sup>10</sup> RIEGLER 1925, 484.

<sup>11</sup> SCHOTT 1935, 150-151.

animale che “attraversa la strada” e porta auspici, la donnola poteva diventare un importante operatore simbolico. La donnola che “attraversa la strada” costituisce insomma un frammento minimo ma non secondario della enciclopedia culturale antica.

Anche a Roma, ovviamente, le donnole “attraversavano la strada”, e la loro apparizione era considerata rilevante. Non pare però che nella cultura romana questo animale fosse gravato da così tanta abominazione come in quella greca. È vero che Apuleio descrive come angosciato l’incontro di Telifrone con una donnola, sgusciata dentro la stanza della veglia funebre<sup>12</sup>; e più avanti, in una serie di cattivi presagi, rammenta anche “una donnola che trascinava fuori un serpente morto, tenendolo in bocca”<sup>13</sup>. Però Ammiano Marcellino, “a proposito dello squittio di un topo o dell’improvvisa apparizione di una donnola (*super occentu soricis vel occursu mustelae*)”, si limita a dire che “si ricorreva all’opinione di uno specialista (*peritus*)”<sup>14</sup>.

Ma vediamo la più antica testimonianza che possediamo in tema di *auguria* provocati dalla donnola. In questo caso la sua comparsa sembra risultare decisamente fausta – ma quando ci sono di mezzo le donnole, non c’è mai da fidarsi. Si tratta di Gelasimo, il parassita dello *Stico* di Plauto, che dall’apparizione di una donnola trae un pronostico per ciò che a lui risulta più prezioso nella vita. Un invito a cena da parte di Epignomo<sup>15</sup>:

*Auspicio hodie optumo exivi foras  
mustela murem abstulit praeter pedes.  
Quom strena opscaevavit, spectatum hoc mihist.  
Nam ut illa vitam repperit hodie sibi,  
ita me spero facturum: augurium hac facit.*

oggi sono uscito di casa sotto un ottimo auspicio: una donnola ha catturato un topo davanti ai miei piedi. Ho assistito proprio al momento del buon auspicio: infatti, come lei oggi ha trovato di che nutrirsi, così spero di poter fare anch’io, in questo modo mi procura un augurio.

---

<sup>12</sup> Apuleio, *Met.* 2, 25, 4.

<sup>13</sup> Apuleio, *Met.* 9, 34, 4; cfr. anche Giulio Ossequente, 12.

<sup>14</sup> Ammiano Marcellino, *Hist.* 16, 8, 2.

<sup>15</sup> Plauto, *St.* 459 ss.

Dunque l'apparizione di una donnola, almeno per Gelasimo, costituisce un evento decisamente fausto. Non dimentichiamo però che quella dei presagi è una scienza analitica, dove il messaggio può essere ogni volta interpretato in modo diverso a seconda delle circostanze che si accompagnano alla manifestazione. In questo caso, infatti, la semplice "apparizione" della donnola appare ulteriormente specificata da elementi aggiuntivi, quali "procurarsi del cibo" (cattura del topo) e "diretta pertinenza alla persona" (tra i suoi piedi). All'interno di un determinato campo di referenza, il codice augurale ritaglia a proprio piacimento le specifiche "pertinenze", mettendo in rilievo, nel comportamento dell'animale, quello che più sembra adeguato alle circostanze. In base allo stesso principio Gelasimo, pochi versi più avanti, rovescherà completamente il significato del presagio, mettendo in evidenza altri tratti dell'animale che gli è apparso fra i piedi. Una volta accertato che Epignomo non ha alcuna intenzione di invitarlo, e dunque lui resterà come al solito senza cena, il parassita se la prenderà infatti con la donnola. Come ho potuto fidarmi, dirà, di una bestia così instabile nel proprio comportamento<sup>16</sup>?

*certumst mustelae posthac numquam credere,  
nam incertiore nullam novi bestiam;  
quaen eapse deciens in die mutat locum,  
ea ego auspicavin in re capitali mea?*

d'ora in avanti non mi fiderò più di una donnola, questo è certo, perché non ho mai visto una bestia più incerta. Lei stessa cambia casa dieci volte al giorno, e io sono andato a prender gli auspici proprio da lei, in una faccenda di vita o di morte.

Prima di proseguire, è necessario ricordare che la situazione del testo è incerta, e si presta a letture leggermente differenti. L'Ambrosiano infatti ha *quom*, i Palatini *cum*. Friedrich Leo legge<sup>17</sup>: *cum strena obscaevavit; spectatum hoc mihi est* e commenta: "cum strena, id est cum bono omine ... mustela obscaevavit". Evidentemente segue i Palatini e intende *cum* come la preposizione che regge *strena* ablativo: in questo caso soggetto della frase è la *mustela*. Al contrario Wallace M. Lindsay e Alfred Ernout preferiscono il *quom* dell'Ambrosiano e di

<sup>16</sup> Plauto, *St.* 499 ss.

<sup>17</sup> LEO 1958, II, 390; LINDSAY 1968, II, v. 461; ERNOUT 1938, vol. VI, 240.

conseguenza fanno di *strena*, nominativo, il soggetto della frase. Leggiamo anche noi *quom*, con Lindsay ad Ernout. Torniamo dunque al modo in cui Gelasimo si esprime. La donnola “cambia casa” di frequente, dice: e certo si riferisce all’abitudine di questo animale, spesso sottolineata dalle fonti antiche, di spostare i propri piccoli portandoli in bocca<sup>18</sup>. Questo tratto di comportamento fa di lei un animale “instabile” e “mutevole” anche dal punto di vista dei presagi che dà<sup>19</sup>. Ancora una volta, la cultura augurale ‘ritaglia’ un aspetto rilevante del comportamento animale e lo rende pertinente nella produzione del presagio o nella spiegazione retrospettiva dell’evento. Anche se la donnola ha acchiappato un topo fra i suoi piedi, resta sempre un animale di abitudini “mutevoli” e “incerte” – ecco perché il povero Gelasimo non è riuscito a ottenere il sospirato invito a cena. Incrociandosi fra loro, i differenti modelli culturali che coinvolgono la donnola (in questo caso quello comportamentale al momento della riproduzione e quello augurale) le attribuiscono un “significato” differente.

Vediamo di approfondire ancora di più il modo in cui Gelasimo pensa e si esprime al momento in cui descrive il buon augurio che crede di aver ricevuto dalla donnola. Dunque l’animale che afferra un topo davanti ai suoi piedi costituisce per lui un *auspiciū ... optimum*, e subito dopo spiega gli argomenti su cui fonda per dirlo: la donnola che trova cibo con facilità, e proprio ai suoi piedi, lo autorizza infatti a sperare che anche a lui possa capitare altrettanto. Naturalmente per la determinazione del presagio è di grande importanza anche la specifica circostanza temporale in cui l’evento si è svolto. Gelasimo non dice infatti, semplicemente, che ha ricevuto un ottimo auspicio: dice che “quel giorno” (*hodie*) egli è “uscito di casa” (*exivi foras*) sotto un ottimo auspicio. Evidentemente la cattura del topo è avvenuta subito dopo che il parassita aveva varcato la soglia di casa, per dare inizio alle attività della giornata. Ora, conosciamo bene questa regola della scienza divinatoria secondo cui la “prima” persona, o il “primo” evento e così via, in cui ci si imbatte all’inizio della giornata, posseggono un particolare valore. Si tratta del meccanismo augurale che gli

---

<sup>18</sup> Su questo cfr. BETTINI 1998, 162 ss.

<sup>19</sup> Per lo stesso motivo, nel medioevo la donnola sarà spesso simbolo di incostanza: cfr. CHARBONNEAU-LASSAY 1975, 323 (che cita *L’image du monde*).



studiosi del secolo scorso definivano della “Angang”, ossia del valore ominoso posseduto dal “primo impatto” nella determinazione della giornata<sup>20</sup>. Dunque Gelasimo è uscito di casa, gli è capitato di vedersi passare una donnola tra i piedi, e ha pensato che quella “Angang” avesse per lui un valore estremamente positivo.

Se torniamo per un attimo al punto di partenza di questo nostro discorso, le donnole che “attraversano la strada”, forse comprendiamo ancora meglio l’esperienza divinatoria di Gelasimo. L’apparizione della donnola acquista valore di prodigio quando attraversa una strada, o comunque quando viene incontro a qualcuno che sta camminando: questa è la sua coordinata spaziale, la sua definizione in termini di luogo. Allo stesso modo, essa prende senso dall’apparire in un “momento” preciso, l’inizio: questa è la sua coordinata temporale, la sua definizione in termini di tempo. Ecco dunque il prodigio collocato nell’universo del discreto, potremmo dire, isolato dal flusso indifferenziato di spazio e di tempo che lo renderebbe disperatamente indecifrabile. Alle due coordinate spazio-temporali possiamo aggiungere l’azione compiuta dalla mustela, acchiappare un topo fra i piedi di Gelasimo: ed ecco finalmente costruita una *storia*, quella (augurale) della donnola che quel giorno e in quel tal luogo ha fatto determinate cose. Il senso di questa storia è legato tanto al luogo e al momento in cui si svolge quanto alle azioni compiute dall’animale. E che cosa è che motiva, in ultima analisi, le “azioni” compiute dalla mustela? La sua identità, cioè i tratti che l’enciclopedia culturale antica tradizionalmente attribuisce a questo animale: acchiappar topi, mutar casa in continuazione. Ma sarebbe altrettanto giustificato dire che l’identità della mustela le deriva da una molteplicità di storie come questa, in cui l’enciclopedia antica le chiedeva di diventare “significativa” acchiappando topi e cambiando casa. Possibilmente, acchiappando topi su una strada e in certi momenti precisi. Così andavano le cose per le *mustelae* nella Roma di Plauto.

Cerchiamo di proseguire. C’è infatti un’ulteriore espressione del parassita che è interessante per noi: *quom strena opscaevavit spectatum hoc mihist*. Sopra abbiamo tradotto questa frase con “ho assistito proprio al momento del buon auspicio”, ma si tratta di una versione

---

<sup>20</sup> WOLTERS 1935, 122-125.

molto sommaria. La collocazione testuale di questa affermazione, a cerniera fra la descrizione dell'evento (*mustela murem abstulit praeter pedes*) e la sua interpretazione (*nam ut illa vitam repperit hodie sibi, / ita me spero facturum: augurium hac facit*), suggerisce subito l'idea che in essa venga detto qualcosa di importante per capire il modo in cui Gelasimo "pensa" il presagio che gli è occorso. Disgraziatamente però si tratta di un'espressione difficile da interpretare, a cominciare dalle parole (invero poco usuali) che vi ricorrono. Che cosa significa infatti *strena*? e che cosa significa *obscaevare*?

Per fortuna abbiamo qualche informazione a questo proposito. Secondo Festo, nel riassunto di Paolo Diacono<sup>21</sup>, *strenam vocamus quae datur die religioso ominus boni gratia*. Dunque la *strena* è un dono, qualcosa che "viene dato in un giorno *religiosus* per buon augurio"<sup>22</sup>. Si tratta di un dono ben augurante, un oggetto, o qualcosa del genere, cui si attribuisce il potere di portar bene. La *strena* comunque non è necessariamente un oggetto. Plauto usa infatti questo sostantivo con un valore molto più astratto, e in un contesto di estremo interesse<sup>23</sup>. Si tratta ancora dello *Stico*, una commedia i cui personaggi sono evidentemente molto sensibili a segni e presagi. In questo caso *strena* compare in coppia con il sostantivo *scaeva*: proprio quello a cui si riconnette il verbo *ob-scaevare* usato da Gelasimo nel passo che ci interessa, e di cui dovremo parlare subito sotto. Sagarino è appena tornato dal suo lungo viaggio e gli è stato subito offerto un convito. Per cui commenta<sup>24</sup>:

*sequor et domum redeundi principium placet.  
bona scaeva strenaque obviam accessit mihi.*

Ti seguo e mi piace il modo in cui il mio ritorno a casa è cominciato: mi sono capitate una *scaeva* e una *strena* buone.

---

<sup>21</sup> Paolo Festo, 410, 21 Lindsay.

<sup>22</sup> Per *strena* "dono augurale" cfr. anche Svetonio, *Aug.* 57, 1; *Tib.* 34, 2; *Cal.* 42; CIL 15626265 etc.

<sup>23</sup> Nel Dizionario etimologico di ERNOUT e MEILLET, s.v. *strena* viene interpretato come "le féminin d'un adjectif encore utilisé par Plaute, e.g. *St.* 672 [...] et 461". Secondo noi, in entrambi questi casi *strena* è utilizzato invece come sostantivo. In questo modo interpretano del resto sia il dizionario etimologico di Walde-Hoffmann, sia il redattore dell'OLD, sia Ernout nella versione di Plauto, sia DE VANN 2008, s.v. L'origine di questa parola è data per sabina da Giovanni Lido, *mens.* 4, 4 e Simmaco, *Ep.* 10, 35; DE VAAN 2008, s.v.; cfr. anche SZEMERÉNYI 1989, 23 s.

<sup>24</sup> Plauto, *St.* 671 s.

Se per Gelasimo la *strena* era costituita dalla donnola apparsagli all'inizio della giornata, per Sagarino a costituire *strena* è invece l'invito a cena ricevuto al momento del suo ritorno. Come vedremo fra un momento, la parola *scaeva* significa "augurio". Dunque, quel che Sagarino vuol dire è questo: dal momento che, appena tornato dal viaggio, ho subito ricevuto un invito a cena, "mi è venuto incontro un buon augurio (*scaeva*) e un <buon> dono augurale (*strena*)", cioè l'invito per un banchetto. Si tratta ovviamente del solito principio dell'"Angang". Sagarino è appena sbarcato e subito ha ricevuto un "buon segno" relativamente al suo rientro a casa dopo tanto tempo. Il banchetto è un dono ben augurante (*strena*) e un buon augurio (*scaeva*) nello stesso tempo. Possiamo concludere le nostre riflessioni su *strena* con una considerazione finale. Come abbiamo detto sopra, nella sua accezione più comune *strena* indica un dono augurale. Festo dice che si trattava di un dono fatto genericamente *die religioso*: però le testimonianze che abbiamo concordano tutte nell'indicare la *strena* come il dono (in danaro) che si faceva specificamente per l'inizio dell'anno nuovo<sup>25</sup>, e che veniva ricambiato dal ricevente<sup>26</sup>. Nella sua forma concreta, di dono che entrava in un tipico meccanismo di reciprocità per solennizzare l'anno che inizia, la *strena* corrispondeva espressamente ad un "inizio", ad una "Angang", stavolta di carattere calendariale. Ora, non può essere un caso che in Plauto tutte e due le occorrenze di *strena*, entrambe in un senso più 'astratto' del semplice dono augurale, abbiano ugualmente a che fare con due "Angang": l'inizio della giornata per Gelasimo e l'inizio del periodo a casa, dopo il viaggio, di Sagarino. Viene da pensare che *strena* indicasse un tipo speciale di

---

<sup>25</sup> Cfr. Svetonio, *Aug.* 57, 1 (cfr. SHUCKBURGH 1896, 116, con numerosi raffronti utili); *Tib.* 34, 2; *Cal.* 42; Ausonio, *Ep.* 11, 1 ss.; Gerolamo, *Commentaria in epistulam ad Ephesios*, 3, 6, 7 (che parla di *strena Calendaria*); cfr. Simmaco, *Ep.* 1, 44; 10, 27. Nonio Marcello, 24 Lindsay: *strena dicta est a strenuitate. Pomponius (114) adside, si qua ventura est alia strenna strenuae (strennae codd.: si tratterà di qualcuno che attende le strennae di fine anno in ricambio di quella che ha già dato). Cfr. anche CIL 15, 6265 (dove *strena* è ugualmente associato a *stips*, la "moneta"). Cfr. MARQUARDT 1886, 94 s. e 251 s. Secondo Simmaco, *Ep.* 10, 35, l'uso rimonterebbe addirittura a Tito Tazio: *ab exortu paene urbis Martiae strennarum usus adolevit, auctoritate Tatii regis, qui verbenas felices arboris ex luco Strenuae anni novi auspices primus accepit*; secondo Giovanni Lido, *mens.* 4, 4 l'offerta sarebbe consistita in fronde di alloro «che chiamavano *strennae* in onore di una divinità dallo stesso nome»; cfr. DEUBNER 1910.*

<sup>26</sup> Svetonio, *Tib.* 34, 2 (Tiberio restituiva il quadruplo di quello che aveva ricevuto).

augurio, quello che aveva specificamente a che fare con gli “inizi” di un processo. Probabilmente la cultura augurale, nel suo bisogno di precisare e distinguere una materia necessariamente fluida come quella dei prodigi, aveva voluto identificare con una parola specifica l’importante categoria dei segni di “inizio”.

Vediamo ora più da vicino la parola *scaeva*, quella da cui *strena* è accompagnata in questo caso. Questo ci sarà utile per capire meglio l’*ob-scaevavit* della donnola vista da Gelasimo. Sappiamo che *bona scaeva* è espressione formulare per indicare “buon augurio”: ce lo attestano numerose fonti<sup>27</sup>, ma ancora una volta val la pena di ricorrere a Plauto. Stavolta si tratta dello *Pseudolo*. Il lenone Ballione vede Arpace davanti a casa sua, e pensa che si tratti di un cliente: in effetti, costui ha appena dichiarato che intende dare del danaro al lenone e portar via una ragazza. Ballione spera immediatamente di sfruttarlo e commenta fra sé e sé<sup>28</sup>:

*bene ego ab hoc praedatus ibo; novi, bona scaevast mihi.*

farò buona preda con questo qua; costui è per me di buon augurio.

Ballione vede Arpace e subito “sa” che le cose gli andranno bene con lui. Quell’uomo davanti alla porta, che *scortum quaerit, habet argentum*<sup>29</sup>, gli fa immediatamente ‘fiutare il buon affare’, diremmo noi. Ballione esprime questo concetto servendosi di un altro codice, quello augurale: e Arpace davanti alla porta diventa una *bona scaeva*<sup>30</sup>.

Continuiamo con *scaeva*. Abbiamo già detto che la *scaeva*, in connessione con l’aggettivo *bona*, esprime un augurio favorevole. Adesso possiamo aggiungere che, secondo le testimonianze che possediamo, *scaeva* è un termine in sé neutro, che indica l’“augurio” sia in senso buo-

---

<sup>27</sup> Varrone, *L.L.* 7, 97, *bonae scaevae causa*; Plauto, *Ps.* 1138 *bona scaeva est mihi*; etc.

<sup>28</sup> Plauto, *Ps.* 1139.

<sup>29</sup> Plauto, *Ps.* 1125.

<sup>30</sup> In realtà da quell’incontro con Harpax deriveranno guai per il lenone, e non vantaggi. Quanto alla *bona scaeva*, Ballione può averla dedotta da fattori diversi: dall’“aspetto” di Harpax, dal sentimento che ha provato vedendolo, ovvero dalle circostanze in cui l’incontro avviene, come una sorta di “trend positivo” della giornata: in altre parole, è possibile che Ballione si senta fortunato per come ha condotto l’affare precedente (vv. 1052 ss.); oppure perché quel giorno è il suo compleanno, vv. 775 ss. (e vedi il finale della scena, 1237: *certumst mihi hunc emortualem facere ex natali die*).

no che in senso cattivo. Così Festo<sup>31</sup>: *scaevam, volgus quidem et in bona, et in mala re vocat, cum aiunt bonam et malam...* Un esempio di *scaeva* sicuramente *mala* sta ancora in Plauto. Nella *Casina* Lisidamo si trova stretto tra l'*armiger* Calino e le donne che lo minacciano. Per cui commenta<sup>32</sup>:

*Nunc ego inter sacrum saxumque sum nec quo fugiam scio.  
Hac lupi, hac canes: lupina scaeva fusti rem gerit;  
hercle opinor permutabo ego illuc nunc verbum vetus:  
hac ibo, caninam scaevam spero meliorem fore.*

Sto fra la vittima e il sasso e non so dove fuggire; di qua ci sono i lupi, di là i cani: quel tipo col bastone è un augurio da lupi. Per Ercole, penso che ora cambierò il vecchio proverbio: vado da questa parte, spero che l'augurio canino sarà migliore.

Nel momento del pericolo, sembra proprio che Lisidamo non trovi di meglio che affidarsi alle immagini della saggezza tradizionale. Prima si sente come colui che, secondo il proverbio, si trova tra il *saxum* e il *sacrum*<sup>33</sup>; subito dopo dichiara invece che da un lato stanno i "cani" e dall'altro i "lupi", con un chiaro riferimento ad un altro proverbio: *hac urget lupus, hac canis*<sup>34</sup>. Gli pare però che la *lupina scaeva*, quello che i "lupi" gli lasciano prevedere come "augurio", sia più pericolosa, perché sostenuta dalla presenza di un solido bastone: per cui, mutando l'espressione tradizionale, si butterà dalla parte della *scaeva canina*, sperando che gli sia più favorevole di quella *lupina*<sup>35</sup>.

---

<sup>31</sup> Festo, 432 s. Lindsay (la fine della glossa è mutila).

<sup>32</sup> Plauto, *Cas.* 971 ss.

<sup>33</sup> Cfr. ORTO 1962, 305: possibile allusione alla pratica del *Pater patratus* che, dopo aver recitato la formula di rito, colpiva con una pietra (*saxum*) il porco destinato a fungere da vittima (*sacrum*).

<sup>34</sup> Cfr. Orazio, S. 2, 2, 64; si veda il commento dello Pseudo-Acrone ad locum: *proverbiū est: nam ubi duae res molestae sunt, dicimus: hac canis, hac lupus urget.* Paralleli in ORTO 1962, 199.

<sup>35</sup> Questa espressione di Lysidamus, *permutabo ego illuc nunc verbum vetus*, merita di essere commentata più a lungo. Dal testo si arguisce che il *verbum vetus*, cioè l'espressione "tradizionale" che Lysidamus intende cambiare, non corrisponde a tutto il proverbio (che egli non cambia affatto) ma all'espressione *lupina scaeva*: cioè quella che ha appena usato. Il *verbum permutatum*, cioè l'espressione nuova, corrisponderà a *canina scaeva*, che evidentemente non era dell'uso. Il lupo era un animale carico di simbologia augurale (BETTINI 1998, 233 s.) e quindi facilmente soggetto a diventare una *scaeva*.

Ancora una volta, dunque, la *scaeva* sembra essere l'augurio (buono o cattivo dipende dalle circostanze) che emerge dalle cose, persone o eventi in cui ci si imbatte. Arpace davanti alla porta, che parla di "soldi" e di "ragazze", costituisce una *bona scaeva* per Ballione; mentre l'*armiger* armato di bastone e le donne infuriate sono una *scaeva* decisamente cattiva per Lisidamo. È interessante anzi vedere come la mentalità augurale si combini in questo caso con il modello del proverbio. Lisidamo, vedendosi stretto fra l'*armiger* e le donne, interpreta la situazione in cui si trova in base allo schema folclorico di colui che sta fra i "cani" e i "lupi". Dopo di che, definisce direttamente *lupina scaeva* la minaccia che vien fuori dalla parte che ha identificato con i "lupi" e, dalla parte opposta, crea l'espressione *canina scaeva*<sup>36</sup> per indicare la minaccia che vien fuori dalla parte che ha identificato con i "cani". *Armiger* e donne, una volta identificati con "cane" e "lupi", formano *scaevae* augurali proprio come può accadere con una donnola o con altri animali. È come se la cultura augurale di Lisidamo tendesse ad 'animalizzare' i propri avversari per comprendere meglio che cosa essi gli auspichino per il futuro: e quindi che strada gli convenga seguire.

Possiamo concludere con *scaeva*. I tre casi plautini che abbiamo esaminato – il banchetto/*scaeva* di Sagarino, Arpace/*scaeva* di Ballione, la *lupina* o *canina scaeva* di Lisidamo – farebbero pensare che la *scaeva* corrisponda a quello che noi definiremmo laicamente "previsione". Solo che, con "previsione", noi moderni ci collochiamo più decisamente dalla parte del soggetto che analizza la situazione: qui invece si tratta di qualcosa che emerge dai fatti in sé, e che "lascia prevedere" un certo esito. Proprio in quanto viene fuori dalle circostanze, e non dal soggetto che le analizza, la *scaeva* sembra avere in sé una forte valenza pragmatica e concreta, che la nostra "previsione" certamente non può avere. La *scaeva* che Sagarino scorge nell'immediato invito a banchetto, quella che Ballione intuisce in Arpace, quella che Lisidamo teme nei "cani" e nei "lupi" che lo incalzano, sembrano quasi corrispondere a una qualche "forza" interna alle persone o agli eventi che la manifestano.

Con quest'analisi di *scaeva* ci stiamo avvicinando ad *obscaevare*. Da quello che abbiamo detto, emerge chiaramente che questo verbo, in

---

<sup>36</sup> Cfr. nota precedente.

quanto legato al sostantivo *scaeva*, non può che indicare l'emissione di un augurio, sia in senso favorevole che in senso sfavorevole. Comunque, ancora Plauto ci dà un'altra interessante attestazione di questa parola. Nell'*Asinaria* Libano vede Leonida che gli corre incontro, affannato. E subito sospetta che quella premura non porti nulla di buono<sup>37</sup>:

*sed quid illuc quod exanimatus currit huc Leonida?  
metuo quom*<sup>38</sup> *illic opscaevavit meae falsae fallaciae.*

che succede, perché Leonida corre così affannato da questa parte? ho paura, dal momento che (così facendo) ha 'augurato' nei confronti dell'inganno che ho architettato.

Agli occhi di Libano, preoccupato per i suoi piani, quella corsa affannata assume un significato di tipo ominoso e augurale. Potremmo dire che Leonida, il quale *exanimatus currit*, porta in sé una *scaeva*, evidentemente negativa, per i piani di Libano<sup>39</sup>.

Con questo torniamo alle parole di Gelasimo a proposito del prodigio della donnola. Come sappiamo, al momento in cui l'animale ha acchiappato il topo fra i suoi piedi è avvenuto che lui "ha visto" (*spectatum hoc mihi est*) *quom strena opscaevavit*. Penso che dopo quello che abbiamo detto l'interpretazione di questo verso sia più chiara. La donnola che acchiappa il topo costituisce una *strena*, proprio come lo è l'immediato invito a banchetto per Sagarino nello stesso *Stico*: un dono augurale, qualcosa che porta bene per l'inizio della giornata. Questa medesima *strena* ha in sé la capacità di *obscaevare*, di produrre "augurio", proprio come, ancora per Sagarino, la *strena* dell'invito a banchetto era in coppia con una *scaeva*. Quanto a quel *quom / cum* che, come abbiamo visto, crea qualche problema di interpretazione nel testo, mi pare evidente che esso debba essere interpretato come congiunzione temporale: a indicare il "momento" in cui la donnola si è trasformata in *strena* per il soggetto che descrive la scena<sup>40</sup>. La

---

<sup>37</sup> Plauto, *As.* 265 s.

<sup>38</sup> *quod* codices; *cum* Nonio Marcello, 146 Lindsay.

<sup>39</sup> Nonio Marcello, 212 Lindsay commentando questo passo interpreta *obscaevare* come "fornire cattivo augurio" (*obscaevavit, quasi scaevum, malum omen, abstulit*). Penso che si tratti di una interpretazione giusta ma solo di tipo contestuale: Leonida arriva di corsa, affannato, per cui il suo "augurio" risulta cattivo agli occhi di Libano.

<sup>40</sup> Cfr. *supra*.

Maurizio Bettini

persona coinvolta nel processo augurale “ha visto” il momento in cui lo specifico evento ominoso ha avuto luogo. Del resto anche Libano, parlando sempre di *obscaevare*, usa un identico *quom* per introdurre questo verbo (*metuo quom illic opscaevavit meae falsae fallaciae*). C'è un atto della persona (correre affannato) o dell'animale (chiappare un topo) che costituisce la *scaeva*, ciò che ha la capacità di “augurare”: e questo trasformarsi in *scaeva*, o in *strena*, di un atto qualunque, avviene in un momento particolare (*quom*), che bisogna sapere cogliere.



## Riferimenti bibliografici

- ALINEI M., *Belette*, in Id. (a cura di), *Atlas linguarum Europae*, Assen 1986, 145-222.
- BETTINI M., *Nascere*, Torino 1998.
- BORTHWICK E.K., *Seeing Weasels: The Superstitious Background of the Empusa Scene in the Frogs*, «CQ» 18, 1968, 200-206.
- CHARBONNEAU-LASSAY L., *Le bestiaire du Christ*, Milano 1975.
- CRUSIUS O., *Über die Sprichwörtersammlung des Maximus Planudes*, «RhM» 42, 1887, 386-425.
- DEUBNER L., *Strena*, «Glotta» 3.1, 1910, 33-43.
- DE VAAN M., *Etymological Dictionary of Latin and the Other Italic Languages*, Leiden 2008.
- ERNOUT A., MEILLET A., *Dictionnaire étymologique de la Langue Latine*, Paris 1967.
- ERNOUT A., *Plaute, Comédies*, Paris 1938.
- ERNOUT A., *Pline l'Ancien, Histoire naturelle*, Paris 1952.
- GIANNARELLI E. (traduzione e note a cura di), *Plinio, Storia naturale libro 8*, Torino 1983.
- HALLIDAY W.R., 'The Superstitious Man' of Theophrastus, «Folklore» 41, 1930, 121-153
- HUTCHINSON R.W., *The Little Lady*, «Folklore» 77, 1966, 222-227.
- LEO F. (ed.), *Plauti Comoediae*, Berolini 1958.
- LEUTSCH E.L. VON (ed.), *Corpus Paroemiographorum Graecorum*, 2 voll., Hildesheim 1965.
- LINDSAY W.M. (ed.), *T. Macci Plauti Comoediae*, Oxonii 1968.
- MARQUARDT J. VON, *Das Privatleben der Römer*, 2 voll., Leipzig 1886.

Maurizio Bettini

- OLD = GLARE P.G.W. (ed.), *Oxford Latin Dictionary*, Oxford 1994.
- OTTO A., *Die Sprichwörter und Sprichwörtlichen Redensarten der Römer*, Hildesheim 1962 (= 1890).
- RACKHAM H. (with an English translation of), *Pliny, Natural History Books 8-11*, London-Cambridge, Mass. 1940.
- SCHOTT E., *Das Wiesel in Sprache un Volksglauben der Romanen*, Tübingen 1935.
- SZEMERÉNYI O., *An den Quellen des lateinischen Wortschatzes*, Innsbruck 1989.
- SHUCKBURGH E.S., *C. Suetoni Tranquilli Divus Augustus*, Cambridge 1896.
- WALDE A., HOFMANN J.B., *Lateinisches etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg 1965<sup>4</sup>.
- WOLTERS X.F.M.G., *Notes on Antique Folklore*, Amsterdam 1935.

**ABSTRACT:** Two intriguing passages of the *Stichus* offer the opportunity of exploring some aspects of the divinatory culture shared by the Roman people, basing on the beliefs about the animals (the weasel in particular) that circulated in Rome. Particular attention is devoted to the rules according to which *omina* and signs were decoded in everyday life, as much as to two key words of the Roman vocabulary regarding the practice of divination: *strena* and *scaeva*, together with the verb *obscaevare*.

**KEYWORDS:** Animal beliefs; *omina*; Weasel; Divination; *strena*; *scaeva*; *obscaevare*.

## *Nullius addictus iurare in verba magistri* (a proposito di Quint. *inst.* 9, 2, 47)

ALBERTO CAVARZERE

Nell'ampia sezione (§§ 44b-53) che all'interno del secondo capitolo del libro IX dell'*Intitutio* dedica alla εἰρωνεία come figura di pensiero<sup>1</sup>, Quintiliano così dice al § 47:

*quaedam vero genera huius figurae nullam cum tropis habent societatem, ut illa statim prima quae ducitur a negando, quam nonnulli ἀντίφρασιν vocant: 'non agam tecum iure summo, non dicam quod forsitan optinerem', et: 'quid ego istius decreta, quid rapinas, quid hereditatium possessiones datas, quid ereptas proferam?', et: 'mitto illam primam libidinis iniuriam', et: 'ne illa quidem testimonia recito quae dicta sunt de sestertiis sescentis milibus', et: 'possum dicere'.*

Qui egli introduce una *species* dell'ironia alla quale non attribuisce un nome specifico, secondo una prassi che per lui è abbastanza frequente nei due capitoli in cui passa in rassegna le figure. Subito dopo aggiunge però che alcuni la chiamano ἀντίφρασις. Ma con la relativa *quam nonnulli ἀντίφρασιν vocant* Quintiliano sembra piuttosto prendere le distanze da tale denominazione e dai *nonnulli* che se ne servono: per lui l'antifrasi è dichiaratamente una *species* del tropo dell'allegoria, come tale già discussa nel libro VIII<sup>2</sup>; mentre qui egli sta parlando senza possibilità di equivoco dei *genera* dell'ironia-figura che *nullam cum tropis habent societatem*. Gli esempi che seguono immediatamente la definizione mettono tuttavia subito sulla giusta strada: e così da essi riconosciamo questa figura in quella chiamata

---

<sup>1</sup> Indicata col suo nome greco in Quint. *inst.* 9, 2, 44.

<sup>2</sup> Quint. *inst.* 8, 6, 57 s.; ma cfr. già *Rhet. Her.* 4, 46 dove è designata col nome di *permutatio ex contrario*.

παράλειψις, oppure anche παρασιώπησις<sup>3</sup> e ύποσιώπησις<sup>4</sup>, mentre in latino *occultatio*<sup>5</sup>, forse *declinatio*<sup>6</sup>, certamente *omissio*<sup>7</sup> e soprattutto *praeteritio*<sup>8</sup>. Si tratta di una figura *per detractionem* che tra gli σχήματα διανοίας si incontra per la prima volta in Demetrio<sup>9</sup> e che come tale sarà ricordata in tutta la tradizione greca giunta fino a noi<sup>10</sup>. La prima trattazione latina compare invece nella *Rhetorica ad Herennium*<sup>11</sup>; e l'autore, seguendo probabilmente l'impostazione della scuola rodia, la annovera tra le figure di discorso, come farà più tardi anche Rutilio Lupio<sup>12</sup>. La valutazione della figura da parte di Cicerone invece non è chiara: un po' per il carattere generico delle sue descrizioni, un po' perché egli sembra inserirla ora tra le figure di discorso<sup>13</sup> ora tra quelle di pensiero<sup>14</sup>. Quintiliano, però, non sembra riacciarsi a nessun antecedente latino, ma piuttosto rifarsi a un filone della tradizione che risale ad Anassimene e che vede la παράλειψις come una modalità dell'ironia<sup>15</sup>. Di tale filone si trova traccia anche in Dionigi di Alicarnasso<sup>16</sup>, il quale, dopo aver citato un esempio demostenico di preterizione<sup>17</sup>, raccomanda di declamarlo in tono ironico (εἰρωνευό-

<sup>3</sup> Cfr. Rut. Lup. *rhet.* 2, 11, p. 18, 8 ss. Halm = p. 196,8 ss. = p. 36, 1 ss. Brooks, jr.

<sup>4</sup> Cfr. Phoebamm., *RG* III, p. 51, 14 ss. Spengel.

<sup>5</sup> Cfr. *Rhet. Her.* 4, 37.

<sup>6</sup> Cfr. Cic. *de orat.* III 207 = Quint. IX 1, 34.

<sup>7</sup> Cfr. Ps. Iul. Ruf. *rhet.* 12, p. 62,16 ss. Halm ἀντίφρασις est figura sententiae, cum quaedam negamus nos dicere et tamen dicimus [...] Latine dicitur omissio.

<sup>8</sup> *Praetermissio* di Prisc. *gramm.* III 310,17 ss. è più termine descrittivo che tecnicismo. Demetr. *eloc.* 263.

<sup>10</sup> Anche se Febammone la considera una figura *per adiectionem*: cfr. TORZI 2007, 44.

<sup>11</sup> *Rhet. Her.* 4, 37 *occultatio est, cum dicimus nos praeterire aut non scire aut nolle dicere id, quod nunc maxime dicimus [...] haec utilis est exornatio, si aut ad rem quam non pertineat alii<s> ostendere, quo occulte admonuisse prodest aut longum est aut <ig>nobile aut planum non potest fieri aut facile potest reprehendi, <ut> utilius sit occulte fecisse suspicionem, quam eiusmodi intendisse orationem, quae redarguatur.*

<sup>12</sup> Secondo la testimonianza di Quint. *inst.* 9, 3, 98.

<sup>13</sup> Cfr. Cic. *de orat.* III 207 = Quint. IX 1, 34; *orat.* 135 = Quint. IX 1, 39 *cum aliquid praeterirentes cur id faciamus ostendimus.*

<sup>14</sup> Cfr. Cic. *orat.* 138 *ut aliquid reticere se dicat* = Quint. IX 1, 44. B. CZAPLA, *HWR* VII, Tübingen 2005, c. 30, a questa figura accosta anche Cic. *de orat.* III 202 *plus ad intellegendum, quam dixeris, significatio*, dove il rinvio è piuttosto all'enfasi.

<sup>15</sup> Cfr. *Rhet. Alex.* 1434 a 17 s. (Anax. 21, 1, p. 51, 6 s. Fuhrmann) εἰρωνεία δέ ἐστὶ λέγειν τι μὴ λέγειν προσποιούμενον ἢ [ἐν] τοῖς ἐναντίοις ὀνόμασι τὰ πράγματα προσαγορεύειν.

<sup>16</sup> Dion. Hal. *Den.* 54, 1 s., V 1, p. 245, 8 ss. U.-R. = II, p. 153, 10 ss. Aujac.

<sup>17</sup> Demosth. IX 26, lo stesso esempio che compare in Demetrio (v. n. 9).

μενον δεῖ λέγειν)<sup>18</sup>. Dopo Quintiliano il collegamento di questa figura con l'ironia non è più dichiarato in modo esplicito nella tradizione retorica, ma solo alluso in Alessandro Numeniu<sup>19</sup> ed Aquila Romano<sup>20</sup>, che la discutono immediatamente di seguito all'εἰρωνεία, e nel già citato Pseudo Rufiniano<sup>21</sup>, che però la colloca, insieme all'ironia, tra le *species* dell'allegoria.

Il quadro teorico è abbastanza chiaro, quanto può esserlo almeno in problemi di questo genere. Meno chiara, stando agli editori, è la situazione degli esempi. Nella edizione canonica di Winterbottom nella mantissa dei *fontes* in corrispondenza alle citazioni del § 47 si trovano identificati i seguenti passi: Cic. *Verr.* II 5, 4; Cic. *Phil.* 2,62; Cic. *frag. orat.* B. 5. 6 Schoell e, infine, con un cenno di dubbio, Cic. *Cael.* 53. La stessa situazione compare nella successiva edizione di Cousin ed è riprodotta anche nelle brevi note esplicative dall'ultimo editore, Donald Russell; il quale, riprendendo una osservazione di Jane Crawford<sup>22</sup>, a proposito dei due passi non identificati aggiunge, non senza ragionevolezza, che le orazioni da cui sono tratti sono sì sconosciute, ma con ogni probabilità ciceroniane, come gli altri esempi che li affiancano<sup>23</sup>.

Esaminiamo dunque un po' più da vicino queste cinque citazioni, procedendo da quelle più o meno note a quelle non identificate, o apparentemente non identificate.

Il primo esempio è tratto, come si diceva, da Cic. *Verr.* II 5, 4, dove nella tradizione diretta si legge: *non agam summo iure tecum, non dicam id quod debeam forsitan obtinere*, e presenta alcune variazioni (lo spostamento di *tecum* e la parte finale) e omissioni (come quella di *id*) che tradiscono la citazione a memoria. Halm, nell'apparato della sua edizione di Quintiliano, trovava difficilmente accettabile il suo *optinerem*, per cui, sulla scorta di Cicerone, suggeriva di emendare in *optinere debeam*. La sua soluzione è elegante – e meriterebbe più attenzione di quanta ricevuta in seguito –, ma non strettamente necessaria in una citazione avulsa dal suo contesto.

---

<sup>18</sup> Cfr. CHIRON 2006, 63.

<sup>19</sup> Cfr. Alex., RG III, p. 23, 11 ss. Spengel.

<sup>20</sup> Cfr. Aquil. *rhet.* 8, p. 24, 25 ss. Halm = p. 15, 10 ss. Elice.

<sup>21</sup> Cfr. n. 7.

<sup>22</sup> CRAWFORD 1994, 296 n. 2.

<sup>23</sup> RUSSELL 2001, IV, 61 n. 83.

Il secondo esempio, tratto da Cic. *Phil.* 2, 62, è riportato da Quintiliano in modo senz'altro più fedele. Il suo testo si discosta da quello della tradizione ciceroniana per il genitivo *hereditatium* in luogo del più comune *hereditatum*. Di per sé simili genitivi in *-ium* sono attestati anche in Cicerone; ma in lui prevale di gran lunga l'altra forma. La scelta di Quintiliano è probabilmente influenzata dal linguaggio giuridico e amministrativo in uso ai suoi tempi, nelle cui formule *hereditatium* è frequente<sup>24</sup>.

Nell'ultima citazione, *possum dicere*, è probabile che ci sia, come negli altri casi, un rinvio a Cicerone, dove tale formula, nelle orazioni giunte a noi, è attestata solo in *Cael.* 53 all'inizio di una preterizione che termina al § 54 con: *sed haec quae sunt oratoris propria [...] brevitatis causa relinquo omnia*. Ma la brevità della citazione stessa, va da sé, non permette una identificazione sicura – di qui la giusta cautela di Winterbottom e Russell –, tanto più che si tratta di una comune formula di preterizione, come risulta chiaramente da uno scherzo riportato da Seneca padre<sup>25</sup>: *Moschus non incommode dixit, sed ipse sibi nocuit; nam dum nihil non schemate dicere cupit, oratio eius non figurata erat sed prava. itaque non inurbane Pacatus rhetor, cum illi Massiliae mane occurrisset, schemate illum salutavit: 'poteram' inquit 'dicere: ave, Mosche.'*

Veniamo ora ai due presunti frammenti ciceroniani 'incertae sedis' segnalati dagli editori ciceroniani. Nell'edizione Schoell essi sono contrassegnati, come s'è visto, con i numeri 5 e 6, sebbene lo studioso includa nel loro testo, e non si sa a che titolo, anche le parole *possum dicere*<sup>26</sup>. Nell'ultima edizione dei frammenti delle orazioni ciceroniane, quella di Jane Crawford apparsa in forma rivista nel 1994, queste ultime parole sono scomparse<sup>27</sup>; ma rimangono i due frammenti *mitto illam primam libidinis iniuriam* e *ne illa quidem testimonia recito quae dicta sunt de sestertiis sescentis milibus*, contrassegnati con i numeri 6 e 7. Negli anni che intercorrono fra l'edizione di Schoell, uscita nel 1918, e quella della Crawford, era comparsa, nel 1972, per il centro ciceroniano, l'edizione mondadoriana degli *Orationum deperditarum fragmenta*

---

<sup>24</sup> Si vedano NEUE-WAGENER 1892, I, p. 410 e H. KORNHARDT, *Th.l.L.* VI 3, c. 2630, 70 ss.

<sup>25</sup> *Contr.* X praef. 10. Il rimando è merito di WINTERBOTTOM 1984, 345.

<sup>26</sup> SCHOELL 1918, 468.

<sup>27</sup> Si veda la polemica che la studiosa conduce in proposito con Schoell e Puccioni in CRAWFORD 1994, 296 n. 2.

curata da Giulio Puccioni. E qui troviamo una prima sorpresa. Sotto i numeri 26-27, sempre relativi ai frammenti 'incertae sedis', leggiamo solo *mitto illam primam libidinis iniuriam e possum dicere* (che dunque è considerato come un secondo e autonomo frammento e non come parte di un frammento precedente, come vorrebbe la Crawford). E nella sezione relativa alla fonte, dopo aver riportato il § 47 di Quintiliano, Puccioni aggiunge tra parentesi quadre<sup>28</sup>: «*Verba quae sunt 'ne illa quidem testimonia [...] milibus' a Sch. tanquam fr. inc. or. huc inserta ad or. Cluent. 99 pertinent*», che non può significar altro che: «le parole *ne illa quidem testimonia* ecc., da Schoell inserite in questa sezione come si trattasse di un frammento di un'orazione non identificata, si riferiscono a Cic. *Cluent. 99*»; e subito lo studioso rinvia a Luterbacher, p. 89. Tale rimando si riferisce a una rassegna bibliografica degli studi dedicati alle orazioni di Cicerone nel primo ventennio del '900, pubblicata col titolo piuttosto generico di *Ciceros Reden* da Franz Luterbacher nella rivista *Sokrates*, nuova versione della ben più antica e famosa *Zeitschrift für das Gymnasialwesen*. Nell'articolo, in un unico rigo, si dice apoditticamente: «il n. 5 – di Schoell; ma in realtà Luterbacher sembra riferirsi al n. 6 – [...] si trova nella *Cluentiana* al § 99»<sup>29</sup>. E difatti un rapido controllo permette di individuare che l'esempio è tratto dall'insistita preterizione della *Pro Cluentio*, dove, al § 99, si legge: *non dico hoc tempore, iudices, id quod nescio an dici oporteat, illum maiestatis esse damnatum; non recito testimonia hominum honestissimorum, quae in Staienum sunt dicta [...]; ne illa quidem testimonia recito quae dicta sunt de HS sescentis milibus quae ille, cum accepisset nomine iudici Safiniani, sicut in Oppianici iudicio postea, reticuit atque suppressit*. A questo punto, ci si può chiedere perché mai la Crawford, che pur conosce l'edizione di Puccioni, col quale, come s'è visto, arriva anche a polemizzare, non tenga qui conto delle sue giuste conclusioni. Personalmente non so dare una risposta: se fossi malizioso, direi: "Latinum est; non legitur"; ma farei torto a una editrice che ha pure dei meriti; penso piuttosto a un generico atteggiamento di sufficienza degli studiosi di lingua inglese (per fortuna non di tutti) nei confronti di chi scrive in lingue diverse dalla loro: un atteggiamento a volte pericoloso, come

---

<sup>28</sup> PUCCIONI 1972, 124.

<sup>29</sup> LUTERBACHER 1922, 89.

in questo caso, ma più spesso assai comodo, perché permette loro di far passare come propri risultati già raggiunti, e magari da lungo tempo, da altri ricercatori.

A questo punto rimane un solo esempio, quello contrassegnato come 'fragmentum incertae sedis' 6 Schoell, 26 Puccioni, 6 Crawford. Che si tratti di un passo ciceroniano, è indubbio, considerata la vischiosità della presenza di Cicerone in questa sezione dell'opera di Quintiliano. Ma sorge il dubbio che anche in questo caso si abbia che fare con un passo bene individuabile. E basta un rapido controllo, ora certo agevolato dai repertori elettronici, ma che anche gli studiosi precedenti potevano condurre senza alcuna difficoltà su lessici come quello del Merguet<sup>30</sup>, per accorgersi che l'esempio è tratto dalla bella preterizione di Cic. *Cluent.* 188 *mitto illam primam libidinis iniuriam, mitto nefarias generi nuptias, mitto cupiditate matris expulsam ex matrimonio filiam, quae nondum ad huiusce vitae periculum, sed ad commune familiae dedecus pertinebant*, ossia ancora una volta dall'orazione più utilizzata da Quintiliano<sup>31</sup>, della quale qui e nel paragrafo seguente si addensano ben tre citazioni<sup>32</sup>. Naturalmente, la mancata identificazione in Quintiliano ha avuto delle conseguenze negative anche per gli editori di Cicerone, nessuno dei quali registra i due luoghi di Quintiliano nella loro mantissa della tradizione indiretta.

La morale di questo breve intervento? Quella, potete trovarla iscritta nel titolo.

---

<sup>30</sup> Cfr., p. es., MERGUET 1882, III, 54.

<sup>31</sup> Assieme alla *Miloniana*: cfr. MAZZOLI 1998, 485.

<sup>32</sup> Alle due citazioni del § 47 si aggiunge, nel § 48, quella di Cic. *Cluent.* 166.



## *Riferimenti bibliografici*

- CHIRON P., *L'ironie, entre philosophie et rhétorique*, in L. Calboli Montefusco (ed.), *Papers on Rhetoric VII*, Roma 2006, 49-66.
- CRAWFORD J.W., *M. Tullius Cicero: The Fragmentary Speeches*, Atlanta 1994<sup>2</sup>.
- LUTERBACHER F., *Ciceros Reden*, «Sokrates. Zeitschrift für das Gymnasialwesen» N.F. 10.76, 1922, 78-95.
- MAZZOLI G., *Quintiliano e la Pro Cluentio*, «RIL» 130, 1996, 483-494.
- MERGUET H., *Lexikon zu den Reden des Cicero mit Angabe sämtlicher Stellen*, III, Jena 1882.
- NEUE F., WAGENER C., *Formenlehre der lateinischen Sprache*, F<sup>3</sup>, Leipzig 1892<sup>3</sup>.
- PUCCIONI G., *M. Tulli Ciceronis orationum deperditarum fragmenta*. Iulius Puccioni recognovit, [Milano] 1972.
- RUSSELL D.A., *Quintilian: The Orator's Education*. Edited and Translated by D.A. Russell, 5 voll., Cambridge, Mass.-London 2001.
- SCHOELL F., *M. Tulli Ciceronis scripta quae manserunt omnia. Volumen VIII. Orationes Pro T. Annio Milone, Pro M. Marcello, Pro Q. Ligario, Pro rege Deiotaro* recognovit A. Klotz. *Orationes in M. Antonium Philippicæ, Fragmenta orationum* recognovit Fr. Schoell, Lipsiae 1918.
- TORZI I., *Cum ratione mutatio. Procedimenti stilistici e grammatica semantica*, Roma 2007.
- WINTERBOTTOM M., *The Minor Declamations Ascribed to Quintilian*. Edited with Commentary by M. Winterbottom, Berlin-New York 1984.

Alberto Cavarzere

**ABSTRACT:** The essay demonstrates that the examples quoted in Quint. *inst.* 9, 2, 47, which editors have marked as Cic. *frag. or. inc. sed.* 5 and 6 Schoell = 6 and 7 Crawford, belong to Cic. *Cluent.* 188 and 99.

**KEYWORDS:** Quintilian; Cicero; *orationum deperditarum fragmenta*; *Pro Cluentio*.

# Le Troiane contro Ovidio: a proposito di Seneca *Troades* 830-835

RITA DEGL'INNOCENTI PIERINI

## 1. Una (breve) premessa su Achille a Roma

Secondo quanto prescrive Orazio in un notissimo passo dell'epistola ai Pisoni, vv. 119-122, *Aut famam sequere aut sibi conuenientia finge scriptor. / †Honoratum† si forte reponis Achillem, impiger, iracundus, inexorabilis, acer / iura neget sibi nata, nihil non arroget armis*, Achille dovrebbe mantenere l'*ethos* tradizionalmente tramandato nei poemi omerici<sup>2</sup> anche quando tornasse in scena ad opera di poeti romani ed infatti nelle *Troades* senecane l'ombra di Achille chiede sangue sacrificale e vede nel figlio Neottolemo<sup>3</sup> il perpetuarsi della sua forza vendicativa anche nei confronti di vittime innocenti<sup>4</sup>. Achille, persino dopo la sua morte, gioca ancora un ruolo molto importante nei destini dei Greci, che stanno per abbandonare da vincitori i lidi troiani, e delle Troiane, destinate a solcare i mari per raggiungere terre lontane come prigioniere degli eroi achei: l'ombra di Achille, ampiamente evocata nelle *Troades* nella *rhesis* di Taltibio<sup>5</sup>, come già nell'*Ecuba* di Euripide<sup>6</sup>,

---

<sup>1</sup> Ancora utile la nota di BRINK 1971, *ad loc.* per la complessa questione testuale.

<sup>2</sup> Si veda la sintetica, ma efficace trattazione di FANTUZZI 2012, 10-11, in particolare per il confronto con Aristotele *Po.* 1451b 23 alla n. 17. Mette in relazione l'Achille dell'*Ars poetica* con l'Achille delle *Metamorfosi* e dell'*Achilleide* KOZÁK 2014.

<sup>3</sup> Su padri e figli nelle *Troades* senecane, rimando al recente contributo di CASAMENTO 2017. In *Ov. Ep.* 8, 1 leggiamo *Pyrrhus Achillides animosus imagine patris*: sulla figura di Neottolemo, vd. anche la voce *Pirro* in *Enc. Virg.* IV 121-123, a cura di G. ANNIBALDIS (Roma 1988).

<sup>4</sup> Su Achille nelle *Troades* senecane, si vedano le belle pagine di PETRONE 2013, in particolare 90-94.

<sup>5</sup> Sono i vv. 168-202. Ulteriori approfondimenti su questa apparizione in DEGL'INNOCENTI PIERINI 2016.

<sup>6</sup> Particolarmente utile è la trattazione di MICHELAKIS 2002, 58-83.

si leva irata e minacciosa dal sepolcro per chiedere di essere onorata con un sacrificio di una vergine, Polissena, destinata a false nozze, in Seneca con Elena come paradossale pronuba<sup>7</sup>. Ma come vedremo nella seconda parte del nostro lavoro, c'è in Seneca spazio anche per un altro Achille...

Del resto già il Catullo del carme 64 con la profezia delle Parche<sup>8</sup> aveva disegnato un avvenire di Achille segnato dalla guerra futura e dalla morte, senza alcun margine per l'addolcirsi del suo *ethos*: ricordiamo che si tratta di ben 32 versi che preconizzano l'avvento di un eroe *expers terroris* (v. 338), generoso e veloce nel combattimento<sup>9</sup>, destinato ad insanguinare le pianure Troiane<sup>10</sup>, e a far piangere madri<sup>11</sup>, spietato 'mietitore' di vite umane come leggiamo in una bella e famosa similitudine<sup>12</sup>, fino alla *morti quoque reddita praeda* (v. 362) cioè Polissena vittima sacrificale sulla tomba dell'eroe<sup>13</sup>.

Il celebre precetto oraziano dell'*Ars poetica* era evidentemente rivolto ai cultori dei generi alti, ma sembra essere osservato da Orazio<sup>14</sup> stesso, che nella sua produzione lirica e nelle *Epistole*, quando evoca la figura di Achille, lo fa per lo più mantenendogli l'*ethos* di tipo iliadico teorizzato nell'*Ars* (oltre all'esaltazione della feroce lealtà di *Carm.* 4, 6, basterà ricordare la sintesi in *Ep.* 2, 2, 41-42), non ne addolcisce

---

<sup>7</sup> Mi sono occupata ampiamente di questo tema in un recente intervento ad un Convegno ravennate sulle *Troades*, DEGL'INNOCENTI PIERINI 2017.

<sup>8</sup> Vd. l'ampia disamina di FERNANDELLI 2012, in particolare 253-308.

<sup>9</sup> Catul. 64, 339-341 *hostibus haud tergo, sed forti pectore notus, / qui persaepe vago victor certamine cursus / flammea praevortet celeris vestigia cervae.*

<sup>10</sup> 64, 343-346 *Non illi quisquam bello se conferet heros, / cum Phrygii Teucro manabunt sanguine sentes / Troicaque obsidens longinquo moenia bello, / periuri Pelopis vastabit tertius heres.*

<sup>11</sup> 64, 348-351 *Illius egregias virtutes claraque facta / saepe fatebuntur gnatorum in funere matres, / cum incultum cano solvent a vertice crinem, / putridaque infirmis variabunt pectora palmis.*

<sup>12</sup> 64, 353-355 *Namque velut densas praecerpens messor aristas / sole sub ardenti flaventia demetit arva, / Troiugenum infesto prosternet corpora ferro.*

<sup>13</sup> 64, 362-370 *Denique testis erit morti quoque reddita praeda, / cum teres excelso coaceruatum aggere bustum / excipiet niveos percussae virginis artus. / Currite ducentes subtegmina, currite, fusi. / Nam simul ac fessis dederit fors copiam Achivis / urbis Dardaniae Neptunia solvere vincla, / alta Polyxenia madescent caede sepulcra; / quae, velut ancipiti succumbens victima ferro, / proiciet truncum summisso poplite corpus.*

<sup>14</sup> Vd. FANTUZZI 2012, 11 («the aspect of Achilles' erotic life which features most often in Horace is the one that involves Achilles' Iliadic fury and menis»); 61-62.

il comportamento nemmeno quando allude all'episodio di Sciro in *Carm.* 1, 8, 13-16<sup>15</sup>, considerato solo come una deroga soggettiva nei confronti del desiderio di guerra, mentre la vicenda di Briseide è presentata semplicemente come una banale infatuazione non sentimentale per una schiava di bell'aspetto da parte di un eroe, che permane *insolens*<sup>16</sup> anche in questa situazione (*Carm.* 2, 4, 1-4). Nell'epodo XIII<sup>17</sup>, un componimento breve, ma dalle dense suggestioni letterarie, Orazio si descrive con gli amici nell'ambito di un contesto simposiaco, mentre fuori imperversa la stagione invernale, e si paragona implicitamente a Chirone che profetizza il futuro ad Achille; il suono della cetra è in grado appunto di liberare il cuore dai maledetti affanni, *levare diris pectora sollicitudinibus*, come il centauro Chirone insegnava al suo allievo, pur affidando al canto un messaggio che pone l'accento sul valore bellico, ma soprattutto sulla mortalità del giovane figlio di dea, allineandosi alla poetica oraziana del *carpe diem*, ma non dimenticando il Catullo del carme 64 con l'evocazione dei luoghi fatali della Troade e l'eco del canto delle Parche anch'esso di ambito simposiaco, vv. 8-18:

*nunc et Achaemenio  
perfundi nardo iuvat et fide Cyllenea  
levare diris pectora sollicitudinibus,  
nobilis ut grandi cecinit Centaurus alumno:  
'invicte, mortalis dea nate puer Thetide,  
te manet Assaraci tellus, quam frigida parvi  
findunt Scamandri flumina lubricus et Simois,  
unde tibi reditum certo subtemine Parcae  
rupere, nec mater domum caerulea te revehet.  
Illic omne malum vino cantuque levato,  
deformis aegrimoniae dulcibus adloquīs.'*

Anche Virgilio epico si attiene al carattere tradizionale del personaggio, definendolo sia *immitis* (*A.* 1, 30; 3, 87) che *saevus* (*A.* 1, 458<sup>18</sup>; 2,

---

<sup>15</sup> Hor. *Carm.* 1, 8, 13-16 *quid latet, ut marinae / filium dicunt Thetidis sub lacrimosa Troiae / funera, ne virilis / cultus in caedem et Lycias proriperet catervas?*; 2, 4, 1-4 *Ne sit ancillae tibi amor pudori, / Xanthia Phoecei: prius insolentem / serua Briseis niveo colore / movit Anchillem.*

<sup>16</sup> Sul valore di *insolens* nel passo si sofferma FANTUZZI 2012, 11.

<sup>17</sup> Tra i numerosi studi sull'Epodo XIII molto importanti a mio parere sono LOWRIE 1992 e LYNE 2005.

<sup>18</sup> Sul valore di *saevus* in questo passo virgiliano, vd. BERNO 2011, 244-245 con ulteriore bibliografia.

29), ma anche *magnus* (A. 11, 438), *armipotens* (A. 6, 839) e *Priami regnorum eversor* (A. 12, 545)<sup>19</sup>: la sua furia vendicatrice appare perpetuata ed incrementata nel figlio Pirro, quando Virgilio attraverso il racconto di Enea (A. 2, 469-558) ce lo presenta mentre infuria con l'irruenza del padre nel palazzo (v. 491 *vi patria*) e si accinge ad uccidere in un luogo sacro Priamo. Il vecchio re, vistosi trucidare davanti agli occhi il figlio Polite, gli rinfaccia la *pietas* di Achille, che almeno restituì le spoglie di Ettore al padre per la sepoltura. La risposta di Neottolemo implica, come è noto, l'oltraggioso scherno di invitare Priamo ad informare agli Inferi il padre Achille di quanto sia *degener* il figlio (vv. 548-550 *Illi mea tristia facta / degeneremque Neoptolemum narrare memento. / Nunc more-re!*). L'ombra del grande Achille appare dunque attraverso il figlio, ma anche in filigrana nei due contendenti della parte iliadica del poema<sup>20</sup>, Enea e Turno, questione importante su cui non intendo certo soffermarmi, ma che implica comunque rispetto per quella figura e soprattutto una valutazione di incontaminato, seppur spietato eroismo bellico.

È comunque l'Achille che suona la cetra nel nono libro dell'*Iliade* che offre l'immagine più suggestiva, e ambigua, dell'ira di Achille, descritto, unica volta per un eroe nel mondo epico omerico<sup>21</sup>, mentre suona per lenire il suo dolore e in qualche modo smentisce, o almeno attenua, il suo acceso ardore guerresco, pur cantando qui κλέα ἀνδρῶν con uno strumento frutto di un'impresa bellica, la conquista di una città: vv. 186-191<sup>22</sup> «trovarono Achille che consolava il suo cuore suonando la cetra armoniosa, la cetra cesellata, bellissima, munita di un ponte d'argento, che dal bottino scelse egli stesso dopo aver distrutto la città di Eezione; con la cetra consolava il suo cuore, cantando gesta di eroi; di fronte a lui sedeva in silenzio Patroclo, solo, e attendeva che il discendente di Eaco ponesse fine al suo canto» (trad. di Maria Grazia Ciani).

---

<sup>19</sup> Si veda la voce *Achille*, Enc. Virg. I 24-25, a cura di G. A. PRIVITERA (Roma 1984) e l'ampio articolo di SMITH 1999.

<sup>20</sup> Sugli influssi molteplici della figura di Achille in Enea e Turno si vedano ora le importanti valutazioni di BOCCIOLINI PALAGI 2016, 78-91, con l'ampia bibliografia citata.

<sup>21</sup> Infatti l'uso abituale della cetra viene rinfacciato all'imbelle Paride: *Il.* 3, 54; sull'immagine di Paride a Roma, vd. ROSATI 1991, in particolare 109-114; ROSATI 1999, 149-152.

<sup>22</sup> *Il.* 9, 186-189 τὸν δ' εὖρον φρένα τερπόμενον φόρμιγγι λιγείῃ / καλῇ δαϊδαλέῃ, ἐπὶ δ' ἀργύρεον ζυγὸν ἦεν, / τὴν ἄρετ' ἐξ ἐνάρων πόλιν Ἡετίωνος ὀλέσσας: / τῆ ὄγε θυμὸν ἔτερεπεν, ἀεῖδε δ' ἄρα κλέα ἀνδρῶν. Per un commento al passo, vd. GRANDOLINI 1996, 53-55.

Anche se la musica faceva tradizionalmente parte dell'apprendistato dei giovani eroi<sup>23</sup>, una qualche sfumatura di ambiguità si insinua nel passo, come testimoniano gli scoli, tanto da divenire un elemento<sup>24</sup> che, congiuntamente al motivo dell'eros sia per Patroclo che per Deidamia e Briseide, contribuisce a far subire alla figura di Achille soprattutto nella poesia latina un processo di avvicinamento al mondo elegiaco<sup>25</sup>, che in età imperiale potrà trovare spazio anche nei generi alti<sup>26</sup>.

In particolare in Ovidio si avverte l'esibito adattamento e ribaltamento della funzione svolta dalla musica, giacché l'eroe nella sua tenda lontano dalle battaglie non celebra più le imprese degli eroi, ma può arrivare a cantare per amore e in metri lirici, complice il pacifismo tipico dell'elegia augustea che tende ad addomesticare la ferinità e l'acceso ardore bellico dell'eroe: così è rappresentato il soggiorno presso Chirone e il suo insegnamento dell'arte musicale in *Fast.* 5, 385-386 *Ille manus olim missuras Hectora leto / creditur in lyricis detinuisse modis*, ribadito in *Tr.* 4, 1, 15-16 *Fertur et abducta Lyrneside tristis Achilles / Haemonia curas attenuasse lyra*.

E del resto nel proemio del primo libro dell'*Ars amatoria* il poeta stesso, che cerca di addomesticare il fanciullo Amore, non esita a paragonarsi al centauro Chirone che insegnò al *ferus Achilles l'ars placida della musica*<sup>27</sup>, vv. 9-18:

---

<sup>23</sup> Nell'*Iliade* Achille è ricordato come allievo sia di Chirone che di Fenice, ma non per l'arte musicale (vd. MACKIE 1997; BRILLANTE 1991, in particolare sull'educazione di Achille presso Chirone, 11-14; DEGL'INNOCENTI PIERINI 2017b). Nella tragedia greca il tema dell'educazione di Achille giovane è presente soprattutto nell'euripidea *Ifigenia in Aulide* vv. 561-567; 708-710, su cui vd. MICHELAKIS 2002, 100-105. Tra i numerosi scritti sul tema segnalo ROBBINS 1993, 7-20; FANTHAM 1999, 59-70; CAMERON 2009, 1-22; inoltre approfondimenti e suggestioni di rilievo nei saggi complessivi di KING 1987; HESLIN 2005 e soprattutto FANTUZZI 2012.

<sup>24</sup> Si tratta di un *topos* che è presente anche in Philostr. *Her.* 45, 6; [Ps.-Plu.] *Mus.* 1145 e, su cui vd. RÍO TORRES-MURCIANO 2014, 187 ss.

<sup>25</sup> Sintetizzo molti punti trattati nel recente ed esaustivo volume di FANTUZZI 2012, in particolare 128-157.

<sup>26</sup> Sull'elegia in età imperiale un efficace quadro d'insieme offre ROSATI 1999, in particolare 158-163.

<sup>27</sup> Un'interpretazione simile si legge in Val. Max. 8, 8. ext. 2 *Homerus quoque, ingeni caelestis vates, non aliud sensit vehementissimis Achillis manibus canoras fides aptando, ut earum militare robur leni pacis studio relaxaret*. Mi permetto di rimandare alla mia analisi di questa sezione del proemio dell'*Ars*: DEGL'INNOCENTI PIERINI 2017b.

Rita Degl'Innocenti Pierini

*Ille quidem ferus est et qui mihi saepe repugnet:  
sed puer est, aetas mollis et apta regi.  
Phillyrides puerum cithara perfecit Achillem,  
atque animos placida contudit arte feros.  
Qui totiens socios, totiens exterruit hostes,  
creditur annosum pertinuisse senem.  
Quas Hector sensurus erat, poscente magistro  
verberibus iussas praebuit ille manus.  
Aeacidae Chiron, ego sum praeceptor Amoris:  
saevus uterque puer, natus uterque dea.*

Paradossali e illuminanti, come è stato acutamente notato<sup>28</sup>, appaiono soprattutto le parole con cui Briseide, l'amata al campo troiano, ribalta il *topos* elegiaco<sup>29</sup> per invitare alla guerra un eroe che non appare più tale, tanto è dedito all'eros e al canto, *Ep. 3*, 113-120:

*At Danai maerere putant - tibi plectra moventur,  
te tenet in tepido mollis amica sinu!  
Et quisquam quaerit, quare pugnare recuses?  
Pugna nocet, citharae voxque Venusque iuvant.  
Tutius est iacuisse toro, tenuisse puellam,  
Threiciam digitis increpuisse lyram,  
quam manibus clipeos et acutae cuspidis hastam,  
et galeam pressa sustinuisse coma.*

L'interpretazione fuorviante e tendenziosa del passo iliadico è evidente, fa parte del gioco sottile e raffinato con cui Ovidio maneggia i materiali epici tradizionali, piegandoli a nuovi significati e dissacrandoli dal loro interno: c'è ormai un "altro Achille" che si impone sulla scena letteraria augustea e che prepara la strada anche alla poesia epica di Stazio, il poeta che si propone di ricondurre programmaticamente ad unità nel suo poema le molte vicende (e sfaccettature) della sua figura (*Ach. 1*, 4-5 *nos ire per omnem – / sic amor est – heroa...*).

---

<sup>28</sup> Da BARCHIESI 1992, 234-235; vd. anche FANTUZZI 2012, 133-143.

<sup>29</sup> Si allude qui ad affermazioni come *Ov. Am. 1*, 9, 33-34 *Ardeat in abducta Briseide magnus Achilles / (dum licet, Argeas frangite, Troes, opes!)*, non a caso presente nell'elegia che si apre con *Militat omnis amans, et habet sua castra Cupido*. Ma vd. anche *Prop. 2*, 22, 29-30 *Quid? cum e complexu Briseidos iret Achilles, / num fugere minus Thessala tela Phryges?* Sull'uso di Omero in Propertio, vd. BENEDIKTSON 1985, in particolare su Achille, 23-25.



## 2. L'“altro Achille” in Seneca

Prima dello Stazio dell' *Achilleide*, nelle generazioni immediatamente successive all'età augustea, che tanto si allontanano dalla poesia elegiaca per ritornare all'epica e alla tragedia, c'è spazio per un'interpretazione di Achille innamorato o quanto meno addolcito dalla musica e dal canto<sup>30</sup>? Sembra proprio di sì, se il tema si insinua perfino in quello che si può definire quasi un caso limite, un esperimento scolastico come l'*Ilias latina*<sup>31</sup>, il ben noto compendio in 1070 esametri dei 24 libri omerici, dove l'autore, anche attraverso evidenti scelte lessicali di matrice elegiaca, individua nella passione d'amore il motore della vicenda<sup>32</sup>, come nei versi 25-26:

*ferus<sup>33</sup> ossibus imis  
haeret amor spernitque preces damnosa libido.*

e ancora nei 70-74<sup>34</sup>:

*Non tamen Atridae Chryseidis excidit ardor:  
maeret et amissos deceptus luget amores.*

---

<sup>30</sup> Si ricordi almeno Ps. Acro Hor. *Ars* 405 *quando vult aliquis post laborem requiescere, utitur lyra et carminibus.*

<sup>31</sup> Rimando a SCAFFAI 1997, *passim*; per le tematiche che ci interessano in particolare vd. KING 1987, 173-174; FANTUZZI 2012, 173-175. Sulla datazione utile anche COURINEY 2001, che suggerisce una seniorità rispetto a Seneca, anche sulla base di confronti con le *Troades*.

<sup>32</sup> Non dissimile l'atteggiamento di Orazio nella famosa epistola a Lollio Massimo, 1, 2, 6-16, dove troviamo elencate in estrema sintesi le passioni che hanno mosso l'azione bellica contro Troia (*amor, aestus, ira*) fino agli epigrafici versi *Seditione, dolis, scelere, atque libidine et ira / Iliacos intra muros peccatur et extra*. Lo stesso moralismo traspare nell'autodifesa di Ovidio in *Tr.* 2, 371-374 *Ilias ipsa quid est aliud, nisi adultera, de qua / inter amatorem pugna virumque fuit? / Quid prius est illi flamma Briseidos, utque / fecerit iratos rapta puella duces?* Da ricordare anche Seneca *De matrimonio* fr. 51 Vottero (= Hier. *adv. Iovin.* 1, 48) *Quidquid tragoediae tument et domos urbes regnaque subvertit, uxorum paucumque contentio est. Armantur parentum in liberos manus, nefandae adponuntur epulae, et propter unius mulierculae raptum Europae atque Asiae decennalia bella confligunt.* La parte riferita ad Elena è giudicata di probabile derivazione senecana da TORRE 2000, pp. 137-141; si potrebbe anche notare l'uso ironico di stampo diatribico caro a Seneca con la contrapposizione della *muliercula*, casus belli, e i dieci anni di guerra (*muliercula* di frequente uso plautino è anche presente in Seneca, vd. per es. *epist.* 63, 13; 66, 53) e il definire la guerra troiana come un conflitto tra Europa ed Asia (su cui vd. DEGL'INNOCENTI PIERINI 2017, pp. 87-88 e 2018, p. 75).

<sup>33</sup> L'epiteto sembra rimandare al proemio dell'*Ars* ovidiana dove è così definito: vd. v. 9 citato *supra* nel testo e discusso anche *infra*.

<sup>34</sup> In questi versi FANTUZZI 2012, 174 individua un modello ovidiano in *rem.* 467-486, versi da lui discussi a 161-166.

Rita Degl'Innocenti Pierini

*Mox rapta magnum Briseide privat Achillem  
solaturque suos alienis ignibus ignes.*

oppure vv. 90-92, nelle parole di Teti a Giove:

*quodsi permittitur illi  
ut flammis impune mei violarit Achillis,  
turpiter occiderit superata libidine virtus.*

Altrettanto emblematico appare il quarto coro dell'*Octavia*, tragedia che non esiterei a definire iper-senecana, e che si rivela molto influenzata anche dall'elegia d'amore augustea, soprattutto a livello di linguaggio e di immagini<sup>35</sup>, dato che concettualmente esprime un tono generale impregnato di moralismo e molto lontano dalla leggerezza ovidiana, come vediamo anche nel quarto coro, dove si afferma il potere rovinoso d'Amore e la sua ineluttabile potenza cui non è dato opporsi, e che soggioga perfino Giove, vv. 806-819:

*Quid fera frustra bella movetis?  
flammis vestros obruet ignes  
quis extinxit fulmina saepe  
captunq; lovem caelo traxit.  
Laesi tristes dabit poenas  
sanguine vestro;  
non est patiens ferox irae  
facilisq; regi:  
ille ferocem iussit Achillem  
pulsare lyram,  
fregit Danaos, fregit Atriden,  
regna evertit Priami, claras  
diruit urbes.  
Et nunc animus quid ferat horret  
vis immitis uiolenta dei.*

In particolare spicca qui ai vv. 815 ss. l'idea che sia stato Amore stesso ad ingiungere al *ferox Achilles* di *pulsare lyram*, mettendo poi in stretta relazione il suo potere indomito nel piegare i Danai, l'Atride, il regno di Priamo e la distruzione di città illustri: si tratta quindi di un evidente adattamento 'di ritorno' all'idea che la ferocia di Achille non

---

<sup>35</sup> Sugli echi elegiaci nell'*Octavia* un'indagine ben informata offre DANESI MARIONI 1996, sul quarto coro in particolare 151-153.

viene meno e che il canto stesso altro non è che l'ordine di un dio, che è *fervidus irae* e soprattutto *non... facilis regi*. Quest'ultima prerogativa, a mio parere, rimanda molto chiaramente, ma ribaltandone il significato<sup>36</sup>, ai vv. 9-10 del passo proemiale dell'*Ars amatoria* di Ovidio prima citato e riferiti al dio Amore che può essere placato dalla *placida ars* ovidiana, *Ille quidem ferus est et qui mihi saepe repugnet: / sed puer est, aetas mollis et apta regi*. Non è riuscito il canto a cambiare l'indole di Achille, sembra osservare il coro dell'*Octavia* seguendo ancora l'Ovidio dell'*Ars* nel paragonare l'attitudine del piccolo dio e di Achille: infatti il *saevus Amor* della tradizione è quello che si descrive nel coro e quindi, lungi dall'addomesticare e addolcire la ferinità dell'eroe, sembra ambigualmente esaltarla (tema su cui ci soffermeremo dopo).

Ma veniamo ora al Seneca autentico, a partire da un luogo emblematico dell'opera filosofica. L'Achille di Omero<sup>37</sup> suggerisce al filosofo Seneca una suggestiva descrizione dell'eroe in preda ad un'irrequietezza notturna simile ad una malattia dell'anima, che non si può certo curare solo cambiando posizione<sup>38</sup> in *Tran. an.* 2, 12:

*Sunt enim quaedam quae corpus quoque nostrum cum quodam dolore delectent, ut versare se et mutare nondum fessum latus et alio atque alio positu ventilari: qualis ille Homericus Achilles est, modo pronus, modo supinus, in varios habitus se ipse componens, quod proprium aegri est, nihil diu pati et mutationibus ut remediis uti.*

Il passo è molto vicino alla descrizione omerica di *Il.* 24, 3-18, in particolare 9-12<sup>39</sup>, e vuole indicare in Achille l'eroe dell'*incostantia*: in

---

<sup>36</sup> In questo senso l'autore dell'*Octavia* si adegua alla lezione del Seneca autentico, come vedremo *infra* discutendo i passi delle *Troades*.

<sup>37</sup> Sul passo, vd. SETAIOLI 1988, 54. Sulla presenza di Omero nella società contemporanea illuminanti le note polemiche di Sen. *Ep.* 27, 5-6; 88, 6-7; vd. anche Petron. 5, vv. 11-12. Achille è paragonato a Catone attraverso la citazione di Verg. *Aen.* 1, 458 in Sen. *Ep.* 104, 31-32: per un incisivo approfondimento del contesto della citazione, vd. BERNO 2011, 242-245.

<sup>38</sup> Analoga la descrizione della notte del ricco, che angosciato non trova pace nemmeno nel silenzio: Sen. *Ep.* 56, 6-7 *Falsum est: nulla placida est quies nisi quam ratio composuit; nox exhibet molestiam, non tollit, et sollicitudines mutat. [...] Aspice illum cui somnus laxae domus silentio quaeritur, cuius aures ne quis agitet sonus, omnis servorum turba conticuit et suspensum accedentium propius vestigium ponitur: huc nempe versatur atque illuc, somnum inter aegritudines levem captans; quae non audit audisse se quaeritur.*

<sup>39</sup> Si veda SETAIOLI 1988, 54 che sottolinea la ripresa del passo omerico, ma anche l'intermediazione virgiliana di *A.* 3, 581 nella formulazione.

Omero non riesce a darsi pace nel ricordo di Patroclo, non trova riposo, giace irrequieto piangendo nel suo giaciglio, si reca sulla spiaggia, fino poi a tornare crudelmente a trascinare il corpo straziato di Ettore. In Seneca il ricordo omerico è impoverito nei suoi valori fondanti, si presenta solo come una descrizione icastica e superficiale dell'ansia notturna che chi è malato nell'anima manifesta nell'agitarsi nel letto<sup>40</sup>: niente allude al dolore per la perdita dell'amico, e l'eroe diviene un simbolo dell'incapacità di darsi pace<sup>41</sup>, incastonato com'è tra osservazioni contro le menti malate cui si avvicina lo stesso Achille (2, 11) e la smania irrazionale e futile di viaggiare (2, 13 *infesta levitas*).

Se il filosofo segue la tradizione diatribica e già platonica nell'individuare nei personaggi omerici degli *exempla* ben riconoscibili<sup>42</sup>, Achille nelle tragedie mantiene il suo *ethos* tradizionale<sup>43</sup>, come abbiamo già osservato all'inizio della nostra analisi, anche se comunque nelle *Troades* si avvertono in filigrana tracce evidenti della metamorfosi subita dall'eroe nell'elegia augustea.

---

<sup>40</sup> Solo a livello di mera ipotesi si potrebbe supporre che l'insonnia e il morbo possano richiamare il tema dell'amore di Achille per Patroclo, motivo molto diffuso a partire dai *Myrmidones* di Eschilo: vd. l'ampia disamina di FANTUZZI 2012, 187-235 (sull'elemento erotico nel lamento di Achille, vd. in particolare 219-220). Sempre in Seneca *Ben.* 4, 27, 1-2 Achille è citato tra gli *stulti*; sull'ansietà criticata dagli Stoici, vd. già Cic. *Tusc.* 4, 27.

<sup>41</sup> Interessante il confronto diretto con un passo delle *Diatribae* di Epitteto, dove la citazione omerica appare meglio motivata, perché l'esempio di Achille, nemmeno esplicitamente nominato, è inserito in un'ampia e articolata discussione sui veri valori da prendere in considerazione e gli atteggiamenti conseguenti: sintetizzo gli snodi polemitici più rilevanti, vd. per es. 4, 10, 28 «Perché, dunque sei angosciato? perché non riesci a dormire? [...] 31 Con questi pensieri sotto gli occhi, un uomo non riesce a dormire di notte e "si rigira da una parte e dall'altra" (= *Il.* 24, 5)? Che cosa vuole, che cosa rimpiange? Forse Patroclo o Antiloco o Protesilao? Perché quando ha creduto che uno dei suoi amici fosse immortale? [...] 35 "Nessun altro male peggiore potrei soffrire" (= *Il.* 19, 321) dice. E questo sarebbe un male per te? E poi, trascurando di liberartene, accusi tua madre di non averti preavvertito, di guisa che da quel momento continui ad affliggerti? 36 Che cosa pensate? Omero non ha composto queste vicende appositamente, perché vedessimo che gli uomini più nobili, più forti, più ricchi e più vigorosi, quando non hanno i giudizi che si devono avere, non sono al sicuro dalla miseria più angosciosa e dalla disgrazia più grande?» (trad. di C. Cassanmagnago).

<sup>42</sup> Non dimentichiamo che in *Iuv.* 3, 278-280 il paragone omerico servirà a caratterizzare la notte insonne di un ubriaco: *Ebrius ac petulans, qui nullum forte cecidit, / dat poenas, noctem patitur lugentis amicum / Pelidae, cubat in faciem, mox deinde supinus.*

<sup>43</sup> Vd. per es. Sen. *Ag.* 616 *Pelidae nimium feroci.*

Nell'acceso dibattito tra Agamennone, qui divenuto sovrano clemente<sup>44</sup>, e Neottolema, difensore ed erede dell'*ethos* paterno, non manca una sferzante polemica ritorsiva relativa al suono della cetra, vv. 319-325:

- (Ag.) *At non timebat tunc tuus, fateor, parens,  
interque caedes Graeciae atque istas rates  
segnis iacebat belli et armorum immemor,  
levi canoram verberans plectro chelyn.*
- (Py.) *Tunc magnus Hector, arma contemnens tua,  
cantus Achillis timuit, et tanto in metu  
navalibus pax alta Thessalicis fuit.*

Agamennone rinfaccia a Neottolema in modo subdolo e offensivo la vigliaccheria di Achille, che viene pretestuosamente incolpato di preferire il suono della cetra alle armi e alle battaglie, indebolito (*segnis*) e dimentico dei suoi doveri bellici (*belli et armorum immemor*): il sarcasmo dell'Atride trova il suo apice al v. 322, un raffinato *versus aureus*, che non si sofferma sui contenuti del canto, ma si modula sulla leziosa sonorità del suono, affidando a *verberans* una velenosa staccata sulla dubbia qualità esecutiva della mano di un guerriero<sup>45</sup>. La secca e sdegnata replica di Neottolema rintuzza l'attacco, sostenendo che persino quando si dedicava alla musica Achille impauriva Ettore e i suoi, e sempre costituiva un baluardo efficace per le navi greche. Naturalmente non è qui il libro IX dell'*Iliade* ad offrire direttamente lo spunto polemico<sup>46</sup>, ma il dibattito si modula su un evidente modello ovidiano<sup>47</sup>, che abbiamo prima citato, l'*Eroide* di Briseide, vv. 113-120, dove è la fanciulla a richiamare l'eroe ai suoi doveri bellici, descrivendolo anche lei come un pavido, che preferisce ormai rilassarsi nell'attività musicale. Certamente uno scambio dialogico come questo pre-

---

<sup>44</sup> Su Agamennone 're clemente', vd. FLAMERIE DE LACHAPPELLE 2011, 172-178.

<sup>45</sup> Condivido l'analisi di KEULEN 2001, 246, che, traducendolo 'battering', osserva come il verbo sia qui più consono ad un guerriero che ad un musicista: personalmente non sottovaluto peraltro la possibilità che sia semplicemente una variante più incisiva dei consueti *ferire* (vd. per es. [Sen.] *Herc. O.* 1063) oppure *percutere* (*Eleg. Maec.* 51) o *pellere/pulsare* (*Laus Pis.* 166;169).

<sup>46</sup> I commentatori delle *Troades* si impegnano a sottolineare la distanza col passo omerico, prima citato: basti ricordare KEULEN 2001, 245.

<sup>47</sup> Così giustamente CAVIGLIA 1981, 247.

sente nelle *Troades* appare motivato anche dall'interesse per il tema che si manifesta nelle dinamiche etiche contemporanee, laddove per esempio un testo come la *Laus Pisonis* propone un modello di personaggio pubblico capace di integrare proficuamente *negotium* e *otium*, e l'anonimo panegirista paragona appunto il suo celebrato ad Achille, che, pur *saevus*, seppe alternare armi e lira<sup>48</sup>: un modello che si perpetuerà anche nell'età flavia ed in particolare nelle *Silvae* di Stazio<sup>49</sup>.

Un altro importante luogo delle *Troades* mi pare attestare lo stesso modo indiretto di alludere, cambiandolo di segno, ad un motivo comune nella tradizione elegiaca latina, e non solo, quello dell'educazione presso Chirone, maestro anche nell'arte musicale. Il III coro della tragedia, vv. 814- 860, si presenta come un lungo viaggio erudito attraverso le località della Grecia lontana, dove le prigioniere troiane paventano di doversi recare per condurre la loro vita di schiave; evocando lo scenario montuoso della Tessaglia<sup>50</sup> e del Pelio, ai vv. 829-830, esse si abbandonano all'unica ampia digressione mitica del brano corale, non richiesta dal contesto complessivo, relativa all'antro in cui il giovane Achille fu educato da Chirone<sup>51</sup>, vv. 830-835:

*hic recumbens  
montis exesi spatiosus antro  
iam trucis Chiron pueri magister,  
tinnulas plectro feriente chordas,  
tunc quoque ingentes acuebat iras  
bella canendo.*

L'antro di Chirone non ha qui niente di solenne e nobile, come l'autorevolezza del personaggio<sup>52</sup> pare invece aver suggerito ad altri poeti: Pindaro in *Pyth.* 9, 30 parla di *σεμνὸν ἄντρον*, e in *Nem.* 3, 53-54 sem-

---

<sup>48</sup> I versi che ci interessano sono 155-178; in particolare *l'exemplum* di Achille è ai vv. 171-175: *Phoebæ chelys si creditur illis / pulsari manibus, quibus et contenditur arcus; / sic movisse fides saevus narratur Achilles, / quamvis mille rates Priameius ureret heros / et gravis obstreperet modulatis bucina nervis.*

<sup>49</sup> Rimando alla sempre valida trattazione di LA PENNA 1981, in particolare 203-206; utile anche TAISNE 1976.

<sup>50</sup> Quanto l'immaginario contemporaneo gravasse di significati infausti e ominosi il paesaggio della Tessaglia dimostra bene il sesto libro di Lucano, su cui vd. in particolare NICOLAI 1989.

<sup>51</sup> Sulla figura di Chirone in Tessaglia, si veda ASTON 2009.

<sup>52</sup> Di Chirone mi occupo più ampiamente in DEGL'INNOCENTI PIERINI 2017b.

bra evocare una dimora rupestre (βαθυμήτα Χείρων τράφε λιθίνω / Ἴάσον' ἔνδον τέγει) di un Chirone che in *Pyth.* 3, 5 è “fiera silvestre amica dei mortali”, mentre nei *Fasti* di Ovidio percepiamo la sacralità di un vetustoantro naturale abitato da un giusto (5, 383-384 *saxo stant antra vetusto, / quae iustum memorant incoluisse senem*), e così sarà per Stazio nell'*Achilleide* 1, 106-112, il quale sembra descrivere una sorta di reggia silvestre, che si presenta come una cavità naturale, ma resa più raffinata da mano umana, civilizzata quindi e soprattutto lontana dall'*ethos* bestiale degli altri Centauri: *domus ardua montem / perforat et longo suspendit Pelion arcu; / pars exhausta manu, partem sua ruperat aetas [...] at intra / Centauri stabula alta patent, non aequa nefandis / fratribus.*

Nella descrizione delle prigioniere troiane l'antro di Chirone appare invece fortemente connotato dalla ferinità esibita del Centauro, che giace a terra con un corpo di cui si sottolineano le abnormi, mostruose dimensioni (*spatiosus*): l'antro è solo un'orrida spaccatura nel monte Pelio, e i brevi spunti descrittivi tendono a suggerire l'idea della tana ferina. Seneca infatti, molto abilmente, utilizza qui tessere descrittive allusive a famosi passi virgiliani: mentre *recumbens* sembra voler evocare il Cerbero di *A.* 6, 417 *adverso recubans immanis in antro*, l'antro ricorda quello di Proteo in *G.* 4, 419-420 *Est specus ingens / exesi latere in montis*, e nello stesso tempo non dissimile è l'antro della Sibilla *A.* 6, 42 *Excisum Euboicae latus ingens rupis in antrum*, oppure quello dei Ciclopi 8, 418-419 *Cyclopum exessa caminis / antra Aetnaea tonant.*

Il punto di vista delle donne in attesa di una lontana prigionia individuale nell'insegnamento di Chirone il completo ribaltamento della tradizione che interpretava il canto come consolatorio, già a partire dal IX libro dell'*Iliade*: a Roma, come abbiamo notato, lo aveva autorevolmente affermato per bocca di un profetico Chirone Orazio nell'epodo XIII, enfatizzandolo col ripetuto uso del verbo *levare*, lo aveva teorizzato Ovidio nel proemio dell'*Ars amatoria*<sup>53</sup>, e soprattutto lo aveva ribadito in *Tr.* 4, 1, 15-16 *Fertur et abducta Lyrneside tristis Achilles / Haemonia curas attenuasse lyra*, dove, nella sua particolare condizione di esiliato, elenca una serie molto lunga e varia di *exempla* di *requies*<sup>54</sup> al dolore ottenuta attraverso la musica e il canto che libera

<sup>53</sup> Si limita ad un semplice confronto con il passo dell'*Ars* 1.11 ss. JAKOBI 1988, 33.

<sup>54</sup> Vd. vv. 3-4 *Exul eram requiesque mihi, non fama petita est, / mens intenta suis ne foret usque malis.*

dagli affanni. E proprio a quest'ultimo passo mi sembra si possa affermare che si sia ispirato Seneca nel plasmare, in implicita e allusiva opposizione concettuale, il nostro passo delle *Troades*, giacché *acuio* implica un ribaltamento di *attenuo*<sup>55</sup>, usato peraltro da Ovidio in un contesto in cui attraverso *fertur* l'affermazione assume il carattere di verità esemplare, attestata ed incontrovertibile<sup>56</sup>: con *acuere iras* le Troiane di Seneca suggeriscono l'idea di uno stimolo negativo, non certo lenitivo, di una sorta di esercizio propedeutico alla guerra<sup>57</sup>. Anche a livello di immagini e di sonorità il v. 833 *tinnulas plectro feriente chordas* sembra voler evocare, al di là del gesto tradizionale, un suono stridente, acuto<sup>58</sup> come quello degli strumenti a percussione orientali o delle armi, adatto quindi a stimolare la furia del giovane allievo.

Per le donne troiane l'educazione musicale impartita da Chirone, lungi quindi dal costituire un momento di pausa e di addolcimento dei caratteri ferini, se non ancora guerreschi, rappresenta invece una recrudescenza delle componenti aggressive del *trux* Achille<sup>59</sup>, incapace di frenare il suo istinto sanguinario anche imbracciando una cetra: un evidente e esibito ribaltamento della più comune concezione del potere lenitivo della musica, che manifesta il suo potenziale allusivo

---

<sup>55</sup> *Attenuo* è verbo che si presta alla consolazione: vd. per es. Ov. *Tr.* 4, 6, 18 *curas attenuare meas*; Ep. *Drus.* 482 *luctus attenuare tuos*.

<sup>56</sup> La tradizione del canto consolatorio di Chirone continua nell'epica flavia: basti ricordare Sil. 11, 449-452 *Iam quae Peliaca formabat rupe canendo / heroum mentes et magni pectora Achillis, / Centauro dilecta chelys, compesceret iras / percussa fide vel pelagi vel tristis Avernii*, su cui vd. RÍO TORRES-MURCIANO 2012, 387-399, che sottolinea la distanza di Silio da Seneca. Si veda anche Stat. *Ach.* 1, 184-188 con il commento di UCCELLINI 2012 *ad loc.*: *tunc libare dapes Baccheaque munera Chiron / orat et attonitae varia oblectamina nectens / elicit extremo chelyn et solantia curas / fila movet leviterque expertas pollice chordas / dat puero*.

<sup>57</sup> *Acuere iras* o simili fanno parte del lessico bellico di Livio (vd. per es. 9, 9, 18; 22, 4, 1) e di Virgilio A. 9, 464; 12, 590 *magnisque acuunt stridoribus iras*.

<sup>58</sup> *Tinnulus*, attestato solo qui in Seneca e abbastanza raro (sette volte in poesia e due in prosa), implica una sonorità acuta, per quanto aggriata (come in Catul. 61, 1), non lontana, mi pare, dal greco λιγύς, presente per es. nel noto riferimento ad Achille in Hom. *Il.* 9, 186 τὸν δ' εὐρον φρένα τερόμενον φόρμιγγι λιγείη: in *tinnulus* comunque non manca un'ulteriore notazione di acuto disturbante, tipica di suoni metallici, in quanto anche legata a riti orientali come in Ov. *Met.* 4, 393 (*aera*); *Pont.* 1, 1, 38 (*sistra*) e Stat. *Silv.* 1, 6, 71. In Quint. *Inst.* 2, 3, 9 l'aggettivo è usato in riferimento ad un *cacozeliae* genus. Non sottovaluterei anche l'importanza del fatto che *tinnio*, *tinnitus* sono usati anche per indicare il suono delle armi.

<sup>59</sup> *Trux puer* è Achille anche in Stat. *Ach.* 1, 302.



solo se il lettore vi riconosce il rifiuto di immagini augustee, ovidiane in particolare<sup>60</sup>, comunque già di matrice iliadica, dove Achille, pur cantore di κλέα ἀνδρῶν, con la cetra rallegrava il suo animo. Prima di Stazio con la sua *Achilleide*<sup>61</sup> dunque anche Seneca nelle *Troades* non si sottrae al gusto di alludere all'altro Achille' dimostrando ancora una volta, in forma sottilmente allusiva, il suo profondo debito nei confronti dell'esperienza poetica augustea.

---

<sup>60</sup> Non mi pare che questo tratto sia colto nei commenti e negli studi sulle *Troades*: un cenno si legge in KING 1987, 129. Ne sottolinea l'affinità a posizioni teoriche greche sulla musica il ben documentato studio di RAFFA 2011, 165-176, non volto comunque a individuare legami intertestuali con la topica della poesia augustea.

<sup>61</sup> Credo che si possa affermare che anche le *Troiane* fanno parte dei modelli staziani: così giustamente sottolinea alcuni spunti FANTHAM 1979, 457-462; vd. anche BASILE 2014.

## Riferimenti bibliografici

- ASTON E., *Thetis and Cheiron in Thessaly*, «Kernos» 22, 2009, 83-107.
- BARCHIESI A. (a cura di), *P. Ovidii Nasonis Epistulae Heroidum 1-3*, Firenze 1992.
- BASILE A., *Alcune riflessioni sul mito di Achille: per un'interpretazione del proemio dell'Achilleide di Stazio*, «GIF» 66, 2014, 195-213.
- BENEDIKTSON D.TH., *Propertius' 'Elegiacization' of Homer*, «Maia» 37, 1985, 17-26.
- BERNO F.R., *Seneca, Catone e due citazioni virgiliane (Sen. epist. 95, 67-71 e 104, 31-32)*, «SIFC» IV s., 9, 2011, 233-253.
- BOCCIOLINI PALAGI R., *La Musa e la Furia. Interpretazione del secondo proemio dell'Eneide*, Bologna 2016.
- BRILLANTE C., *Crescita e apprendimento: l'educazione del giovane eroe*, «QUCC» 37, 1991, 7-28.
- BRINK C.O., *Horace on Poetry: The Ars poetica*, Cambridge 1971.
- CAMERON A., *Young Achilles in the Roman World*, «JRS» 99, 2009, 1-22.
- CASAMENTO A., *Due padri, due figli: modelli drammatici 'al maschile' nelle Troiane di Seneca*, in A. Iannucci, F. Citti, A. Ziosi (a cura di), *Troiane classiche e contemporanee*, Atti del Convegno internazionale (Ravenna, 26-27 febbraio 2015), Hildesheim-Zürich-NewYork 2017, 49-72.
- CAVIGLIA F. (a cura di), *L. Anneo Seneca, Le Troiane*, Introd., testo, traduzione e note, Roma 1981.
- COURTNEY E., *The Dating of the Ilias Latina*, «Prometheus» 27, 2001, 149-152.
- DANESI MARIONI G., *Oltre il genere: l'Octavia e l'elegia erotica augustea*, «Prometheus» 22, 1996, 145-156.

Le Troiane contro Ovidio: a proposito di Seneca *Troades* 830-835

- DEGL'INNOCENTI PIERINI R., *L'epifania marina di un'ombra: dissonanze e contaminazioni di genere nell'apparizione di Achille nelle Troades senecane*, «Pan» 5, 2016, 29-44.
- DEGL'INNOCENTI PIERINI R., *Hymen funestus: i paradossi di Elena nelle Troades senecane*, in A. Iannucci, F. Citti, A. Ziosi (a cura di), *Troiane classiche e contemporanee*, Atti del Convegno internazionale (Ravenna, 26-27 febbraio 2015), Hildesheim-Zürich-New York 2017, 73-106.
- DEGL'INNOCENTI PIERINI R., *Ovidio come Chirone: il proemio del I libro dell'Ars tra Esiodo, Pindaro e Orazio*, «SIFC» 110, 2017, 232-251 (= 2017b).
- DEGL'INNOCENTI PIERINI R., *Per una storia della fortuna catulliana in età imperiale: riflessioni su Catullo in Seneca*, «Paideia» 78, 2018, 63-80.
- FANTHAM E., *Statius' Achilles and his Trojan Model*, «CQ» 29, 1979, 457-462.
- FANTHAM E., *Seneca's Troades: A Literary Introduction with Text, Translation and Commentary* by E. Fantham, Princeton 1982.
- FANTHAM E., *Chironis Exemplum: On Teachers and Surrogate Fathers in Achilleid and Silvae*, «Hermathena» 167, 1999, 59-70.
- FANTUZZI M., *Achilles in Love: Intertextual Studies*, Oxford 2012.
- FERNANDELLI M., *Catullo e la rinascita dell'epos: dal carme 64 all'Eneide*, Hildesheim-Zürich-New York 2012 (Spudasmata, Bd. 142).
- FLAMERIE DE LACHAPPELLE G., *Clementia et raison d'état: l'ideal monarchique dans les Troyennes de Sénèque*, «Classica & Mediaevalia» 62, 2011, 169-184.
- GRANDOLINI S., *Canti e aedi nei poemi omerici*, Pisa-Roma 1996.
- GUILLAUME-COIRIER G., *Chiron Phillyride*, «Kernos» 8, 1995, 113-122.
- HESLIN P.J., *The Transvestite Achilles: Gender and Genre in Statius' Achilleid*, Cambridge 2005.
- JAKOBI R., *Der Einfluss Ovids auf den Tragiker Seneca*, Berlin-New York 1988.
- KEULEN A.J. (ed.), *L. Annaeus Seneca, Troades: Introduction, Text and Commentary*, Leiden-Boston-Köln 2001.

- KING K.C., *Achilles: Paradigms of the War Hero from Homer to the Middle Ages*, Berkeley 1987.
- KOZÁK D., *Si forte reponis Achillem: Achilles in the Ars poetica, the Metamorphoses, and the Achilleid*, «MD» 72, 2014, 207-222.
- LA PENNA A., *Mobilità dei modelli etici e relativismo dei valori: da Cornelio Nepote a Valerio Massimo e alla Laus Pisonis*, in A. Giardina, A. Schiavone (a cura di), *Società, romana e produzione schiavistica*, III. *Modelli etici, diritto, e trasformazioni sociali*, Roma-Bari 1981, 183-206.
- LOWRIE M., *A Symptotic Achilles, Horace Epode 13*, «AJPh» 113, 1992, 413-433.
- LYNE R.O.A.M., *Structure and Allusion in Horace's Book of Epodes*, «JRS» 95, 2005, 1-19.
- MACKIE C.J., *Achilles' Teachers: Chiron and Phoenix in the Iliad*, «G&R» 44, 1997, 1-10.
- MICHELAKIS P., *Achilles in Greek Tragedy*, Cambridge 2002.
- NICOLAI R., *La Tessaglia lucanea e il rovesciamento del Virgilio augusteo*, «MD» 23, 1989, 119-134.
- PETRONE G., *Troia senza futuro. Il ruolo del secondo coro nelle Troades di Seneca*, in F. Gasti (a cura di), *Seneca e la letteratura greca e latina. Per i settant'anni di Giancarlo Mazzoli*, Atti della IX Giornata Ghisleriana di Filologia Classica (Pavia, 22 ottobre 2010), Pavia 2013, 83-96.
- RAFFA M., *Il canto di Achille (Ps. Plut. De mus. 40, 1145d-f)*, «QUCC» 99, 2011, 165-176.
- RÍO TORRES-MURCIANO A., *El canto de Quirón y el ethos de la música. A propósito de Silio Itálico XI 453-458*, «Emerita» 80, 2012, 387-399.
- RÍO TORRES-MURCIANO A., *Monstrare lyra ueteres heroas (Stat., Ach., I, 118), Música y épica de Homero a Estacio*, «Nova Tellus» 31.2, 2014, 185-198.
- ROBBINS E., *The Education of Achilles*, «QUCC» 45, 1993, 7-20.
- ROSATI G., *Protesilao, Paride e l'amante elegiaco. Un modello omerico in Ovidio*, «Maia» 43, 1991, 103-111.

Le Troiane contro Ovidio: a proposito di Seneca *Troades* 830-835

- ROSATI G., *La boiterie de Mademoiselle Élégie: un pied volé et ensuite retrouvé (les aventures d'un genre littéraire entre les Augustéens et Stace)*, in J. Fabre-Serris, A. Deremetz (éd.), *Élégie et épopée dans la poésie ovidienne (Héroïdes et Amours). En hommage à Simone Viarre*, Lille 1999, 147-163.
- SCAFFAI M. (a cura di), *Baebii Italici, Ilias Latina*, Bologna 1982 (1997<sup>2</sup>).
- SETAIOLI A., *Seneca e i Greci. Citazioni e traduzioni nelle opere filosofiche*, Bologna 1988.
- SMITH S.C., *Remembering the Enemy: Narrative, Focalization, and Vergil's Portrait of Achilles*, «TAPhA» 129, 1999, 225-262.
- TAISNE A.-M., *Bacchus dans le destin d'Achille*, «Latomus» 35, 1976, 363-379.
- TORRE C., *Il matrimonio del sapiens. Ricerche sul De matrimonio di Seneca*, Genova 2000.
- UCCELLINI R., *L'arrivo di Achille a Sciro. Saggio di commento a Stazio Achilleide 1, 1-396*, Pisa 2012.

**ABSTRACT:** This article argues that the figure of Achilles in Seneca's *Troades* is influenced by Latin Elegiac's view of the Homeric hero albeit with open criticism and reversal of values. For instance, Achilles' lyre-playing is not appreciated as in *Iliad* 9, but in *Troad*. 318-321 Agamemnon blames him for being *segnis ... belli et armorum immemor*, «idle and forgetful of the war». In the fourth coral ode, the Trojan women describe Chiron's cave on mount Pelion as a ferine lair. Furthermore, the centaur is described as a tutor who teaches to Achilles the art of music to *acuere iras*, «to whet passions», and not to mellow his character.

**KEYWORDS:** Seneca's tragedy; *Troades*; Achilles and music; Chiron's cave.



# Die Überwindung von Senecas Chortechnik. Die der Bearbeitung von 1654 angehörenden Chöre in Jakob Baldes *Jephtias*

ECKARD LEFÈVRE

In der vorangehenden *Jephtias*-Abhandlung<sup>1</sup> wurde erwogen, daß drei der neun Chöre bzw. Chorszenen der zweiten Fassung von 1654 gegenüber der ersten Fassung (unter dem Titel *Jephte*) von 1637 neu sind (in der Aufstellung mit einem Asteriscus versehen). Diese Annahme gründet vor allem auf dem Umstand, daß die drei Chöre nicht in der erhaltenen Perioche für die Aufführung von 1637<sup>2</sup> enthalten sind.

1. *Chorus Asseclarum Jephtæ* (I 2, pp. 26-29 = 35-38)<sup>3</sup>
2. *Chorus Asseclarum Jephtæ* (II 7, pp. 64-71 = 89-96)
3. *Chorus Asseclarum Jephtæ* (III 3, pp. 84-87 = 107-111)
4. \**Sodales Virginis Menulemæ* (III 4, p. 93 = 116)
5. *Chorus Militum* (III 4, pp. 94-96 = 116-118)
6. \**Chorus Asseclarum Jephtæ* (IV 1, pp. 101-104 = 123-126)
7. *Chorus Sodalium Menulemæ* (IV 2, pp. 104-115 = 126-136)
8. \**Chorus Asseclarum Jephthæ* (IV 4, pp. 116-122 = 137-142)
9. *Chorus Sodalium Menulemæ* (V 5, pp. 149-165 = 167-181)

Die Chöre bzw. Chorszenen Nr. 4, 6 und 8 werden im folgenden näher betrachtet, weil sich Kriterien ergeben könnten, unter welchen Balde den *Jephte* bearbeitet hat. Es versteht sich andererseits von selbst, daß Balde auch in weiteren Chören Änderungen vorgenommen haben kann. Solche herauszufinden dürfte jedoch sehr

---

<sup>1</sup> LEFÈVRE 2016, 95-113.

<sup>2</sup> VALENTIN 1990, 297-300.

<sup>3</sup> Bei Nachweisen aus der *Jephtias* werden stets die Seitenzahlen der Ausgaben von 1654 und 1729 (vol. VI) genannt.

schwierig sein. Allerdings konnte ein bedeutender Einschub im ersten Chorus wahrscheinlich gemacht werden. Er ist ein doppelter Beweis dafür, daß Balde 1. die zweite Fassung bearbeitet hat und 2. die Rücksicht auf den Widmungsempfänger Fürst Weikhard von Auersperg die Ursache war<sup>4</sup>.

Es handelt sich um drei unterschiedliche Formen: I. kurze Einwü rfe (Nr. 4), II. umfangreicher Chor (Nr. 6), III. längere Einwü rfe (Nr. 8). Der Chorus Nr. 6 wird als ein ansprechendes Beispiel baldischer Poesie ausführlicher betrachtet. IV. ‹Folgerungen› schließen die Analyse ab.

### 1. *Sodales Virginis Menulemæ* (Nr. 4) (III 4, pp. 93 = 116)

Gegen Ende von III 4 treten vor dem den Akt schließenden *Chorus Militum* in einer kurzen Szene die *Sodales Virginis Menulemæ* auf, die zweimal das Wort ergreifen. Obwohl sie im Plural sprechen (*plangimus / flemus*), handelt es sich nicht um einen regelrechten Chorus. Trotzdem ist wie bei den Chören Nr. 7 und 9 in der Überschrift von *Sodales Virginis Menulemæ* die Rede. Hierbei fällt der Dienerin Rachel zweimal eine Soloaufgabe zu. Es ergibt sich ein merkwürdiges Chorar rangement. In III 3 treten in Erscheinung der *Chorus Asseclarum Jephthæ* (Nr. 3), sodann in III 4 die *Sodales Virginis Menulemæ* (Nr. 4) und anschließend noch in derselben Szene der *Chorus Militum* (Nr. 5). Das ist bei einer Aufführung kaum glaubhaft zu leisten, so daß sich schon von daher ein Argument für die Annahme ergibt, der Chorus der *Sodales Virginis Menulemæ* (Nr. 4) in III 4 gehöre der Bearbeitung von 1654 an. Dazu fügt sich, daß am Anfang von III 4, dem *Patris & Filiae confatalis occursus* (pp. 88-93 = 111-116), von Menulemas *Sodales* nicht die Rede ist: Die Tochter tritt dem Vater allein gegenüber: Gerade darin liegt das Erschütternde der Szene. Wenn die *Sodales* anwesend zu denken wären, hätte für den Dichter nichts näher gelegen, als Menulema bei der schrecklichen Nachricht in ihre Arme sinken zu lassen. Man möchte folgern, daß in der ersten Fassung Menulema den Vater bat, vor der Opferung mit ihren *Sodales* in den Bergen klagen zu dür-

---

<sup>4</sup> LEFÈVRE 2016, 111-113.



fen, wie es später in IV 2 vorgeführt wird (Nr. 7, pp. 104-115 = 123-126). Dann gingen beide ab, und es folgte, wie in der Perioche von 1637 zu lesen<sup>5</sup>, der *Chorus Militum*.

Balde produzierte, dramaturgisch gesehen, eine Dublette. Er spürte 1654 offenbar das Bedürfnis, Menulemas Klage im Kreis der *Sodales*, die nach *Richter* 11, 37 in die Berge gehört – was die Tochter auch vom Vater erbittet (*in collibus*) – bereits an dieser Stelle ad oculos bzw. ad aures vorzuführen. In der kurzen Szene bejammern Rachel und die *Sodales* Menulema ebenso, wie sie es später noch einmal tun werden, in der *bimestris lucis vsura*, dem Genuß des Lichts während zweier Monate in den Bergen (IV 2). Balde nimmt eine verschachtelte Dramaturgie in Kauf, die an ein Lesedrama erinnert. Doch gibt es einen entscheidenden Unterschied: In III 4 ist Jephthe Teilnehmer an diesem Abschied. Sieht man genauer zu, ist er sogar die Hauptperson, da ihm nach dem Abtreten Menulemas und der *Sodales* ein kommentierender Klagemonolog von 13 Versen in jambischen Trimetern zugeteilt ist. Schon die *Sodales* stellen fest, daß zwar Tochter und Mutter allzu unglücklich, allzu bejammernswert seien, der Vater aber noch mehr (*Genitorque magis*)<sup>6</sup>. Das wird nun vorgeführt. Es handelt sich, wie man zu Recht gesagt hat, um einen <Traum><sup>7</sup> bzw. eine <Traumvision> Jephthes<sup>8</sup>. Sein schlimmes Los – *en, exprobrat | Natura duro pectori, & lacrymæ cadunt* (<sieh, die Natur macht der harten Brust Vorwürfe, und es fallen Tränen>) – wird gewürdigt.

Der Schluß ist kaum abzuweisen, daß Balde mit Rücksicht auf den Widmungsempfänger Jephthes schweres Schicksal und seine besondere Empfindsamkeit bzw. Humanitas herausstellen wollte.

---

<sup>5</sup> VALENTIN 1990, 299.

<sup>6</sup> Im dritten Vers dieses ersten Beitrags der *Sodales* (pp. 93 = 116) hat der Setzer der Ausgabe von 1729 einen Springfehler gemacht und eine unmetrische Version der Anapäste produziert. 1654 heißt es: *Nata an genitrix magis infelix, | Miseranda magis. Nata & Genitrix | Nimis infelix, miseranda nimis* (die unterstrichenen Wörter sind übersprungen).

<sup>7</sup> FÜHRER 2002, 96.

<sup>8</sup> STROH 2004, 288, der fortfährt: «Und der Zuschauer sieht ebenso wie er; d. h. die [...] Szene ist Realität und Traumvorstellung zugleich». Realität – darauf kommt es hinsichtlich der Dramaturgie an.

## 2. *Chorus Asseclarum Jephthæ* (Nr. 6) (IV 1, pp. 101-104 = 123-126)

Der vierte Akt bringt die inneren Kämpfe Jephthes, der sich zur Opferung seiner Tochter, und Menulemas, die sich zum Akzeptieren der Opferung durchringt. Es versteht sich, daß für längere lyrische Betrachtungen des Chors kein Platz bleibt, sondern daß er den leidgeprüften Personen beisteht – tröstend, kommentierend. Es ist mit zwei Chören zu rechnen: In IV 1 versucht ein Chor, Jephthe zu trösten (Nr. 6). Es wird der *Chorus Asseclarum Jephthæ* wie am Ende des ersten Akts sein<sup>9</sup>. In IV 2 sind es *Menulemæ Sodales in montibus* (Nr. 7) (pp. 104-115 = 126-136). Mitten im Akt gibt es also Schauplatz- und Chorwechsel.

In IV 1 wird zunächst der *Agon primus Jephthæ, secum luctantis ex amore naturali in filiam, voto immolandum* gestaltet, in einem ungewöhnlich langen Monolog von 154 Versen. Damit geht Balde bezüglich des Umfangs über sämtliche Monologe Senecas hinaus. Es wird in aller Eindringlichkeit ein Mann vorgeführt, der ein besonders widriges Geschick zu bestehen hat. Wie könnte es ausbleiben, da in der Widmung die Verbindung Jephthes mit der Person des Widmungsempfängers dargelegt wird, daß dieser sich angesprochen, gewissermaßen: verstanden fühlen mußte? So möchte man vermuten, daß der Riesenmonolog bei der Bearbeitung Erweiterungen erfahren hat, um die Intensität zu verstärken.

Der Chor reagiert, indem er zunächst in 22 anapästischen Dime-tern den erregt-erschöpften Herrscher beschreibt (*en, ut luctu fractus anhelat!*)<sup>10</sup>, und sodann eine *Ad placidum somnum mæsto Jephthæ conciliandum Cantilena* singt. So folgt auf das höchste Pathos (in dem der Chor seine Verbundenheit mit Jephthe zum Ausdruck bringt) in wirkungsvollem Kontrast eine wunderbare lyrische Szene.

Während in der griechischen Tragödie Anapäste vorwiegend bei Bewegungen des Chors und in Klagesituationen (Klageana-

---

<sup>9</sup> STROH 2004, 288 sagt vorsichtig, es sei ein anderer Chor als der Soldatenchor in III 4; es war aber festzustellen, daß der *Chorus Militum* identisch bzw. teilidentisch mit dem *Chorus Asseclarum Jephthæ* ist.

<sup>10</sup> Der Anfang des Jephthe beobachtenden Chors *quò quò tandem verget amari | pectoris æstus?* ist dem Anfang des Medea beobachtenden Chors in Senecas *Medea* 849-878 zu vergleichen: *quonam cruenta maenas | praeceps amore saevo | rapitur?*

päste)»<sup>11</sup> Verwendung fanden, begegnen bei Seneca Chöre in Anapäst, etwa *HF* 125-203, 1054-1137, *Tro.* 67-163, 705-735, *Med.* 301-379, 787-842, usw. Das einfache Maß eignete sich in bequemer Weise für stichische Verwendung. Dieser Praxis folgt Balde in der *Jephtias*. Wie sehr der ursprüngliche hämmernde Marschrhythmus verlorengegangen ist, zeigt der zweigeteilte Chor, der zunächst Reflexionen über den schlafenden Herrscher anstellt und sodann den Schlafgott Somnus anruft. Während die Ansicht, daß es sich bei Balde um Sprechchöre handelt<sup>12</sup>, wohl zutrifft, möchte man bei dem zweiten Teil dieses Lieds, der bezeichnenderweise *Cantilena* überschrieben ist, annehmen, daß der Dichter in seiner Vorstellung an Gesang bzw. eine Art Psalmodieren oder wenigstens an eine Musikbegleitung gedacht hat.

Am Anfang steht die mitleidvolle Betrachtung des leidenden Jephthe:

	<i>Quò quò tandem verget amari</i>
	<i>Pectoris æstus? nondum vis est</i>
	<i>Superata mali. luctatur adhuc</i>
	<i>Natura potens. quando nec vno</i>
5	<i>Quercus ab ictu percussa cadit.</i>
	<i>Animo radix altior hæret.</i>
	<i>Dolor alternat, variátque color.</i>
	<i>Vultu non est vnus in vno.</i>
	<i>Omnes capit &amp; retinet nullum.</i>
10	<i>Niger albescit, pallidus ardet.</i>
	<i>Siue est pietas jam, siue furor;</i>
	<i>Erit alterutro justius insons.</i>
	<i>En, vt luctu fractus anhelat!</i>
	<i>Lumina quærunt fessa quietem?</i>
15	<i>Labat in sellam pendula ceruix.</i>
	<i>Miseris propria est ista voluptas;</i>
	<i>Nimio tandem mærore frui.</i>
	<i>Premitt in somnum, quod mole premit.</i>
	<i>O si mite hoc Superúm munus</i>
20	<i>Penitus totos permeet artus.</i>
	<i>Plerumque vigil sua tormenta</i>
	<i>Nutrit, &amp; igni pabula præbet.</i>

<sup>11</sup> Solche verwendet Balde in den beiden Klageszenen mit Menulema und ihren *Sodalibus* in III 4 (Nr. 4) und IV 2 (Nr. 7).

<sup>12</sup> STROH 2004, 297 Anm. 166; 302 Anm. 191.

- Wohin, wohin wird sich endlich die Glut  
der bitterempfindenden Brust neigen? Noch nicht ist  
die Gewalt des Übels überwunden. Bis jetzt kämpft  
die starke Natur. Da ja die Eiche nicht  
5 von einem Schlag getroffen fällt.  
Die Wurzel hängt tiefer im Gemüt.  
Der Schmerz wechselt, die Farbe ist veränderlich.  
Nicht hat die Miene (nur) eine Miene.  
Alle nimmt sie an und behält keine zurück.  
10 Die schwarze wird weiß, die bleiche erglüht.  
Sei es schon Erbarmen, sei es (noch) Rasen –  
sie wird, gerechter als eines von beiden, unschuldig sein.  
Sieh, wie er von Trauer gebrochen stöhnt!  
Suchen die müden Augen Ruhe?  
15 Es sinkt in den Sessel der schwankende Nacken.  
Den Elenden ist jene Lust eigen:  
zuletzt zu große Trauer zu genießen.  
Es drückt in den Schlaf, was mit seiner Last drückt.  
O wenn dieses sanfte Geschenk der Götter  
20 im Innersten die ganzen Glieder durchdränge!  
Meistens nährt der Wachende seine Qualen,  
und gewährt Nahrung dem Feuer.

Jephte schloß seinen Monolog mit dem verzweifelten Ausruf: *Heu, Gnata miserum, Gnata, quò trahis Patrem?* Diese Gebärde nimmt der Chor – ebenfalls in Form einer Frage – auf: *Quò quò tandem verget amari | pectoris æstus?* (1). Aus seinen Betrachtungen spricht höchste Anteilnahme an dem Los des Herrschers. Dessen Leid wird eindringlich gewürdigt. Am Ende steht eine ebenso überraschende wie lebenswahre psychologische Reflexion: Sich in den Schmerz vergraben birgt die Gefahr, den Schmerz zu genießen – nicht dazu, ihn zu überwinden, sondern ihn zu verlängern, bis es endlich zur Erschöpfung, zum Schlaf (*somnus*) kommt.

Damit ist das Stichwort für die nun folgende *Cantilena* gegeben: eine Anrufung des Schlafgotts – es ist eine fein motivierte Überleitung. Die Bitte um Hilfe ist zugleich ein Preislied auf den Jüngling, 80 Verse wiederum in anapästischen Dimetern<sup>13</sup>:

---

<sup>13</sup> Der Kursivdruck ist original.

Die Überwindung von Senecas Chortechnik.

*Ad placidum somnum mæsto Jephthæ  
conciliandum*

CANTILENA.

*Huc ô Iuvenis, quem cura fugit:  
Qui castra fugas inimica tibi:  
Pede suspenso, Sopor alme, venit:  
Grata molesti pausa doloris:  
5 Saltem modicam succute pennam.  
Prosit Iephthæ, carmine laudeis  
Iterare tuas. Per te reficit  
Durus rastros & aratra labor.  
Aurea vitas sceptrâ potentum,  
10 Structâque Pario mœnia saxo,  
Et marmoreis turribus arceis.  
Nullo pretio, munere nullo  
Venalis emi: muneris ipse  
Nomen inempti pretiûmque subis.  
15 Facili passu septa coloni  
Pauperis intras, humileisque casas,  
Gaudes iuxta frigus opacum  
Trepidantis aquæ posuisse caput.  
Vbi per conchas fluit vnda loquax,  
20 Leni ripam murmure pulsans.  
Suavius illic requiescis, vbi  
Est nulla domo ianua totâ,  
Prohibens motas stridere fores.  
Vbi colloquitur fraxinus orno,  
25 Populus alno: silua arboreum  
Modulante melos.  
Seu vis dici librata quies;  
Seu iucundæ libra quietis:  
Hominem titulo pascis vtroque.  
30 Sine luce vides: tæque videndum  
Etiam cæcis intime præbes.  
Sine nube pluis, membrâque stratò,  
Composta rigas. cæspitis horror,  
Durâque Geticis niuibus rupes,  
35 In Chaoniam mutatur auem;  
Plumâque fouet, quâ nullus olor.  
Bene dormit enim, malè qui dormit,*

40 *Neque se sentit malè dormire.  
Falcem retinens messor in agro  
Stertit medias inter aristas.  
Viridi subter fronde viator  
Longa viarum breuiora facit.  
Dùmque exigua cæli spatium  
Contrahit vmbra; reparas vireis:*  
45 *Tædia pellis, stadia acceleras.  
Mora neglectum compensat iter.  
    Te pennigeras moderante fides,  
    Auium citharæ fila remittunt;  
    Ne rumpantur gutture rauco.*  
50 *Tamen ipsa tuum maria agnoscunt  
Horrida numen. ventosa Thetis  
Agitata Noto graue littoribus  
Caput acclinat. fusum terris  
Tacet omne pecus. Tu temperies,  
55 Tu institium commune, forum  
Tollis iniquum: dirimis lites,  
Iurgia placas arbiter æqui.  
Languida duræ mortis imago:  
Sed nemo suo sic dissimilis*  
60 *Frater fratri, similisque fuit.  
Tantum distans sanguine iuncto:  
Quantum abludit thalamus tumulo,  
Sponda pheretro. sibi commissos  
Sponda remittit: quando pheretrum?*  
65 *Necis ac vitæ breuis Horizon:  
Statio ægrorum, portus egentum.  
Quos cura mouens excitat æstu,  
Inter tumidos anchora fluctus:  
Imóque latens corde saburra,*  
70 *Facis æquatis animum velis  
Turbine motas ire per vndas.  
    Huc, age, currus deflecte tuos:  
    Huc optatum leninen ades.*  
75 *Sparge papauer: super afflicti  
Vtraque patris quate Lethæo  
Rore madentem tempora virgam.  
Placidam noctem diuite cornu  
Fundens totum perplue Iephten.*

Die Überwindung von Senecas Chorteknik.

80 *Arce tetricas cerebri formas:  
Puráque tantùm somnia ludant.*

LIED

zur Gewinnung eines sanften Schlafes  
für den trauernden Jephthe.

Hierher, Jüngling, den die Sorge flieht,  
der du die Kriegslager, die dir feindlich sind, in die Flucht schlägst,  
mit fliegendem Fuß, segenspendender Schlaf, komm,  
willkommene Unterbrechung beschwerlichen Schmerzes:  
5 Schwinge wenigstens deinen sanften Flügel.  
Möge es Jephthe nützen, im Lied  
dein Lob zu erneuern. Durch dich nimmt  
die harte Arbeit wieder Hacken und Pflüge auf.  
10 Die goldenen Szepter der Mächtigen meidest du  
und die Mauern, die mit parischem Stein errichtet sind,  
und die Burgen, die marmorne Türme haben.  
Durch keinen Preis, durch kein Geschenk  
bist du wohlfeil, gekauft zu werden: Selbst erringst du  
den Namen und den Wert eines Geschenks, das nicht gekauft ist.  
15 Leicht schreitend betrittst du die Gehege  
des armen Siedlers und die niederen Hütten.  
Du hast Freude, neben die schattige Kühle  
des plätschernden Wassers dein Haupt zu legen.  
20 Wo über Muscheln die geschwätzige Welle fließt,  
die mit sanftem Murmeln an das Ufer schlägt.  
Lieblicher ruhst du dort, wo  
im ganzen Haus keine Tür ist,  
die davor bewahrt, daß die bewegten Türflügel knarren.  
Wo sich die Esche mit der wilden Bergesche unterhält,  
25 die Pappel mit der Erle, während der Wald  
sein Baumlied singt.  
Ob du ausgeglichene Ruhe genannt werden willst  
oder Ausgeglichenheit angenehmer Ruhe:  
Den Menschen erfreust du mit beiden Titeln.  
30 Ohne Licht siehst du: Und dich zu sehen  
gewährst du sogar Blinden in ihrem Innersten.  
Ohne Wolke regnest du und benetzt die auf dem Lager  
gebetteten Glieder. Der starre Rasen  
und der harte Fels mit getischem Schnee

- 35 wandelt sich in den Vogel von Dodona,  
und der Flaum wärmt, wie es kein Schwan vermag.  
Denn gut schläft, wer schlecht schläft  
und nicht merkt, daß er schlecht schläft.  
Die Sichel haltend schnarcht der Schnitter
- 40 auf dem Feld mitten unter den Ähren.  
Unter grünem Laub verkürzt  
der Wanderer die Länge der Wege.  
Und während er die Ausdehnung des Himmels (des Tages)  
in wenigem Schatten zusammenzieht, erneuerst du die Kräfte,  
45 vertreibst den Verdruß, beschleunigst die (zurückgelegten) Stadien.  
Rast wiegt vernachlässigten Weg auf.  
Wenn du das befiederte Saiteninstrument spielst,  
halten die Leiern der Vögel die Saiten zurück,  
damit es nicht durch die rauhe(n) Kehle(n) durchbrochen wird.
- 50 Doch selbst die schrecklichen Meere erkennen  
deine Gottheit an. Die windreiche vom Süd erregte  
Thetis legt ihr schweres Haupt auf die Gestade  
(um zu ruhen). Das ganze über die Lande  
verbreitete Vieh schweigt. Du, der du Mäßigung,  
55 du, der du allgemeiner Stillstand der Gerichte bedeutest, du hebst  
das ungerechte Forum auf, du trennst Streitende,  
Prozesse schlichtest du als Schiedsrichter des Rechten.  
Du bist das ruhige Abbild des harten Todes.  
Aber kein Bruder war seinem Bruder
- 60 so unähnlich und (doch) ähnlich:  
So verschieden bei gemeinsamem Blut,  
wie das Schlafgemach vom Grab abweicht,  
das Bett von der Bahre. Die ihm Anvertrauten  
läßt das Bett frei: Wann (jemals) die Bahre?
- 65 Zwischen Leben und Tod kurze Grenze,  
Wache der Kranken, Hafan der Bedürftigen.  
Denen, die bewegende Sorge im Sturm aufschreckt,  
Anker in schwellenden Fluten:  
Und im innersten Herzen verborgener Schiffsballast,  
70 du machst den gleichmäßig aufgestellten Schiffen Mut,  
durch die vom Sturm bewegten Wellen zu segeln.  
Hierher, auf, lenke dein Gespann herab,  
hierher komm, erwünschte Linderung.  
Streue Mohn: Über des angeschlagenen Vaters  
75 beide Schläfen schwinde die



von vergessenmachendem Tau tropfende Rute.  
Eine ruhige Nacht mit dem reichen Horn ausgießend,  
netze Jephthe ganz.  
Halte die finstere Gestalten des Gehirns fern,  
80 und nur reine Träume mögen ihn umspielen.

Balde hat sicher den – ebenfalls in anapästischen Dimetern gestalteten – Chor 1054-1137 in Senecas *Hercules Furens* vor Augen, der 1066-1081 Somnus anruft, er möge den ‹rasenden› Hercules besänftigend zur Ruhe bringen. Aber er kennt auch Senecas Vorbild, Iris' in Iunos Auftrag erfolgende Aufforderung an Somnus: Ovid *Met.* 11, 623-629<sup>14</sup>. Der Poeta doctus baut signalartig gleich im ersten Vers ein Zitat aus Ovids zweitem Vers ein: *quem cura fugit*. An dessen unmittelbare Fortsetzung *qui corpora duris | fessa ministeriis mulces reparasque labori* erinnert *reparas vireis* bei der Beschreibung des erschöpften Wanderers, der sich im Schlaf erholt (44). Das ist für den auf berühmte Stellen der römischen Literatur fast immer nur dezent anspielenden Balde deutlich genug<sup>15</sup>. Dieses Verfahren wendet er hinsichtlich des zweiten Vorbilds bemerkenswerterweise nicht an. Hier sind vor allem die Situation und das Metrum aufgenommen. Balde bietet keinen Flickenteppich aus Zitaten<sup>16</sup>. Cento-Dichtung lehnt er eindeutig ab<sup>17</sup>.

Wenn auch manche der vom Chorus vorgetragenen Gedanken topisch sind, hat das intellektuell gewobene Lied doch einen poetischen Reiz. Es bildet einen Ruhepunkt in der die Personen und die Rezipienten zermalmenden Handlung. Wohltuend ist, daß auf ‹kalte› Mythologie verzichtet wird. Sicher, es steht *Geticus* (34) für die östliche Landschaft, *Chaonia auis* (35)<sup>18</sup> für die zu Dodona in Epirus

---

<sup>14</sup> BILLERBECK 1999, 541 (dort weitere antike Anrufungen des Somnus, die aber für Balde nicht relevant sind).

<sup>15</sup> Das gilt um so mehr, als bei Ovid nur die ersten drei Verse allgemein gehalten (und damit ‹zitatfähig›), die folgenden Verse aber situationsgebunden sind.

<sup>16</sup> STROH 2004, 288 Anm. 130 zählt als Vorbilder auch Stat. *Silv.* 5, 4 und Val. Fl. 8, 70-78. An diese gibt es jedoch keine Anklänge, auch sind Situation und Metrum verschieden.

<sup>17</sup> LEFÈVRE 2017, 42 und 286.

<sup>18</sup> In diesem Sinn *Chaonias columbas* Verg. *Buc.* 9, 13. Die Stelle ist schwierig. Durch Somnus' beruhigenden Einfluß fühlt sich jemand, der auf hartem Rasen oder in Eiseskälte einschläft, in den lieblichen Hain von Dodona versetzt (*Chaonius* = ‹epirotisch›, hier

weissagende(n) Taube(n), *Thetis* (51)<sup>19</sup> für das Meer, *Notus* (52) für einen besonders stürmischen Wind und *Letheus ros* (75 / 76)<sup>20</sup> für Vergessen bringenden Tau. Aber das sind Alltäglichkeiten in der (neu)lateinischen Poesie. Aufhorchen und genießen soll dagegen der Rezipient, wenn er auf seltene Stellen der klassischen Literatur trifft und sie identifiziert bzw. im Ohr hat, wie *frigus opacum* (17), wo Verg. *Buc.* 1, 52, wie *mortis imago* (58), wo Verg. *Aen.* 2, 369 durchscheint. Balde selbst hat besondere Freude daran, an seltene Bedeutungen zu erinnern, wie *abludere* = ‹abstechen›, ‹abweichen› (62), wo ihm Hor. *Sat.* 2, 3, 320 *haec a te non multum abludit imago* im Sinn ist<sup>21</sup>. *lumina dicendi* sind die Parallelisierung von Somnus' gefiederter Lyra (*pennigeras fides*) mit den Leiern der (gefiederten) Vögel (*avium citharæ fila*, 47 / 48)<sup>22</sup>, die Wortspiele *librata quies* / *libra quietis* (27-28) und *committere* / *remittere* (63-64), die Parallelität der auf Meer bzw. Mensch bezogenen Metaphern für Somnus *inter tumidos anchora fluctus*: | *imòque latens corde saburra* (68-69)<sup>23</sup>, sowie die einprägsamen Paradoxa 30-38, zumal der prächtige Abschluß *bene dormit enim, malè qui dormit*, | *neque se sentit malè dormire* (37-38)<sup>24</sup>. Balde

---

von Dodona in Epirus), wo die berühmten (weissagenden) Tauben zu Hause sind, die ihn mit ihren Flaumfedern wärmen, wie es kein Schwan vermöchte (aus Flaumfedern wurden weiche Kopfkissen und Polster gefertigt). Es wird e contrario assoziiert: von der Härte und Kälte des Bodens zu der Weichheit und Wärme der Flaumfedern. (In 34 bietet die Ausgabe von 1729 fälschlich *duratque*). Einen vergleichbaren Vorgang schildert Horaz an einer berühmten Stelle: Ihn, der einmal als Kind vom Spielen erschöpft in Schlaf gefallen war, hätten Tauben (zum Schutz) mit jungem Laub bedeckt: *me fabulosae Vulture in Apulo* | *nutricis extra limina Pulliae* | *ludo fatigatumque somno* | *fronde nova puerum palumbes* (*Carm.* 3, 4, 118). Bei Balde fungieren Flaumfedern an Stelle des grünen Laubs und Dodona an Stelle des heimatischen Voltur.

<sup>19</sup> In diesem Sinn *temptare Thetim ratibus* Verg. *Buc.* 4, 32.

<sup>20</sup> In diesem Sinn *Lethaeo somno*: Verg. *Georg.* 1, 78.

<sup>21</sup> Für *penniger* (47) wird es Zwischenquellen geben; es ist klassisch nur Sil. 8, 373 belegt (von Pfeilen).

<sup>22</sup> Auch *fides* und *fila* stehen in einem (durch Alliteration und gleiche Silbenzahl verstärkten) klanglichen und inhaltlichen Bezug – wie *fila* sind *fides* (wörtlich) die Saiten. *Citharæ* ist eine gewählte Metapher für die Stimmen der Vögel.

<sup>23</sup> In diesem Sinn die bekannte Stelle in Vergils Bienenstaat *Georg.* 4, 194-196 *saepe lapillos*, | *ut cumbae instabiles fluctu iactante saburram*, | *tollunt*.

<sup>24</sup> Hierher gehören ferner die Paradoxa 59-60 *sed nemo suo sic dissimilis* | *frater fratri, similisque fuit* und 61-62 *tantum distans sanguine iuncto*: | *quantum abludit thalamum tumulo*. Die gegensätzlichen Begriffe *thalamum* und *tumulo* sind durch Alliteration und gleiche Silbenzahl verbunden.

liebt Paradoxa, wie die zahlreichen Beispiele unter den 489 Themen zeigen, die er seiner Satire über die Erstürmung der Burg der Ignorantia (*Expeditio*) angehängt hat<sup>25</sup>.

Balde, der selbst an Schlaflosigkeit litt, wußte, in welchem Maß erquickender Schlaf wohltut – und der ehrgeizig strebende Fürst Weikhard von Auersperg wußte das wohl nicht minder. Die Einlage der *Cantilena* bedeutete nicht stereotype Gebrauchslyrik: Hier spricht sicher der expertus zum expertus. Balde bezeugt seine Schlaflosigkeit selbst. So gab er der Ode *Lyr. 2, 36* den Titel *Ad Somnum, Quum insomniâ laboraret*<sup>26</sup>. Neubig sah darin die «Fortsetzung der Leidensgeschichte des Dichters», da die vorausgehende Ode den Titel *Diræ in Catarrhum* trägt<sup>27</sup>.

Wenn aus der Perioche von 1637 zu schließen ist, daß dieser Chor erst der Bearbeitung angehört, wird das mit ihrer Widmung an Auersperg zusammenhängen: Balde war es dann ein Anliegen, die besondere Verbundenheit des Chors mit Jephte zu demonstrieren – wie auch bei dem ebenfalls eingeschobenen Chören Nr. 4 und 8. In beiden Fällen könnte es eine dezente Huldigung sein. Die Bedeutung der *Cantilena* dürfte auch aus dem Kursivdruck der 80 Verse hervorgehen.

### 3. *Chorus Asseclarum Jephthæ* (Nr. 8) (IV 4, pp. 116-122 = 137-142)

Nach der Unterbrechung der *in montibus* vorgestellten Menulema-Szene IV 2 wird IV 1 mit dem in IV 3 erwachenden Jephte und in IV 4 mit Jephte und dem *Chorus Asseclarum Jephthæ* fortgesetzt (Nr. 8)<sup>28</sup>; zu ihnen tritt der Diener Aodus. Das heißt, daß innerhalb eines Akts in unmittelbarer Folge eine Chorszene durch eine andere Chorszene unterbrochen und dann die erste weitergesponnen wird. Das ist auf der Bühne kaum darstellbar. Daher liegt die Vermutung nahe,

---

<sup>25</sup> LEFÈVRE 2017, 237, 366-367.

<sup>26</sup> Sie könnte von Statius *Silv.* 5, 4 angeregt worden sein (HENRICH 1915, 114; STROH 2004, 288 Anm. 130).

<sup>27</sup> 1829, 238. Als persönliche Aussage wird die Ode auch von HENRICH 1915, 60 und 114 gewertet.

<sup>28</sup> SCHEID 1904, 32: «Zwiegespräch» Jephtes mit dem Chor.

daß dieses Arrangement erst der 1654 erschienenen Umdichtung angehört, für die eine Aufführung nicht bezeugt ist. Dazu fügt sich, daß der Chor Nr. 8 (IV 4) in der Perioche von 1637 nicht genannt ist. Dramaturgisch gesehen ist er ein Fremdkörper<sup>29</sup>.

Es ist eine großartige Szene. Der Diener Aodus berichtet Jephthe, daß Menulema zurückgekehrt und zum Opfer bereit sei. Intensiv läßt Balde den Schmerz des Vaters deutlich werden. In der langen Szene bildet der Chor den Hintergrund des idealen Betrachters, der das Geschehen durchgehend in seinem Leid abwägt und kommentiert, ohne – der Diener ist irgendwann verschwunden und vergessen – Jephthe ins Gespräch zu ziehen<sup>30</sup>. Ja, es ist die Frage, ob dieser überhaupt die Anwesenheit des Chorus bemerkt. Insgesamt kommentiert der Chorus dreizehnmal das Geschehen. Dadurch bekommt die Szene ein eindrucksvolles Relief und hätte bei einer Aufführung eine packende Wirkung erzielt.

Wenn Jephthe seinen langen Schlußmonolog<sup>31</sup> von 61 Versen hält (pp. 120-122 = 141-142), ist der Chorus längst vergessen – wie zuvor Aodus.

Es wäre möglich, daß Balde den Chorus entgegen der früheren Fassung eingeschoben hat, um die Verbundenheit der Anhänger mit ihrem Herrscher zu demonstrieren. Auch dieser Vorgang könnte mit der Widmung der zweiten Fassung an Fürst Auersperg zusammenhängen.

IV 1 wird in der ursprünglichen Fassung durch den Chor beschlossen worden sein (mit großen Teilen von pp. 101-104 = 123-126). Dann wäre der Chor abgetreten, und Jephthe wäre in IV 3 erwacht und in IV 4 von dem dazutretenden Aodus über Menulemas Reaktion aufgeklärt worden. Dazu war ein Chor(führer) nicht nötig.

---

<sup>29</sup> Es ist möglich, daß bei den kurzen Einwüfen des Chorus an einen Chorführer gedacht ist.

<sup>30</sup> Auch die 2. Person *dabis?* (p. 120 = 141) bedeutet keine direkte Frage, sondern entspringt der besonderen Anteilnahme.

<sup>31</sup> Dieser erinnert stark an Senecas Medea, die zwei Kinder tötet, aber ebenfalls von Skrupeln heimgesucht wird. Ihr ›innerer‹ Monolog 893-977, in dem sie sich endgültig für den Kindermord entscheidet, beginnt mit einer Anrufung ihres *animus* 895: *quid, anime, cessas?*, so wie Jephthe bedenkt: *cunctaris anime!* (pp. 120 = 141). Das könnte ein Zitat sein, um das berühmte literarische Vorbild ins Gedächtnis zu rufen. Keineswegs folgt ein Seneca-Aufguß. Das widerspräche Baldes Gepflogenheit.

## 4. Folgerungen

### 4.1 Die *Jephtias* – die Überwindung von Senecas Chorstechnik

Wenn die Zuweisung der Chöre Nr. 4, 6 und 8 an die *Jephtias* zutrifft, ergibt sich im *Jephte* eine einfache und überschaubare Abfolge der beiden Chorpersonen: Nr. 1, 2, 3 und 5<sup>32</sup> werden von Jephthes Anhängern, Nr. 7 und 9 von Menulemas Anhängerinnen vorgetragen. Den ersten Teil des Stücks beherrschen Jephthes Anhänger, den zweiten Menulemas Anhängerinnen oder prägnanter: den ersten Teil beherrscht Jephthe, den zweiten Menulema – wie es dem Inhalt der Tragödie entspricht. Die Verschränkungen und Verhakelungen der Chöre, das wechselnde Auf- und Abtreten derselben, wie es die *Jephtias* bietet, gab es nicht. Nichts liegt näher als die Annahme, daß der *Jephte* für die Aufführung (die ja bezeugt ist) bestimmt, die *Jephtias* ein Lesedrama war<sup>33</sup>.

Nach der vorgelegten Rekonstruktion folgte Balde Senecas Technik der Doppelchöre im *Jephte* enger als in der *Jephtias*. Der *Agamemnon* hat einen ‹Chorus Mycenaearum vel Argivarum› und einen ‹Chorus Iliadum›, der *Hercules Oetaeus* einen ‹Chorus Oechalium Virinum› und einen ‹Chorus Aetolarum Mulierum›. Im *Agamemnon* gehören die ersten beiden Chorlieder (Ag. 57-107, 310-407) dem ersten, die letzten beiden (Ag. 589-658 / 664-692, 808-866) dem zweiten Chor. Eine Überschneidung oder Verschränkung findet nicht statt. Im *Hercules Oetaeus* gehört das erste Chorlied (HO 103-172) dem ersten, das zweite, dritte und vierte (HO 583-705, 1031-1130, 1518-1606) dem zweiten Chor. Auch hier besteht eine klare Trennung – wie im *Jephte*. Dieser ist (im Blick auf die Doppelchöre) eine ‹senecaische› Tragödie, die *Jephtias* (im Blick auf die Doppelchöre) nicht (mehr). Dagegen ist sicher nichts einzuwenden. Es ist aber festzustellen, daß die von Seneca praktizierte Klarheit im Aufbau verlorengegangen ist. Bot eine ‹senecaische› Tragödie

---

<sup>32</sup> Es wurde erwogen, daß der *Chorus Militum* mindestens teildentisch mit den *Chori Asseclorum Jephtæ* ist (LEFÈVRE 2016, 97).

<sup>33</sup> Natürlich kann man jedes Lesedrama aufführen, wie es ZWIERLEIN 1966 für Senecas Rezitationsdramen nachzuweisen versucht hat.

wie der *Jephte* (im Blick auf die Chöre) bei der Aufführung keine Schwierigkeit, wäre das bei der *Jephtias* sehr wohl der Fall gewesen. Dennoch: Senecas Technik lugt allenthalben durch.

#### 4.2 Die *Jephtias* – eine Bearbeitung des *Jephte*

Im Vorhergehenden wurde davon ausgegangen, daß die *Jephtias* ein Lesedrama sei. Der Umstand, daß es für eine Aufführung kein Zeugnis gibt, ist natürlich nicht für diese Ansicht ins Feld zu führen. Wohl aber scheint Balde selbst darauf hingewiesen zu haben, daß das Werk, so wie es im Druck vorliegt, nicht für eine Aufführung verfaßt ist, anders ausgedrückt: als Vorlage für eine Aufführung sicher eine andere, konzisere Form bekommen hätte. In der vorausgeschickten Ankündigung *Ad Lectorem* (1654 ohne Paginierung = 1729, VI, 10-11) heißt es<sup>34</sup>:

Absentiam Actorum & debitam Personis viuacitatem, quia iners typi plumbum non instaurat, vt quivi, supplere conatus sum Argumenti Tragici Explicatione diffusa; & non nego, per Scenarum seriem prolixiore. Cætera Prolusiones docebunt. Liber, cùm satietas, vel tædia sopórvæ irrepunt, deponi potest: non item sisti Tragediæ cursus, campum suum semel ingressæ.

Die Abwesenheit der Schauspieler und die (bei einer Aufführung) den Personen (Darstellern) geschuldete Lebhaftigkeit habe ich, weil das träge Blei des Drucks (Buchs) sie nicht vermittelt, wie ich es konnte, durch die eingehende Darstellung<sup>35</sup> (Entwicklung) des Sujets der Tragödie, die ausgreifend und, ich leugne es nicht, über die Szenenfolge hin sehr ausgedehnt ist, zu ersetzen versucht. Das Weitere werden die Prolusiones lehren. Ein Buch kann, wenn sich Überdruß oder Abscheu oder Schlaf einstellt, beiseite gelegt, nicht ebenso der Lauf (die Aufführung) einer Tragödie angehalten werden, wenn sie erst einmal ihren Schauplatz (die Bühne) betreten hat.

Hier geht es um ein Lesedrama, dessen Lektüre der Leser jederzeit beenden kann, wenn er keine Lust mehr hat, nicht um eine für die

---

<sup>34</sup> Den gegenteiligen Schluß aus ihr zieht STROH 2004, 302.

<sup>35</sup> So GEORGES für *explicatio* (*explicare* wörtlich = ‹auseinanderwickeln›, ‹entfalten›).

Bühne bestimmte Tragödie. Um fehlendes Spiel und Lebhaftigkeit einer Aufführung (wie 1637) auszugleichen, hat Balde, wie er sagt, in der Buchform eine umfangreiche Entfaltung des Sujets *per scenarum seriem* vorgenommen. Er hat also 1653 / 1654 nicht nur die *Dedicatio* und die *Prolusiones* hinzugefügt, sondern auch Eingriffe in die Szenen vorgenommen<sup>36</sup>! Damit wird deutlich gesagt, daß – was auch die Auswertung der Perioche von 1637 vermuten läßt – die *Jephtias* gegenüber dem *Jephte* eine Bearbeitung darstellt<sup>37</sup>.

#### 4.3 Die *Jephtias* – eine Lektüre für Fürst Weikhard von Auersperg

Es ergibt sich: Balde geht es in der Vorbemerkung *Ad lectorem* nicht grundsätzlich um die Alternative Aufführung / Lesedrama, sondern darum, die Ausführlichkeit der Bearbeitung zu rechtfertigen. Daß diese zu einem wesentlichen Teil im Blick auf den Widmungsempfänger, Fürst Weikhard von Auersperg, erfolgt, ist nach den vorgelegten Betrachtungen ein naheliegender Schluß. Man möchte vermuten, daß es sich um den Hilferuf des Dichters handelt, der über seine Situation in Amberg unglücklich war – er verließ es noch in demselben Jahr.

Es wurde in den früheren Ausführungen dargelegt, daß aufgrund eines Hinweises in der *Dedicatio* ein Bezug des Mittelteils des ersten Chorus auf Auersperg vorliegt<sup>38</sup>. Der Chorus preist, daß Jephte im Gegensatz zu anderen Herrschern *ambitûs expers* sei (43). Es wurden zwei Zeugnisse dafür angeführt, daß Auersperg aber im allgemeinen von großem Ehrgeiz war, und vermutet, daß Balde ihn in Schutz

---

<sup>36</sup> Das hatte WESTERMAYER 1868, 197 richtig erkannt, der betonte, daß «dieses Werk zum Theil umgearbeitet, d. h. wesentlich erweitert, mit ausführlichen historischen und scenischen Erläuterungen und mit einer glänzenden Widmung in die Welt eingeführt wurde» (Sperrung ad hoc).

<sup>37</sup> Wenn Balde im folgenden von einer extrem langen Tragödie des italienischen Jesuiten Bernardinus Stephonius (1560-1620), der postum 1622 in Paris gedruckten *Flavia*, spricht, geht es ihm nur um die Länge dieser und seiner Tragödie: Die *Jephtias* sei zwar lang, aber nicht so überlang wie die *Flavia*, deren Aufführung einen ganzen Tag gedauert habe. Über eine (geplante) Aufführung der *Jephtias* wird nichts ausgesagt. Von dieser Feststellung ist die Frage unberührt, ob Balde sich über eine Aufführung gefreut hätte.

<sup>38</sup> LEFÈVRE 2016, 111.

nehmen wollte<sup>39</sup>. Doch dürfte es sich dabei nicht um eine Verteidigung wider besseres Wissen handeln. Wenn der Chorus feststellt, daß Jephthe sich im Gegensatz zu anderen Herrschern nicht um die Herrschaft bemüht hat, sondern ihm diese angetragen wurde (41-64), könnte das ziemlich genau auf die Situation des Jahres 1653 (in dem die *Jephtias* wesentlich abgefaßt wurde) zu beziehen sein. Ferdinand IV. wurde im Juni 1653 in Regensburg gekrönt. Bei ihm reüssierte Auersperg, der schon unter Ferdinand III. als Geheimer Rat des Kaisers einen gewichtigen Einfluß ausgeübt hatte. «Innerösterreichs Stände wünschten sich unter den Schutz dieses hochstehenden Mannes zu stellen, der in der Lage war, die Bedürfnisse der drei Lande zu kennen und in gewichtiger Weise zu vertreten. Steiermark und Kärnten fassten zuerst den Beschluss, Auersperg zum ‹Patron und Protector› der Lande zu erbitten. Sie erbaten und ‹erhandelten› ihn auch und ‹offerirten› ihm zu einer Recognition, und zwar Steiermark 4000 Gulden, Kärnten 2500 Gulden als Jahrgeld, welche der Graf nicht annehmen wollte, endlich aber ‹auf Ihrer kaiserlichen Majestät eignes Zusprechen› gleichwohl ‹acceptirte›»<sup>40</sup>. In dieser Situation war Auersperg tatsächlich *ambitūs expers*. Vielleicht wird man sagen können, *zwei Seelen wohnten, ach!, in seiner Brust*. Das geschilderte Verhalten im Jahr 1653 rechtfertigt jedenfalls, wie zu präzisieren ist, Baldes Preis.

Mit aller Vorsicht möchte man sagen: Die *Jephtias* war für die Lektüre des Fürsten Weikhard von Auersperg höchstselbst bestimmt – und natürlich der inzwischen immens gestiegenen Anzahl der Balde-Verehrer<sup>41</sup>. Der *Jephthe* brauchte nicht gedruckt zu werden – die *Jephtias* mußte gedruckt werden.

---

<sup>39</sup> Zwei weitere Zeugnisse für seinen Ehrgeiz seien angeführt: «Auersperg wird als ein Mann von den besten Manieren, von der grössten Arbeitstüchtigkeit geschildert, welchen aber sein Ehrgeiz und seine stete Eifersucht auf Bewahrung seines alten Einflusses in Conflict mit seinen Collegen verwickelten und unbeliebt machten» (DIMITZ 1876, 4, Sperrung ad hoc). «Die Geschichte nennt ihn als einen Mann von hohen Talenten, vielen Verdiensten, aber von ungemessenem Ehrgeize, der ihn zum Verderben ward» (DIMITZ 1876, 24, Sperrungen ad hoc).

<sup>40</sup> DIMITZ 1875, 430 (Sperrungen ad hoc).

<sup>41</sup> Die triumphale Fahrt des Dichters von Amberg nach Neuburg über Nürnberg und Altdorf ist öfter geschildert worden. Es genügt, auf WESTERMAYER 1868, 204 zu verweisen.



## *Riferimenti bibliografici*

- BALDE I., S.I., *Iephtias. Tragoedia*, Ambergae 1654.
- BALDE I., R.P., *JACOBI BALDE è Societate Jesu Opera Poëtica Omnia*, I-VI-II, Monachij 1729.
- BILLERBECK M., *Seneca, Hercules Furens*. Einl., Text, Übers. u. Komm., «Mnemosyne Suppl.» 187, Leiden-Boston-Köln 1999.
- DIMITZ A., *Geschichte Krains*, Laibach, III: 1875, IV: 1876.
- FÜHRER H., *Ein Menschenopfer zur Ehre Gottes und zum Trost der Menschen. Jacob Baldes Jephthas, eine jesuitische Tragödie im Dienste der Gegenreformation*, «Neulat. Jahrbuch» 4, 2002, 89-154.
- HENRICH A., *Die lyrischen Dichtungen Jakob Baldes*, Straßburg 1915.
- LEFÈVRE E., *Auf den Spuren Senecas. Gestalt und Funktion der Chöre in Jakob Baldes Jephthas (1654)*, «Pan» n. s. 5, 2016, 95-113.
- LEFÈVRE E., *Jakob Baldes Expositio polemico-poetica (1664)*. Einf., Text, Übers., Komm., Berlin-Boston 2017.
- NEUBIG J.B., *Bavaria's Musen in Joh. Jak. Balde's Oden aus dem Latein in das Versmaß der Urschrift übersetzt*, II, München 1829.
- SCHEID S.J. N., *J. Balde als Dramatiker*, «Historisch-politische Blätter für das katholische Deutschland» 133, 1904, 19-39.
- STROH W., *Balde auf der Bühne: zum dramatischen Werk des Jesuitendichters*, in DERS., *Baldeana. Untersuchungen zum Lebenswerk von Bayerns größtem Dichter*, «Münchner Balde-Studien» 4, München 2004, 241-308.
- VALENTIN J.-M., *Hercules moriens. Christus patiens. Baldes Jephthas und das Problem des christlichen Stoizismus im deutschen Theater des 17. Jahrhunderts*, in DERS., *Theatrum Catholicum. Les jésuites et la scène*

Eckard Lefèvre

*en Allemagne au XVI<sup>e</sup> et au XVII<sup>e</sup> siècles / Die Jesuiten und die Bühne im Deutschland des 16.-17. Jahrhunderts*, Nancy 1990, 275-300.

WESTERMAYER G., *Jacobus Balde, sein Leben und seine Werke*, München 1868.

ZWIERLEIN O., *Die Rezitationsdramen Senecas*, «Beiträge Klass. Phil.» 20, Meisenheim a. Glan 1966.

**ABSTRACT:** The tragedy *Jephtias* by Jakob Balde (1654) is a new version of the *Jephte* (1637), which did not survive. In a previous treatment of *Jephtias*, in «Pan» 5, 2016, it was suggested that three out of the nine choruses or chorus scenes in the second version should in fact be considered new. These «new» chorus scenes have been closely analyzed in the present paper in order to reveal the ways in which Balde re-worked his text. The supposition is made that the addressee of the dedication, Prince Weikhard von Auersperg, played a significant role in this process.

**KEYWORDS:** Jakob Balde (1604-1668); Jesuit drama; Neo-Latin tragedy.

## Plauto e il tempo

GIANCARLO MAZZOLI

*Amphitruo*, scena prima, notte fonda su Tebe. Lanterna in mano, un uomo, *hoc noctis solus* (almeno così crede...: v. 154), si fa strada a malincorpo, intonando un *canticum* da cui traspare una fifa nera come le tenebre che lo circondano: *hoc noctis*, ripete ancora al v. 164 (e ancora più avanti: vv. 292, 310)... È un *servus*, Sosia, e viene dal porto tebanico (*glissons* sulla disinvolta geografia plautina), mandato avanti dal suo padrone, il valoroso re della città, Anfitrione, in guerra contro i Teleboi, per annunciare in avamprima alla virtuosa consorte Alcmene che sta per tornare, dopo avere sbaragliato il nemico. A differenza del pubblico, ancora non sa che nell'ombra vigila, a impedirgli la missione, un dio, Mercurio, che gli ha sottratto le sembianze e la mansione servile per custodire il capriccio di suo padre, il sommo Giove, a sua volta *versipellis* (v. 123) nelle sembianze di Anfitrione per giacere con l'ignara Alcmene. Non avendo con sé il padrone a proteggerlo, Sosia teme di finir nelle mani dei *tresviri capitales* (le guardie notturne romane, proiettate ancora disinvoltamente da Plauto nel mito) e di venir conciato *cras* per le feste. Ma non sono soltanto il buio e la (presunta) solitudine a inquietarlo. Anzitutto, non ha ringraziato per tempo gli dei per essere scampato alla battaglia, già questo per lui un *adynaton* che s'è inverato: *quod numquam opinatus fui neque alius quisquam civium / sibi eventurum, id contigit, ut salvi poteremur domi* (vv. 186 s.). E non basta: mentre più infuriava la mischia, è scappato e s'è imboscato nella tenda, all'insaputa di tutti (ma nulla sfugge, si saprà più avanti, all'onniveggente Mercurio: vv. 425-432), a scolarsi una bottiglia di vino puro; e così ora, com'è nel suo carattere bugiardo oltre che infingardo, imbastisce per Alcmene, strada facendo, un memorabile pezzo epico sulla battaglia (vv. 203-261), spacciandosi testimone autoptico

di quanto ha solo sentito raccontare. Ce n'è d'avanzo per non avere la coscienza tranquilla; ed ecco che – è Mercurio, a parte, a informarcene in diretta: *quid illuc est? caelum aspectat* (v. 270) – si blocca e fissa il cielo notturno, dinanzi all'inverarsi d'un *adynaton* ancora più incredibile, perché di portata cosmica. Il tempo s'è fermato (vv. 271-276):

*certe edepol [scio], si quicquamst aliud quod credam aut certo sciam, / credo  
ego hac noctu Nocturnum obdormivisse ebrium. / Nam neque se Septentri-  
ones quoquam in caelo commovent, / neque se Luna quoquam mutat atque  
uti exorta est semel, / nec Iugulae neque Vesperugo neque Vergiliae occidunt.  
/ Ita statim stant signa, neque nox quoquam concedit die.*

Mercurio provvede subito (vv. 277 s.) a mettere il pubblico a proprio agio, chiarendogli la ragione del prodigio: la notte si prolunga con grazioso 'prestito' per consentire al padre Giove di protrarre a suo piacimento l'amplesso con Alcmena (è infatti la celebre  $\nu\tilde{\xi}\mu\alpha\kappa\rho\acute{\alpha}$  destinata al concepimento e alla nascita di Ercole). Ma i personaggi umani coinvolti nella vicenda non possono ancora saperlo; la 'perdita' del tempo altro non è, per quanto li concerne, e sarà a lungo così, se non l'innesco di ben altra dimensione, quella dell'assurdo, in cui minacciano di scivolare con effetti di esilarante comicità per gli spettatori ma di davvero drammatica portata per ciascuno di loro (non a caso Mercurio in sede prologica fa sapere che sta per prendere avvio una 'tragicommedia'): il servo Sosia, espropriato di se stesso dal 'soscia' divino, giungerà al limite dell'alienazione (vv. 456 s.: *ubi ego perii? ubi immutatus sum? Ubi ego formam peridi? / an egomet me illic reliqui, si forte oblitus sum?*<sup>1</sup>); il suo padrone, surrogato altrettanto beffardamente dal prepotente sommo dio, rischierà d'uscir di senno (vv. 1040-52); e in modo ancor più crudele verrà giocata, nel tempo fermo, l'intemerata *virtus* matronale di Alcmena (vv. 499-550).

Per venir fuori dall'*impasse* occorre che Giove, nella sua onnipotenza, ordini al tempo di riprendere il suo corso, recuperando anzi, per pareggiare i conti, quanto era andato perduto col surreale arresto notturno (vv. 546-550):

*nunc te, Nox, quae me mansisti, mitto uti <con>cedas die, / ut mortalis inlu-  
cescat luce clara et candida. / Atque quanto, Nox, fuisti longior hac proxuma,  
/ tanto brevior dies ut fiat faciam, ut aequae disparet. / Ei; dies e nocte accedat.*

---

<sup>1</sup> Cfr. BETTINI 1991, 14-36.

L'azione, rimasta quasi statica nelle prime tre scene, inizia finalmente a girare, anzi – nella compressione temporale inflitta al giorno dal comando divino – prende a correre, come in un film dei primordi, a velocità doppia, in una vertigine di scarti, andirivieni e repentine accelerazioni (non manca neppure, affidata a Mercurio/Sosia, vv. 984-1008, la *gag* del *servus currens*<sup>2</sup>) fino al portentoso, e a sua volta fulmineo, parto gemellare della povera Alcmena, che riscatta in modo prima impensabile il lieto fine della vicenda.

L'*Amphitruo*, con la libera, spregiudicata manipolazione del tempo consentita ai suoi divini utenti, costituisce un esempio certo a sé stante di quanto importi la gestione di questa coordinata per il 'funzionamento' *on-stage* d'una *fabula*. Esaminiamo più da vicino la prima scena.

Segnali rilevanti vengono fin dal prologo, governato da Mercurio con la costante intenzione di calare il pubblico *in rem praesentem*, sul piano dell'*eidōs*, prima ancora che del suo cronotopo. Al dio onnipotente e onniveggente basta non più d'un istante per produrre la già accennata genesi, per metamorfosi, della 'tragicommedia': *deus sum, commutavero*, v. 53. Nel verbo, come ha ben rilevato Alfonso Traina<sup>3</sup>, due mezzi morfologici, il preverbio e l'uso del futuro anteriore, concorrono a significare la fulmineità dell'evento in atto. A immettere il pubblico in questa 'presa diretta' dell'*hic* drammaturgico, che ha l'immediatezza dell'attimo presente, è soprattutto deputata, per tutto il corso del prologo, l'iterazione dell'avverbio *nunc*, che si fa specialmente marcata dal v. 95, *nunc † animum advortite*, cioè da quando il dio inizia l'esposizione dell'*argumentum*. Da questo momento ben altre 11 volte l'avverbio ricorre, a scandire e insieme attualizzare i molteplici tratti convergenti alla costruzione del *plot*, fino all'ultimo annuncio, che segnala l'entrata in scena, *nunc cum lanterna* (v. 149), di Sosia e dunque l'avvio della mimesi. 'Inventore' dell'*eidōs*, novatore della *fabula* a uso e consumo degli spettatori (v. 118: *veterem atque antiquam rem novam ad vos proferam*), padrone dunque del suo *m o d o*, il dio Mercurio è anche stratega del suo *t e m p o*, in grado di trasformare il futuro in presente (vv. 94 s.: *hanc fabulam, inquam, hic Iuppiter hodie ipse aget / et ego una cum illo; 140 s.: nunc hodie Amphitruo veniet huc ab exercitu / et servos...*).

<sup>2</sup> Cfr. LEFÈVRE 1999, 31.

<sup>3</sup> Cfr. TRAINA 2000, 47.

Da adesso assisteremo, per quanto attiene a percezione e fruizione di questo tempo, a una battaglia impari tra *personae* divine e umane. Per ciò che riguarda la memorabile scena I – Mercurio/Sosia vs. Sosia – sono già sintomatici gli *a parte* di Sosia ai vv. 297 s., 334: a fronte della lucida attualizzazione operata dal *nunc hodie* del dio, il servo non può che situare la descrizione del proprio stato d'animo in frastornati quadri temporali (*nunc propterea quod me meus erus / fecit ut vigilarem, hic pugnis faciet hodie ut dormiam; metuo [...] ne [...] hodie hic vapulem*). Per tutto il seguito dell'episodio l'uso ricorrente dei due avverbi continua a farsi vivace cartina al tornasole del ben diverso grado di controllo della realtà detenuto dai due personaggi. Può essere significativo che in bocca a Sosia prevalga *nunc*, spia d'una prospettiva temporale schiacciata sull'atomo dell'istante in corso, e in Mercurio invece *hodie*, in riferimento a una più larga visione, che dal passato prossimo attraversa il presente per proiettarsi nell'immediatezza d'un futuro saturo di minacce per il servo. I *nunc* di Sosia lanciano perlopiù segnali di confusione, spaesamento (vv. 329, 336, 347) o denunciano la precarietà del suo aggrapparsi alle contingenze d'una situazione sempre più sfuggente (vv. 344, 353, 363, 393, 406, 408, 420). Quelli che Mercurio gli replica mirano viceversa a sancire puntualmente la vanità di questi sforzi, asseverando un presente ben diverso (vv. 307, 370, 382, 433, 440, 450); ma, come si diceva, contano ancor più i suoi *hodie* – dapprima *a parte* (vv. 177, 264), poi con *vis* minatoria via via crescente nel corso del *deverbiium* – a *repraesentare*, nel pieno senso della parola, la trista attualità delle crudeli punizioni incombenti sul servo se non si lascerà espropriare di se stesso (vv. 348; 357; 366; 398; 454): un esproprio che punta a derubarlo non solo del presente ma, ancor più paradossalmente, perfino del suo passato<sup>4</sup>. Alla fine Sosia deve arrendersi, e farsi giocoforza una arguta ragione dell'assurdo *hodie* (v. 462) comminatogli dal prepotente *alter ego*; che per parte sua contrappone nel verso successivo (463) un ben diverso bilancio di questo singolare giorno bloccato nella notte (*bene prospere hoc hodie operis processit mihi*) e, onnisciente com'è, procede, prima di ridursi alle *secundae partes* che gli competono, a dipanare a beneficio del pubblico i futuri svolgimenti della vicenda mitologica (vv. 454-498).

---

<sup>4</sup> La determinazione di tempo, *hac noctu* (v. 404), con cui Sosia marca l'anamnesi del ritorno dalla spedizione militare, in un estremo tentativo di rivendicazione identitaria (cfr. più avanti, v. 447: *idem sum qui semper fui*), si rispecchia ironica nel *noctu hac* con cui Mercurio annette a sé il medesimo vissuto, dimostrandosene assoluto detentore.

D'ora in poi la 'regia' delle operazioni passa direttamente nelle mani del sommo Giove, cinico artefice di paradossi situazionali di cui gli spaesati personaggi umani non possono che subire l'insostenibile assurdità: annotiamo l'ossimoro *actutum diu* in bocca ad Alcmena (v. 530), i corti-circuiti spazio-temporali di Sosia (vv. 567 s.: *tempore uno / homo idem duobus locis ut simul sit*; 603: *prius multo ante aedis stabam quam illo adveneram*); soprattutto l'inconciliabile fronteggiarsi dei *nunc* e dei *dudum*, degli *heri* e degli *hodie* di Anfritrone e Alcmena per l'intero corso della cruciale scena ai vv. 633-860 (con Sosia sarcastico terzo) (cfr. in part. vv. 654-663; 682-695; 705-800).

*Enim vero di nos quasi pilas homines habent...* L'amara *sententia* di *capt. 22* ha sin qui trovato paradigmatico riscontro nell'*Amphitruo*<sup>5</sup>. E sembra ancora investire il *nunc hodie* del sommo dio nel prologo al mezzo da lui recitato subito dopo (vv. 873-875)<sup>6</sup>: *nunc Amphitruonem memet, ut occepi semel, / esse adsimulabo, atque in horum familiam / frustrationem hodie iniciani maxumam*. Ma su questo investimento negativo del tempo ci soccorrono importanti riflessioni di Gianna Petrone<sup>7</sup>:

*frustro* rappresenta la finzione dispiegata nel tempo, che comporta un *tempus consumere*. *Frustratio* è allora l'inganno connesso al tempo, così come, in modo complementare, per l'illusione vista nello spazio c'è la nozione di *error* [...] *Frustratio* è dunque l'inganno nel tempo, che soprattutto si lega alla *fraus*. Arriviamo così finalmente al punto della questione: *frustratio* come *fraus* si oppone ad uno dei valori fondamentali su cui poggia il mondo romano, la *fides*. Si tratta dei contrari della *fides*: *fides frustrari*, venir meno agli obblighi della lealtà e ingannare il credito che altri ripongono in noi, è trasgressione grave nella Roma repubblicana, ma è quello che di solito avviene nelle commedie, dove agiscono personaggi *perfidii* [...] È perché a Roma *fides* in tutte le sue estensioni e applicazioni è nozione così centrale che occorre definire e misurare i limiti della menzogna. Che è l'altra faccia della *fides*, e siccome questa è proclamata norma religiosa e civile cui ogni *civis* deve attenersi, urge disegnare il profilo e ritagliare il ruolo del suo contrario [...] Gli intrighi plautini esplorano le possibilità e i confini della *fallacia*, a partire dall'assioma fondante secondo cui è la *fides* a regolare le relazioni umane tra cittadini [...] E infatti in Plauto non mente il cittadino ma lo fa il servo [...] Il servo può mentire senza problemi morali.

<sup>5</sup> Cfr. TRAINA 2000, 44.

<sup>6</sup> Sulla struttura simmetrica della commedia, cfr. ONIGA 1991, 221.

<sup>7</sup> PETRONE 2009, 159-161.

Ottimo esempio ce ne dà appunto, fin dalla prime battute dell'*Amphitruo*, il nostro Sosia, tant'è che il dio Mercurio, nel momento in cui, nella scena I, sta per perpetrare il suo *mendacium* – in funzione peraltro del tutto strumentale al *telos* della commedia, oltre che conforme al dovere filiale nei confronti degli ordini di Giove – deve produrre al pubblico come giustificazione proprio il suo essere 'sosia' di quel *servus* (vv. 266-268): *enim vero quoniam formam cepi huius in med et statum, / decet et facta moresque huius habere me similes item. / itaque me malum esse oportet, callidum, astutum admodum.*

Ma il sommo dio no, nella cultura romana della *Fides*, di cui dovrebbe essere antistite massimo, non può permetterselo: così lo vediamo per la prima volta in quel prologo al mezzo informarne per bene gli spettatori. Prendendo le sembianze di Anfitrione s'è sì voluto cavare il capriccio della *νὺξ μακρὰ* (da quell'incallito seduttore che sappiamo) ma Alcmena è *insons* del *probrum* rinfacciatole dal marito e perciò il dio non può astenersi dal venirle in aiuto: *nam mea sit culpa, quod egomet contraxerim, / si id Alcumenae innocenti expetat* (vv. 871 s.). E – ciò che più conta, come a compensare la connotazione temporale della *frustratio* perpetrata – anche il suo *auxilium* sarà *in tempore* (v. 877), consentendo, secondo il dettagliato racconto che ne fornirà poi l'*ancilla* Bromia (vv. 1053-75), la prodigiosa nascita indolore di suo figlio Ercole insieme, *uno fetu*, al figlio di Anfitrione.

Sta di fatto che nell'*happy end* della commedia – sia pur dopo molte ulteriori traversie, che i guasti del testo non aiutano a riconoscere pienamente – Anfitrione vedrà la sua *frustratio* totalmente risarcita, nel segno invocato della *Fides* (v. 1130), dall'epifania di Giove. In quel momento lo iato tra le prospettive temporali delle due *personae* umana e divina verrà finalmente a ricomporsi nella verità rivelata d'una visione unitaria, spaziante dal passato al futuro (vv. 1131-34):

*bono animo es, adsum auxilio, Amphitruo, tibi et tuis: / nihil est quod timeas.  
hariolos, haruspices / mitte omnes; quae futura et quae facta eloquar, / multo  
adeo melius quam illi, quom sum Iuppiter.*

E nell'ultimo verso (1146) il *nunc* di Anfitrione, del tutto riconciliato col 'tempo' di Giove, potrà scattare, all'unisono col pubblico, in gloria del divino *versipellis*: *nunc, spectatores, Iovis summi causa clare plaudite.*

Come già accennato, la presenza onnipotente delle divinità, che nel finale si concretizza forse addirittura nell'intervento del *deus-ex-ma-*



*china*, rende del tutto peculiare nel *corpus* plautino l'*Amphitruo*, sul piano sia della περιπέτεια sia della λύσις. Ma che è della gestione del tempo scenico quando, in circostanze analoghe di partenza (l'esistenza di *simillimi*), questa presenza manchi del tutto e la funzione di grande destinatore resti esclusivamente demandata al caso? Ce lo mostrano specialmente i *Menaechmi*, in cui per l'appunto l'assoluta identità e permeabilità tra personaggi (costantemente peraltro disambiguate con vari espedienti a beneficio del pubblico) vengono fatte dipendere non dall'arbitrio divino ma da un combinato di fattori meramente accidentali: si tratta di due gemelli per giunta omonimi e astretti per ragioni che discendono dall'antefatto a condividere, ignorandosi a vicenda, lo stesso *hic et nunc* (parliamo convenzionalmente, in base alla cronologia del loro ingresso in scena, di Menecmo I e di Menecmo II). Da qui la comicità dello spettacolo, legata tutta – ha spiegato bene Cesare Questa<sup>8</sup> – «all'implacabile ritmo 'automatico' degli eventi. La commedia, infatti, consiste nel far agire Menecmo II in un contesto di eventi e situazioni 'predisposto' per Menecmo I (l'*uxor dotata*, il parassito vorace e maligno, l'etèra morbidamente carezzevole, il suocero abituato ai dissapori coniugali della figlia) così che, dopo il primo scambio (v. 273 sgg.) nessuno dei gemelli si trovi mai ad agire nel momento giusto: la regola 'automatica' è nel far capitare in scena il primo gemello al posto del secondo e viceversa». Dunque «una vicenda organizzata così 'meccanicamente', con la riapparizione a deliberato 'contrattempo' dei *simillimi* che agiscono con la puntualità delle figurine di un antico orologio».

Sotto l'infallibile regia plautina si dipana una – *ante litteram* – folle *ournée*<sup>9</sup>, archetipo di tutte le *comedies of errors*. Già il v. 70 del prologo ne condensa l'emblematico cronotopo, *hodie in Epidamno*: nel 'luogo del danno' (arguto etimologo il servo Messenione ai vv. 258-264), il 'tempo dell'inganno'. *Nimia mira mihi quidem hodie exorta sunt miris modis*, sarà l'attonito bilancio di Menecmo I al v. 1039. Le misure cronologiche si prendono assumendo *hunc diem* come essenziale punto di riferimento – sia *ante* (vv. 305, 500, 749) sia *post* (112, 476, 692) – ma ciò comporta un inevitabile fraintendimento del contesto, che si proietta nel passato stesso dell'antefatto (vv. 408-412): fin quando l'oro-

<sup>8</sup> QUESTA 1984, 73, 76; cfr. BETTINI 1982, 63-68.

<sup>9</sup> Cfr. ancora QUESTA 1984, 72.

logio' del caso, con un ultimo scatto, non consentirà, sincronizzando in scena entrambi i *simillimi*, di fondare proprio sull'agnizione di quel comune passato il deciframento – e, finalmente, la condivisione – del complicatissimo presente (vv. 1060-1162).

I molteplici travisamenti e sfasamenti che la gestione dell'*hodie* incontra nei due singolari intrecci esaminati non impediscono comunque di riconoscere già chiaramente la sua soverchiante preminenza nell'orizzonte temporale della commedia plautina, ben oltre il mero rispetto delle convenzionali 'unità' teatrali. Raramente, e per motivi contingenti, vi accade che i personaggi si spingano a considerare la coordinata temporale con sguardo più largo (la *longa dies* che, *Epid.* 544, *incertat animum*) o addirittura nella sua interezza, i cosiddetti *tria tempora*. In *Bacch.* 1087-89 il *senex* Nicobulo, autovituperandosi per la sua dabbenaggine, dichiara di battere di gran lunga tutti gli sciocchi passati, presenti e futuri, *qui fuerunt quique futuri sunt posthac*; e in *Persa* 778 s. in modo simile ma con enfatico rincaro, autocommiserandosi, il *leno* Dordalo si dichiara più misero di tutti gli sventurati *qui sunt, qui erunt, quique fuerunt, quique futuri sunt posthac*. Con analogo slancio in *trin.* 1125-27 l'*adulescens* Carmide attesta la sua gratitudine a Carino dichiarando che né mai *fuit* né *erit* né al presente ci può essere un amico più leale di lui. Qualche attenzione meritano anche gli sguardi istruttivi gettati sul proprio passato dal *senex* Perifane in *Epid.* 386-393 (*olim, in adulescentia...*), dall'*ancilla* Scafa in *most.* 199-202 (*vide quae sim, et quae fui ante...*) o dall'*adulescens* Diniarco in *Truc.* 380 s. (*tempestas quondam dum vixi fuit...*), per non dire della buffa genealogia parodica vantata dal parassita Saturione in *Persa* 53-60 (*veterem atque antiquum quaestum maio<rum meum> / servo...*).

Maggiore interesse rivestono alcune pessimistiche riflessioni sui tempi e sui *mores*, in cui non è difficile avvertire portati etici dei modelli greci: come la *doléance* del *senex* Filtone sui cattivi costumi del *saeculum* in *trin.* 283-286, i dubbi sulla teodicea espressi dal servo Palestrione in *mil.* 725-735 o l'accento posto sulle insidie o tristezze che angustiano l'*aetas* umana, come nel monito d'un altro *senex*, Demone, in *rud.* 1235-39:

*o Gripe, Gripe, in aetate hominum plurimae / fiunt trasennae, ubi decipiuntur dolis. / Atque edepol in eas plerumque esca imponitur: / quam si quis avidus poscit escam avariter, / decipitur in trasenna avaritia sua;*

o nel *canticum* d'una accorata Alcmena che già conosciamo (*Amph.* 633-636):

*satin parva res est voluptatum in vita atque in aetate agunda / praequam quod comparatum est? ita cuique comparatum est in aetate hominum; / ita di<vis> est placitum, voluptatem ut maeror comes consequatur / quin incommodi plus malique ilico adsit, boni si optigit quid...*

Lungi però da lasciar travolgere i suoi personaggi dall'onda amara di queste visioni del mondo, Plauto allestisce e collauda nelle sue commedie uno straordinario laboratorio di antidoti di rapidissimo uso e consumo: non propriamente κτήματα ἐς ἀεὶ, potremmo dire, ma certo ἀγωνίσματα ἐς τὸ παραχρῆμα<sup>10</sup> capaci comunque di sortire investimenti proficui. Sono tante le reti dell'inganno in cui rischia di finir impigliata la vita umana? È nel *nunc* – più di 1100 occorrenze nel *corpus* plautino<sup>11</sup> – che vanno trovati i rimedi, utilizzando le medesime armi dell'astuzia, come soggiunge in *rud.* 1240 s. lo stesso Demone: *ille qui consulte, docte atque astute cavet, / diutine uti bene licet partum bene*. E senza temporeggiare, rinviando a *cras* o *perendie* (*merc.* 375 s.): *rei mandatae omnis sapientis p r i m u m praevorti decet*. A differenza della *stataria* terenziana (si pensi all'accorata polemica di *heaut.* 35-47), il teatro di Plauto va di corsa, costellato di verbi e avverbi che imprimono dinamismo all'azione (*festinare, nihil morari, pergere, properare, sequi*<sup>12</sup>, *actutum, celeriter, cito, confestim, extemplo, iam, ilico, maturate, mox, ocius, subito...*). I suoi personaggi hanno, per così dire, fame di tempo.

In un contributo di parecchi anni fa<sup>13</sup> ho già avuto modo di ricordare la tendenza del commediografo<sup>14</sup> a materializzare e personalizzare il *dies*, conferendogli tratti fisici e perfino morali. In *Poen.* 255 *l'adulescens* Agorastocle celebra il *diem pulcrum et celebrem et venustatis plenum* e in *Epid.* 157 s. il suo pari Stratippocle ha fretta di goderselo perché *luculentus*, come poi ribadisce ai vv. 341-345 il servo Epidico a sua volta autoincitandosi a continuarne il consumo. Viceversa, in *capt.*

<sup>10</sup> Cfr. TRAINA 2000, 41: «quello di Plauto è il comico dell'istante».

<sup>11</sup> Cfr. BLÄNSDORF 1967, 96 s.

<sup>12</sup> Cfr. MAZZOLI 1993.

<sup>13</sup> MAZZOLI 1991, 1032 s.: mi piace qui ricordarne l'occasione, la raccolta di studi in onore del Maestro di Gianna Petrone, Giusto Monaco.

<sup>14</sup> Lucidamente colta da FRAENKEL 1960, 35 ss., 97 s., 101 ss., in part. 104, a corollario d'un famoso *Plautinisches*, lo σχῆμα dell'identificazione.

464, il parassita Ergasilo, rimasto a digiuno, lo taccia di *malignitas* e gli vuol 'cavare gli occhi'. Il non meno famelico Penicolo di *Men.* 152-155 non vede l'ora di secondare il padrone, Menecmo I, nel proposito di fargli addirittura, a forza di baldorie, il funerale: alla battuta del padrone, *sepulchrum habeamus atque hunc comburamus diem* così soggiunge con arguto rincalzo: *age sane igitur, quando aequom oras, quam mox incendo rogam? / dies quidem iam ad umbilicum est dimidiatus mortuus*<sup>15</sup>. In modo ancor più significativo nello *Stichus* alla metafora dell'*ustor* si sostituisce quella del *carnufex*. Ai vv. 421 ss. lo schiavo del titolo chiede e ottiene per i suoi servigi di potersi godere in 'greca' libertà, senza che nulla ne vada sciupato in indugi, *hunc diem unum*, l' 'unità di tempo' della commedia: permesso sancito dal padrone Epignomo al v. 424, *in hunc diem te nil moror*, e specialmente al v. 435, *hunc tibi dedo diem*. Gianna Petrone<sup>16</sup> ha ben visto nel 'foro' di questa metafora la resa a discrezione del prigioniero di guerra, che la replica di Stico al verso successivo spinge alle estreme 'crudeli' conseguenze: *meam culpam habeto, nisi probe excruciavero*; come di fatto poco più avanti si accinge a fare, con *praesens pro futuro* (v. 453): *ego hunc lacero diem*, "io questo giorno me lo sbrano, me lo faccio a pezzettini". E la baldoria del banchetto servile, su cui finisce per concentrarsi il *focus* della commedia (giustificando appunto il titolo<sup>17</sup>), procede di pari passo con lo sfruttamento stesso progressivo e, potremmo dire, analitico della 'preda', l'*unus dies*, fintantoché questo col far sera non si avvia a consunzione (v. 648: *quasi nix tabescit*, altra sintomatica metafora).

In questo edonistico *lacerare diem* a me è parso, nello studio prima accennato<sup>18</sup>, di ravvisare – in schietta discussione (anche *per epistulas*) con Alfonso Traina<sup>19</sup> – l'antecedente più significativo del *carpere* oraziano. Abdicando a più larghe aperture di fiducia nel futuro, ricetta-colo di imprevedibili traversie e *trasennae*, è nello spazio del *dies* che per Plauto si concentra (e per Orazio si concentrerà) ogni speranza di salvaguardare a proprio vantaggio il tempo: come *tempus* appunto,

---

<sup>15</sup> Ben si comprende perché poi a Menecmo I, sfumata l'occasione del 'rogo', il *dies* risulti invece andato a male (v. 598: *diem corrupti optimum*) e di traverso (v. 899: *edepol ne hic dies pervorsus atque advorsus optigit*).

<sup>16</sup> PETRONE 1977, 62.

<sup>17</sup> Cfr. ROSSI 2005, 80-82.

<sup>18</sup> MAZZOLI 1991, in part. 1037, punto 3.

<sup>19</sup> Cfr. in particolare il celebre TRAINA 1986 e poi TRAINA 1994.

non *aevum*, non soggetto ἀσώματος e ‘rapinatore’ di durata indefinibile ma ben determinato e ‘tangibile’ oggetto di fruizione. Lo fa comprendere, addirittura con accenti religiosi (rivolti a un Giove ben altro da quello che abbiamo conosciuto nell’*Amphitruo* ma pur sempre destinatore assoluto delle esistenze umane), l’Annone di *Poen.* 1187-89:

*Iuppiter, qui genus colis alisque hominum, per quem vivimus vitalem aevom, / quem penes spes vitae sunt hominum omnium, da diem hunc sospitem quaeso / rebus meis agundis.*

Il giorno, dunque, come *totum* lineare da far ‘fruttare’<sup>20</sup> punto per punto, consumandolo con febbrile e plenario impegno, senza che nulla ne rimanga ‘incombusto’: questa, per restare nelle metafore care al poeta, la ‘giusta morte’ da infliggere al tempo, agli antipodi di quello spreco di cui l’uomo si fa passivo e statico responsabile<sup>21</sup>.

Sintagmi come *tempus est, per tempus*, specialmente l’avverbio *temper*<sup>22</sup>, ricorrono di frequente a marcare l’esatta cernita dell’attimo da cogliere; *post tempus*, per contro, indica il fallimento dell’operazione, da evitare con prontezza (*asin.* 294: *adproperabo, ne post tempus praedae praesidium parem*) e da mettere alla berlina (*capt.* 870: *abi, stultu’s, sero post tempus venis*). E anche il *punctum temporis* che si offre per un saggace distacco dal *totum* riceve in Plauto il suo festoso battesimo latino, col nome, che poi anche Orazio raccoglierà, di *occasio* (*epod.* 13, 3 s. *rapiamus, amici, / occasionem de die...*): con ben 39 occorrenze (contro le tre sole in Terenzio), spesso enfatizzate dal rapporto endiadico con *tempus* e dall’aggiunta di *nunc*, e più volte incarnandosi in personaggi che perciò ricevono sul campo metonimiche consacrazioni del loro intervento, specie come *Opportunitas* o *Commoditas* (insieme in *Men.* 137) o ancora *Salus* (cumulata in *capt.* 864 a *Fortuna, Lux, Laetitia, Gaudium*; in *merc.* 867 a *Spes* e *Victoria*).

<sup>20</sup> Com’è, del resto, nell’etimologia stessa del *carpere*, verbo peraltro non plautino: cfr. MAZZOLI 1991, p. 1035.

<sup>21</sup> Traspate dalle autoaccuse del *senex* Megaronide in *trin.* 796 e 807 (*diem sermone terere segnitie merast...; diem conficimus, quom iam properatost opus*) e del suo pari Lisidamo in *Cas.* 566 s: (*sicut ego feci stultus: contrivi diem / dum asto...*): ben diverse quelle che si rivolgono i personaggi terenziani, imputando viceversa all’iperattività lo sperpero del loro tempo: *ad.* 868 s.: *dum studeo illis ut quam plurimum / facerem, contrivi in quaerundo vitam atque aetatem meam; hec.* 815: *ita cursando atque ambulando totum hunc contriui diem.*

<sup>22</sup> Una ventina di volte: assente dall’uso terenziano.

Se l'*Amphitruo* e i *Menaechmi* sono le (tragi)commedie del presente sottratto o smarrito, dell'eteronomia umana alle prese col prepotente arbitrio divino o con la non meno ingovernabile balia del caso, lo sfruttamento dell'*occasio* è la preziosa risorsa che il teatro di Plauto mette a disposizione delle *personae* (che sappiano riconoscerla e appropriarsene) per il riscatto del loro tempo e della loro identità intellettuale di 'persone'. C'è un *dum* (*Poen.* 42; *trin.* 757), una brevissima frazione di tempo nel corso della quale l'occasione *est* (o *adest*) e va colta al volo: perché, osserva il *senex* Megadoro in *aul.* 248, *idem, quando occasio illaec periit, post sero cupit*; rinunciarvi, poi, deliberatamente sarebbe sintomo di mal riposte asprezza e durezza caratteriale: questa la morale della *fabula* in *asin.* 844 s. Ma sono notoriamente soprattutto i 'creativi' *servi* plautini a salire in cattedra in materia di *occasio*.

Splendido l'elogio che ne tesse Leonida in *asin.* 278-285, accingendosi a coinvolgervi il pari grado Libano:

*huic occasioni tempus si se supterduxerit, / nunquam edepol quadrigis albis  
indipiscet postea; / erum in obsidione linquet, inimicum animos auxerit. / sed  
si mecum occasionem o p p r i m e r<sup>e23</sup> hanc, quae obvenit, studet, / maximas  
opimitates, gaudio exfertissimas / suis eris ille una mecum pariet, gnatoque et patri,  
/ adeo ut aetatem ambo ambobus nobis sint obnoxii, / nostro devincti beneficio.*

Se il Palestrione di *mil.* 214 *numquam hodie quiescet priu' quam id quod petit perfecerit*, il Crisalo delle *Bacchides*, subito dopo aver celebrato in un trionfale *canticum* la sua maestria di *versipellis*, impartisce una severa lezione all'inettitudine del suo padroncino, l'*adulescens* Mnesiloco (vv. 673-676):

*†quid igitur, stulte? quoniam occasio ad eam rem fuit † / mea virtute parta,  
ut quantum velles tantum sumeres, / sic hoc digitulis duobus sumebas pri-  
moribus? / an nescibas quam eius modi homini raro tempus se daret?*

E anche Sagaristione, in *Persa* 268, nel compiacersi della bravura con cui ha saputo approfittare dell'inimmaginabile occasione (vv. 257 s.) quasi cadutagli dal cielo, sentenza: *virtus, ubi occasio admonet, dispicere*.

Campione fra tutti d'una sì speciale *virtus*, Pseudolo, sul quale possiamo concludere. Infatti la 'sua' commedia, nel percorso dal tempo perduto al tempo (in senso molto *plautinisch*) ritrovato, sembra

---

<sup>23</sup> Estremamente espressivo questo 'sorprendere, sopraffare, mettere in arresto' l'occasione, bloccandola prima che voli via, travolta dalla *fuga temporis*.

situarsi all'estremo opposto rispetto all'*Amphitruo*, da cui abbiamo preso le mosse, e cui peraltro è accomunata dal *nunc* soverchiante (con lo stesso numero di occorrenze, 88, il massimo nella *palliata*).

Importanza fondante hanno le due scene iniziali. Nella prima (vv. 3-132) vediamo Pseudolo costruirsi progressivamente la sua prospettiva temporale, a tu per tu col padroncino, l'*adulescens* Calidoro, innamorato infelice: prospettiva che altra non può essere se non quella dell'*hodie*, come costringono ben presto a riconoscere le tavolette contenenti l'urgente richiesta di aiuto di Fenicio, la cortigiana amata da Calidoro, in procinto d'essere venduta in questo stesso giorno dal lenone Ballione a un soldato macedone per 20 mine. Una scadenza temporale così ristretta (occorrerebbe procurare nel medesimo *hodie* una uguale somma per il riscatto) fa disperare lo sprovveduto (e spiantato) *adulescens* (v. 85): *actumst de me hodie*; ma non Pseudolo, che ne fa anzi subito il banco di prova del suo spericolato talento (vv. 104-107): *spero alicunde hodie me bona opera aut hac mea / tibi inventurum esse auxilium argentarium. / atque id futurum unde unde dicam nescio, / nisi quia futurum est: ita supercilium salit*. Particolare davvero interessante quest'ultimo, perché il sussulto del sopracciglio, a sancire perentoriamente che, non importa come, così accadrà, mi pare ben più del mero buon augurio che, confrontando Theocr. 3, 37, tende a vedervi la critica: assomiglia parecchio al quasi impercettibile *nutus* sufficiente perché si eserciti (cfr. Hor. *carm.* III 1, 8) l'*imperium* di Giove, *cuncta supercilio moventis*. Un buon supporto per questa 'identificazione' offre la sortita del parassita Ergasilo in *capt.* 863: *nam ego nunc tibi sum summus Iuppiter*. Dunque fin dalla prima scena il *servus* Pseudolo – dall'infimo grado della scala sociale, com'è nel paradosso assiologico della commedia plautina – si prova ad esercitare sul tempo quello stesso demiurgico potere di controllo che nell'*Amphitruo* è appannaggio del sommo dio, l'*architectus omnibus* (v. 45). Ma prima deve fare i conti con un altro *hodie* che si frappone antitetivamente al suo, quello che programma con protervia Ballione nella seconda scena (vv. 133-229): come per Anfitrione in quanto reduce dall'epica vittoria sui Teleboi (*Amph.* 654-659), anche per il lenone dovrebbe essere una giornata trionfale, marcata dalla ricorrenza, tutta da celebrare, del suo *dies natalis*; e anch'egli, nell'allestirne con severissima *edictio* i festeggiamenti, mette a suo modo un piede nel mito, autoassimilandosi al *rex Iason* (vv. 192 s.). Le due situazioni, Pseudolo-Calidoro vs

Ballione, si incontrano per la prima volta e subito si scontrano nella successiva terza scena, che si protrae con grande vivacità fino al v. 393, dando anche spazio a 'plautinissime' *antilabai* tra le due parti (vv. 360-368). Ancora in essa, annota Cesare Questa<sup>24</sup>, «il lenone – il 'malvagio' – pare trionfare appieno [...] Tanta soddisfatta malizia deve scatenare e giustificare artisticamente la non minore malizia di Pseudolo, la tipica 'malizia' dei servi plautini, felice di se stessa, ma anche diretta a far trionfare la giovinezza e l'amore». A tal fine Pseudolo preannuncia già quella che poi si scoprirà essere la fondamentale *trouvaille* della sua 'invenzione' di futuro, ma lo fa (vv. 384-386) in modo deliberatamente vago e irrelato<sup>25</sup>:

*hoc ego oppidum admoenire, ut hodie capiatur, volo; / ad eam rem usust  
homine astuto, docto, cauto et callido, / qui imperata ecfecta reddat, non qui  
vigilans dormiat.*

Per una buona metà della commedia, come pure ben notato da Questa<sup>26</sup>, Pseudolo non scopre affatto le sue carte, e con ciò impedisce praticamente all'azione di procedere. Se nell'*Amphitruo* l'onnipotente regia di Giove tiene a lungo fermo il 'tempo rappresentato', il demiurgico Pseudolo per parte sua provvede, specialmente mediante i famosi monologhi 'metateatrali' (vv. 396-414; 562-573), a bloccare a lungo il 'tempo della rappresentazione', lasciando il pubblico sulla corda perfino quando, dopo essersi ritirato a *concenturiare* per bene i suoi inganni (v. 572), riemerge finalmente in scena con un *consilium* di guerra contro Ballione ormai perfettamente 'schierato' nella sua mente (vv. 574-591); e tanto meno ritornando su quanto accennato *en passant* ai vv. 384-386 (sebbene il v. 585b sia maliziosamente identico, e dunque allusivo, proprio al v. 384...). Ma il frenamento dell'azione si ritorce anche sul *dies natalis* di Ballione, di cui torniamo a vedere i preparativi solo al v. 767. Troppo tardi, perché 'contro questo giorno'<sup>27</sup> ha già preso a muoversi la macchina bellica di Pseudolo, intesa a invadere il 'tempo' del lenone per espropriarne e annettersi gli svolgimenti che avrebbero dovuto contraddistinguergli nel modo più gratificante (l'affar d'oro di Fenicio, il banchetto di festeggia-

<sup>24</sup> QUESTA 1983, 66 s.

<sup>25</sup> Cfr. LEFÈVRE 1997, 54-56.

<sup>26</sup> QUESTA 1983, 66, 81.

<sup>27</sup> Darei questo preminente valore avversativo all'*in hunc diem* del v. 899, quando Ballione farà mostra d'essere al corrente della guerra aperta dichiaratagli dal servo.



mento). Appunto così operava Giove contro il ‘tempo’ di Anfitrione e, a ben vedere, uguale è anche l’espedito escogitato a tal fine, lo scambio di persona. Proprio come il sommo dio si avvaleva dell’aiuto di Mercurio per far rilevare a lui, in quanto *callidus* e *astutus admodum*, la parte del servo Sosia (*Amph.* 268), così gli dei immortali (vv. 905-907) hanno voluto dare *adiutorem* a Pseudolo – inverando quanto già da lui prefigurato ai vv. 384-386 – un *doctum hominem atque astutum* (v. 907) col compito di ‘soffiare’ la parte che dovrebbe essere di Arpage, il *cacula* (dal nome parlante) mandato con tanto di credenziali dal soldato macedone per portar via, stante l’accordo con Ballione, Fenicio. E non meno parlante è il nome, Simia, del finto Arpage messo in campo da Pseudolo (tenendo frattanto fuori della portata di Ballione quello vero): se non proprio un *simillimus* come Mercurio-Sosia, certo un ribaldo capace di ‘scimmiettare’ in tutto e per tutto il ruolo del *cacula*, ma col ‘virtuoso’ risultato di riportare Fenicio al giovane Calidoro. Arpage a sua volta, quando mai riuscirà a raggiungere Ballione per espletare la sua missione, dovrà penare non poco per riaffermare la sua espropriata identità (pensiamo ancora alle traversie di Sosia): e sarà allora che infine il lenone giungerà all’amara scoperta dello smacco patito, pronunciando una sentenza ‘tombale’ su quello che avrebbe dovuto essere il giorno della sua festa (v. 1237): *certumst mihi hunc emortualem facere ex natali die*. Ben altrimenti ilare e oltre misura il ‘funerale’ impartito al proprio *hodie* da Pseudolo, che riemergerà in scena per l’ultima volta ebbro di gozzoviglia per tracciarne il bilancio trionfale:

*hoc ego modo atque erus minor / hunc diem sumpsimus prothyme, / postquam opus meum omne ut volui perpetravi hostibus fugatis* (vv. 1268a-69).

*Opus meum omne ut volui perpetravi*: avrebbe potuto così esprimersi il Giove tornato, alla fine dell’*Amphitruo*, per riconciliarsi con gli *homines* trattati quasi *pilas*; e invece è un *servus* che celebra l’onnipotenza dell’intelligenza umana, vittoriosa sui malvagi oltre che sulle variabili del caso: visione eminentemente umanistica, e anche morale dunque, che ritaglia dal lungo corso del tempo il *dies* come suo orizzonte di riferimento, da *sumere* con sagace percezione e sfruttamento del ‘divino’ *καίρός*<sup>28</sup>. Anche Pseudolo – quando la *nova res* (v. 601b),

<sup>28</sup> Su *Καίρος* / *Occasio*, con particolare riguardo al famoso bronzo di Lisippo e alle sue celebrazioni letterarie ellenistiche e latine, cfr. MATTIACCI 2011, 127-154; sul paradigma greco dell’ἀγαθή Τύχη, LEFÈVRE 1997, 102-104.

colta al volo, dell'arrivo di Arpage gli permette finalmente di rilanciare con un menzognero espediente l'azione – è pronto a tributare gratitudine alle specialissime divinità che gliene hanno offerto l'occasione, ma altrettanto pronto a riconoscere il merito, tutto umano, di chi ha saputo approfittarne: *ipsa Opportunitas non potuit mihi opportunius / advenire* (v. 669 s.); *centum doctum hominum consilia sola haec devincit dea, / Fortuna. Atque hoc verum est: proinde ut quisque fortuna utitur, / ita praeccellet atque exinde sapere eum omnes dicimus* (vv. 678-680). Ciò che importa è non tentare di dilatare la presunzione di questo *sapere* su più vasti orizzonti temporali: *scire nefas*, avrebbe poi detto Orazio. E Plauto: *certa mittimus, dum incerta petimus. Atque hoc evenit / in labore atque in dolore, ut mors obrepat interim* (vv. 685 s.). Ma il suo Pseudolo, uomo del *nunc*, è troppo 'plautino' e troppo 'affamato' di tempo per indulgere a queste malinconiche riflessioni. *Sed iam satis est philosophatum*, soggiunge ironico (v. 687) e torna subito a compiacersi per quel suo *mendacium* inventato su due piedi: tanto 'suo' da essere organico al suo stesso nome.

## Riferimenti bibliografici

- BETTINI M., *Introduzione a ONIGA 1991*, 9-51.
- BETTINI M., *Verso un'antropologia dell'intreccio. Le strutture semplici della trama nelle commedie di Plauto*, «MD» 7, 1982, 39-101, poi in Id., *Verso un'antropologia dell'intreccio e altri studi su Plauto*, Urbino 1991, 11-76.
- BLÄNSDORF J., *Archaische Gedankengänge in den Komödien des Plautus*, Wiesbaden 1967.
- FRAENKEL E., *Elementi plautini in Plauto*, trad. di F. Munari, Firenze 1960.
- LEFÈVRE E., *Plautus' Pseudolus*, Tübingen 1997.
- LEFÈVRE E., *Plautus' Amphitruo zwischen Tragödie und Stefgreifspiel*, in Th. Baier (Hrsg.), *Studien zu Plautus' Amphitruo*, Tübingen 1999, 11-50.
- MATTIACCI S., *Da Καίρός a Occasio: un percorso tra letteratura e iconografia*, in L. Cristante, S. Ravalico (a cura di), *Il calamo della memoria: riuso di testi e mestiere letterario nella tarda antichità*, IV, Trieste 2011, 127-154.
- MAZZOLI G., *Il giorno "lacerato" e il tempo "sfruttato"*, in AA.VV., *Studi di filologia classica in onore di Giusto Monaco*, II, Palermo 1991, 1025-1037.
- MAZZOLI G., *Sequi in Plauto*, «RIL» 127, 1993, 361-373.
- ONIGA R. (a cura di), *Tito Maccio Plauto, Anfitrione*, Venezia 1991.
- PETRONE G., *Morale e antimorale nelle commedie di Plauto. Ricerche sullo Stichus*, Palermo 1977.
- PETRONE G., *La menzogna nella cultura della Fides*, «SIFC» 8, 1990, 99-106, ora in Ead., *Quando le Muse parlavano latino. Studi su Plauto*, Bologna 2009, 155-163.

Giancarlo Mazzoli

QUESTA C., "Introduzione" a *Tito Maccio Plauto, Pseudolo*, Milano 1983.

QUESTA C., "Introduzione" a *Tito Maccio Plauto, I Menecmi*, Milano 1984.

ROSSI E., "Introduzione" a *Tito Maccio Plauto, Stico*, Milano 2005.

TRAINA A., *Semantica del carpe diem*, in Id., *Poeti latini (e neolatini)*, I, Bologna 1986, 227-251.

TRAINA A., *La linea e il punto (ancora sul carpe diem)*, in Id., *Poeti latini (e neolatini)*, IV, Bologna 1994, 191-195.

TRAINA A., *Comoedia. Antologia della Palliata*, Padova 2000<sup>5</sup>.

**ABSTRACT:** Rarely Plautus' comedy considers the time coordinate beyond the horizon of the present. Leaving aside wider glimpses of memory of the past or of hope for the future, Plautus concentrates the preservation of time in the space of the *nunc* and *hodie*, exactly as *tempus*, that is a definite and tangible object of fruition. In his theater the management of the *dies*, a linear *totum* to be consumed moment after moment with feverish commitment, goes far beyond the mere respect of conventional 'units'. If the *Amphitruo* and the *Menaechmi* are the (tragi)comedies of the present subtracted or lost, of human heteronomy dealing with the divine or chance arbitrariness, the exploitation of the *occasio* is the precious resource made available by Plautus to rediscover time and regain control of it. The *Pseudolus* offers an excellent essay of this, specular and, at the same time, opposite to the *Amphitruo*.

**KEYWORDS:** Plautus; Time; Day; Chance; Opportunity.

## *Ne mox erretis*: la convenzione della maschera nel teatro romano dal III secolo a.C.

SALVATORE MONDA

*Ne mox erretis* sono le parole con cui il prologo dei *Menaechmi* avverte il suo pubblico che i due fratelli gemelli, già descritti ai vv. 17-22 come perfettamente identici<sup>1</sup>, hanno anche lo stesso nome<sup>2</sup>: gli spettatori devono possedere delle conoscenze preliminari per poter assistere a una commedia degli equivoci, basata su continui scambi d'identità<sup>3</sup>. Prima di entrare completamente nei panni del personaggio che agisce in scena, una simile funzione esplicativa è assunta anche dal dio Mercurio quando nel prologo dell'altra commedia plautina che ha per protagonisti dei *simillimi*, l'*Amphitruo*, ai vv. 142-147, spiega al pubblico attraverso quali segni si possano riconoscere i protagonisti: la differenza tra Mercurio e Sosia sta nelle alucce dorate che il dio ha in evidenza sul suo copricapo (*petasus*) e che nell'identico berretto del servo sono assenti; in quanto a Giove, l'attore che ne ricopre il ruolo porta sotto il cappello una trecciolina d'oro<sup>4</sup>. Si noterà l'uso dello stesso verbo, *internosse*, impiegato dai due prologhi: nei *Menaechmi* rappresenta l'incapacità persino della madre di riconoscere i propri figli gemelli, mentre nell'*Amphitruo* si riferisce alla possibilità, per gli spettatori, di distinguere i doppi.

---

<sup>1</sup> *Mercator quidam fuit Syracusis senex, / ei sunt nati filii gemini duo, / ita forma simili pueri, ut mater sua / non internosse posset quae mammam dabat, / neque adeo mater ipsa quae illos pepererat, / ut quidem ille dixit mihi, qui pueros viderat.*

<sup>2</sup> *Ne mox erretis, iam nunc praedico prius: / idem est ambobus nomen geminis fratribus.*

<sup>3</sup> Così, per distinguere i due fratelli, nel corso della commedia Plauto farà in modo che Menecmo II porti sempre con sé la *palla*, il mantello sottratto da Menecmo I alla propria moglie per farne dono alla cortigiana Erotio, ma che quest'ultima consegna all'ignaro Menecmo II (credendolo il proprio amante) per farvi apporre qualche modifica dal sarto. Vd. QUESTA 2004, 70-72.

<sup>4</sup> *Nunc internosse ut nos possitis facilius, / ego has habeo usque in petaso pinnulas; / tum meo patri autem torulus inerat aureus / sub petaso: id signum Amphitruoni non erit. / ea signa nemo horum familiarium / videre poterit: verum vos videbitis.*

A ben vedere simili segni distintivi – ai quali penso vada associata anche una differente resa delle parti dei vari protagonisti<sup>5</sup> – si rendono necessari non tanto nelle scene in cui i personaggi identici agiscono insieme<sup>6</sup>, quanto soprattutto in quelle in cui essi recitano separatamente, innescando così la confusione e gli equivoci negli altri personaggi, ma consentendo allo spettatore di mantenere un livello superiore di conoscenza. La somiglianza dei *simillimi* è totale e riguarda anche i particolari del volto, come osserva in un famoso *a parte* (*Amph.* 441-446) uno di loro, Sosia, quando si trova davanti il suo doppio:

*Certe edepol, quom illum contemplo et formam cognosco meam,  
quem ad modum ego sum (saepe in speculum inspexi), nimis similest mei;  
itidem habet petasum ac vestitum: tam consimilest atque ego;  
sura, pes, statura, tonsus, oculi, nasum vel labra,  
malae, mentum, barba, collus: totus. quid verbis opust?  
si tergum cicatricosum, nihil hoc similist similius.*

Scene come questa, è stato osservato, si giustificano solo se i due attori in scena siano perfettamente uguali<sup>7</sup>: identici la statura, il costume, il copricapo, i capelli, la barba e, soprattutto, il volto, ovvero la maschera<sup>8</sup>.

---

<sup>5</sup> Sosia, Anfitrione e Menecmo I cantano e recitano, mentre Mercurio, Giove e Menecmo II recitano soltanto. Vd. MONDA 2012.

<sup>6</sup> Nella lunga scena iniziale dell'*Amphitruo* si trovano faccia a faccia Mercurio e Sosia (143-462); l'incontro tra Giove e Anfitrione avviene presumibilmente nella lacuna tra il v. 1034 e il v. 1035 (fr. XV-XX) e prosegue ai vv. 1035-1039. Nei *Menaechmi* i due fratelli si incontrano nella scena finale (1060-1162).

<sup>7</sup> In questa scena l'unica differenza tra i due, oltre che nelle alucce dorate di Mercurio naturalmente, sembra consistere nella lanterna che Sosia porta in mano (v. 149): è probabile che l'oggetto fosse utile ad individuare il personaggio anche agli spettatori più lontani dal palcoscenico; i cambi di posizione dei due attori durante le fasi più concitate della scena potrebbero aver reso necessario quest'altro *signum*.

<sup>8</sup> Sono lieto di dedicare questo lavoro sull'uso della maschera nel teatro romano a Gianna Petrone, che sull'argomento ha scritto pagine notevoli per acume critico, sapiente uso delle fonti e capacità di sollevare questioni spesso trascurate da altri studiosi. È mia intenzione prendere parte alla discussione proprio traendo spunto dalle riflessioni e dalle domande poste da Gianna Petrone (vd. più avanti). Il problema dell'uso della maschera all'epoca di Plauto e di Terenzio, comunque, non è di facile soluzione e resta, a mio modo di vedere, ancora aperto.

Quando si pensa a una performance teatrale nell'antica Roma la prima immagine che si affaccia alla nostra mente è quella di un palcoscenico di medie o piccole dimensioni sul quale gli attori recitano indossando una maschera. Tale rappresentazione è con ogni evidenza influenzata dall'imponente apparato iconografico che è spesso presente nei nostri libri<sup>9</sup>, o che oggi è facile rinvenire anche in rete, benché molti di noi siano consapevoli che nella maggior parte dei casi una simile iconografia non appartenga all'età repubblicana, bensì ad epoche più tarde, o che comunque abbia subito la forte influenza della scena greca, per la quale l'uso della maschera nei generi teatrali più antichi non è stato mai messo in dubbio<sup>10</sup>. L'opinione comune al giorno d'oggi è che anche gli attori romani la indossassero, un'opinione che, tuttavia, si è lentamente diffusa tra gli studiosi, giacché solo dagli anni Cinquanta del secolo scorso si è via via imposta, probabilmente a partire dall'uscita degli importanti lavori di William Beare<sup>11</sup> e George E. Duckworth<sup>12</sup>, non a caso due libri nei quali i vari aspetti della tecnica teatrale e della performance assumono una posizione di maggiore rilievo rispetto agli studi che li hanno preceduti. Tuttavia, come ben sanno gli specialisti del settore, le fonti sembrano indirizzarci in senso affatto contrario. Così un tempo molti degli studiosi che si sono dedicati alla produzione drammatica romana – in un'epoca in cui la filologia classica si mostrava più attenta agli aspetti letterari e critico-testuali che a quelli propriamente teatrali e legati alla realizzazione scenica<sup>13</sup> – aveva-

---

<sup>9</sup> Mi riferisco non solo a BIEBER 1961, ma anche ad altri volumi, sicuramente meno impegnati sul piano della tecnica teatrale antica, ma nei quali comunque figurano delle illustrazioni.

<sup>10</sup> Sull'importanza della maschera in relazione alla sua funzione scenica nel teatro greco vd. soprattutto WILES 2007.

<sup>11</sup> Lo studioso si è occupato dell'argomento sia nel cap. XXIV di *The Roman Stage* (la cui prima edizione è del 1950), sia, anni prima, in un articolo apparso su «*Classical Quarterly*» 33, 1939, 139-146, e poi confluito, con minime variazioni, in appendice a *The Roman Stage* a partire dalla seconda edizione del 1955 (vd. ora BEARE 1964, 184-195 e *App.* I, 303-309).

<sup>12</sup> DUCKWORTH 1952, 92-94. Sull'opinione diffusa ai suoi tempi lo studioso scrive (p. 92): «The traditional view [...] and the one found in almost all handbooks and literary histories states that masks were not introduced at Rome until after the death of Terence».

<sup>13</sup> Tale dicotomia, che nasce da due differenti approcci allo studio dei testi teatrali, è ben messa in evidenza da PETRIDES 2014, 434.

no sostenuto che all'epoca di Plauto, e forse ancora con Terenzio, la recitazione non prevedesse l'uso della maschera. A tutt'oggi non mancano autorevoli voci a favore di tale tesi<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> Una rapida, e sommaria, rassegna delle due posizioni negli studi più importanti. Oltre ai lavori di Beare e Duckworth, si vedano: RIBBECK 1875, 660-662 (sulla base di Diomede, su cui vd. più avanti, sostiene che la maschera sia stata introdotta all'epoca di Pacuvio e che in precedenza gli attori facessero uso di parrucche colorate e di un trucco per il volto); HOFFER 1877 (dedica all'argomento un'ampia dissertazione e mette in risalto come i riferimenti al volto e alla mimica facciale in Terenzio indirizzino verso un uso più tardo della maschera); VAN WAGENINGEN 1907, 33-41 (riesamina tutte le fonti e sostiene che l'innovazione della maschera risalga all'età di Terenzio); SAUNDERS 1911 (la studiosa esamina le fonti e giunge alla conclusione che l'introduzione della maschera risalga all'incirca al 130 a.C. per influenza greca); GOW 1912 (la prima puntuale e serrata critica all'interpretazione tradizionale); BIEBER 1961, 154 s. (la studiosa, cambiata opinione rispetto alla prima ediz. del 1939, si pronuncia a favore della maschera); DELLA CORTE 1975, *passim* (lo studioso si è occupato della maschera a più riprese, schierandosi sempre contro il suo impiego all'epoca di Plauto); KINSEY 1980 (pensa a un uso della maschera saltuario, dipendente dai testi, dalle compagnie, dalle epoche; nelle commedie con personaggi doppi è più probabile che gli attori la indossassero); GRATWICK 1982, 83 (sostiene non si possa credere che il teatro plautino «could have borrowed the plots, verse-form and costume of the Greek tradition, but not its masks»); QUESTA 1982, 18 n. 13 (ne sostiene l'uso, ma ammette che, in relazione alle maschere fisse, che dovevano essere note al pubblico, non cambi nulla qualora si ipotizzi l'impiego di una truccatura del volto); CHIARINI 1983, 251-253 (decisa negazione dell'uso di maschere, sebbene nella prima ediz. del 1979, di cui quella del 1983 riproduce anastaticamente il testo con aggiunte in appendice, a p. 38 n. 35, si sia espresso a favore); CHIARINI 1989, 140-143 ribadisce la nuova posizione); DUPONT 1985, 81 (sulla base del passo di Diomede, *gramm.* I 489 Keil, su cui vd. oltre, la studiosa ritiene che l'invenzione della maschera si debba a Roscio, a causa dello strabismo che gli avrebbe impedito di recitare in determinati ruoli); WILES 1991, 129-149 (soprattutto 132 s., in cui si pronuncia a favore della maschera, che i Latini avrebbero tratto dai Greci insieme ai testi e alle altre convenzioni sceniche); PETRONE 1992 (maschera utilizzata a partire da Terenzio, senza tuttavia che il suo impiego diventasse esclusivo: p. 385); MARSHALL 2006, 126-158 (presuppone l'uso della maschera in quello che è lo studio più particolareggiato sulla sua funzione nel teatro romano; a p. 126 n. 1 scrive: «It seems perverse to propose an intermediary unmasked stage of comic development»); MANUWALD 2011, 79 s. (favorevole: la studiosa ammette che le fonti sono contraddittorie, ma con DUCKWORTH 1952, 94, osserva che, se *persona* ad un certo punto assume il significato di 'personaggio', il senso originario di 'maschera' deve essere precedente e molto antico). Dossografia delle due posizioni, con ulteriore bibliografia, in CALABRETTA 2015, 118-123. Nel tempo si sono anche affermati dei pareri intermedi, o dei tentativi di conciliare i dati delle fonti con la presunta evidenza dei testi teatrali. Il primo che abbia avanzato qualcosa del genere, a quel che sembra, è SWOBODA 1954, 173 ss. e 187-190, il quale tenta, con



In questo lavoro vorrei riprendere la questione dei *simillimi* in commedie come l'*Amphitruo* e i *Menaechmi* per considerare alcuni aspetti, relativi alla tecnica teatrale, che sembrano orientarci verso un uso della maschera a Roma fin dai tempi più antichi; ma, soprattutto, vorrei tentare una riflessione sui motivi per cui le nostre fonti, per quanto si dimostrino tra loro discordanti nei dettagli, attestino in maniera abbastanza concorde un uso della maschera soltanto in epoca più recente. Come ha giustamente osservato Gianna Petrone, spetta ai sostenitori della maschera di fornire delle prove convincenti e, soprattutto, di tentare una spiegazione di come si sia sviluppata una tradizione grammaticale antica sfavorevole al suo impiego sulla scena romana più antica<sup>15</sup>.

Per l'età tardo-repubblicana sembra abbastanza certo che la maschera venisse indossata nei generi teatrali di tradizione greca. Cicerone nel secondo libro del *De oratore* (193) parla dell'attore che, recitando l'*Antiopa* e il *Teucer* di Pacuvio, raggiungeva una tale immedesimazione nel personaggio che gli occhi gli brillavano attraverso la maschera (*tamen in hoc genere saepe ipse vidi, ut ex persona mihi ardere oculi hominis histrionis viderentur eqs.*). La *cothurnata*, quindi, all'epoca di Cicerone – o comunque all'inizio del I secolo a.C. – prevedeva l'uso della maschera. Anche per la *palliata* non sussistono particolari dubbi. Tuttavia Cicerone, sempre nel *De oratore* (3, 221), a proposito della predominanza degli occhi nell'espressione del volto, sostiene che i vecchi romani<sup>16</sup> avevano ben capito tutto ciò, al punto che non applaudivano molto neppure il famoso Quinto Roscio quando recitava con la maschera:

---

una buona dose di razionalismo, di far coincidere le fonti che, in maniera tutt'altro che concorde, trattano del problema: all'inizio la maschera la portano solo gli attori di Atellana per non farsi riconoscere in quanto non professionisti, mentre gli altri si tingono semplicemente il volto; in seguito viene utilizzata da Nevio in un commedia intitolata *Personata* (Festo); poi ne fa uso Terenzio per l'*Eunuchus* nel 161 e per gli *Adelphoe* nel 160 (Donato); quindi si diffonde l'abitudine di non usare la maschera; infine, da Roscio in poi, l'impiego della maschera per gli attori diventa comune (Diomede). Differente l'ipotesi di FANTHAM 2002, 365, secondo la quale l'uso della maschera, comune all'epoca di Plauto e Terenzio, successivamente sarebbe caduto in disuso e poi nuovamente ripristinato in epoca più tarda. Anche BOYLE 2006, 147 crede alla teoria della reintroduzione della maschera all'epoca di Roscio.

<sup>15</sup> PETRONE 1992, 374.

<sup>16</sup> FANTHAM 2002, 365 opportunamente nota come qui Cicerone abbia attribuito un proprio ragionamento al personaggio di Crasso, adattandolo all'epoca in cui si svolge il dialogo (il 91 a.C.).

*sed in ore sunt omnia, in eo autem ipso dominatus est omnis oculorum; quo melius nostri illi senes, qui personatum ne Roscium quidem magno opere laudabant; animi est enim omnis actio et imago animi vultus, indices oculi.*

Da queste parole sembra che Roscio a volte portasse la maschera e a volte no<sup>17</sup>, oppure che avesse cominciato ad usarla solo da un certo momento in poi della sua professione di attore<sup>18</sup>. Ma è anche possibile che non la indossasse quando era impegnato nella recitazione di mimi, un genere che fin dalle sue origini ha come caratteristica principale l'assenza della maschera, mentre non ne facesse a meno durante gli spettacoli di palliata e togata: per uno schiavo come Roscio, liberato sotto Silla, possiamo ipotizzare che, almeno agli inizi della carriera, la sua arte non si limitasse ai generi comici più nobili.

Esiste ancora un'altra testimonianza di Cicerone, che nella *De divinatione*, rivolgendosi al fratello Quinto, ricorda le espressioni del volto e i movimenti dell'amico Esopo, il noto attore (1, 80):

*equidem etiam in te saepe vidi et, ut ad leviora veniamus, in Aesopo, familiari tuo, tantum ardorem vultuum atque motuum, ut eum vis quaedam abstraxisset a sensu mentis videretur.*

Non è detto, però, che qui Cicerone faccia riferimento all'attività teatrale dell'amico; l'ardore dell'espressione e dei movimenti è propria anche del fratello Quinto oltre che di Esopo: è probabile che l'esempio sia tratto da episodi della vita quotidiana piuttosto che da quella professionale. L'inciso *ut ad leviora veniamus* non va inteso esclusivamente come un passaggio a un'arte meno nobile rispetto all'oratoria (il teatro), ma può trattarsi di un riferimento allo «status sociale dell'attore (spesso di origini umili e addirittura servili) [...] considerato inferiore a quello dell'uomo politico e anche del poeta e dello scrittore»<sup>19</sup>.

Per l'età imperiale l'uso della maschera pare abbastanza certo: Quintiliano, *inst.* 11, 3, 73 s. sostiene che gli attori di teatro esprimano i sentimenti anche *a personis* e subito dopo fa l'esempio della maschera del *senex* con doppio profilo<sup>20</sup>. Ma per le epoche precedenti all'età

---

<sup>17</sup> Così ad es. SANDBACH 1977, 111.

<sup>18</sup> Per BOYLE 2006, 147 n. 14, Roscio agli inizi della sua carriera avrebbe recitato senza maschera e successivamente con la maschera (vd. anche sopra n. 14).

<sup>19</sup> TIMPANARO 1988, 293 n. 218.

<sup>20</sup> Vd. PETRONE 1992, 376 e MANUWALD 2011, 80.

di Silla le fonti erudite e grammaticali ci forniscono testimonianze piuttosto problematiche. Per i donatiani *Excerpta de comoedia* 6, 3 la maschera sarebbe stata introdotta in scena per la prima volta dagli attori Cincio Falisco e Minucio Protimo, che l'avrebbero adoperata – rispettivamente – nella commedia e nella tragedia:

*personati primi egisse dicuntur comoediam Cincius Faliscus, tragoediam Minucius Prothymus.*

L'epoca è quella di Terenzio<sup>21</sup> e Donato, nel commentare il commediografo, segnala anche i casi in cui gli attori Minucio Protimo e Ambivio Turpione fecero uso della maschera. Nell'*Eunuchus* (*ad Eun. praef.* I 6):

*acta plane est ludis Megalensibus L. Postumio L. Cornelio aedilibus curulibus, agentibus etiam tunc personatis L. Minucio Prothymo L. Ambivio Turpione*

e negli *Adelphoe* (*ad Ad. praef.* I 6):

*haec sane acta est ludis scenicis funebribus L. Aemilii Pauli, agentibus L. Ambivio et L. <Minucio Prothymo> qui cum suis gregibus etiam tum personati agebant.*

Un'altra testimonianza è fornita da Donato nel commento al v. 716 dell'*Andria*:

*et vide non mininas partes in hac comoedia Mysidi attribui, hoc est personae feminae: sive haec personatis viris agitur, ut apud veteres, sive per mulierem, ut nunc videmus.*

Al tempo di Donato, quindi, era possibile vedere recitare anche attrici donne, senza maschera, in ruoli che un tempo sarebbero stati affidati solo a uomini con la maschera. Peccato, però, che non sia possibile collocare in una precisa epoca un'espressione come *apud veteres*: si riferisce al tempo di Plauto, a quello di Terenzio, o addirittura a quello di Cicerone?

Secondo il grammatico Diomede (I 489 Keil), invece, quella della maschera fu una novità da attribuire a Quinto Roscio Gallo, il famoso

---

<sup>21</sup> BEARE 1964, 193 suppone che il testo possa anche intendersi nel senso che Cincio Falisco e Minucio Protimo furono i primi attori romani di nascita (quindi *personati* dovrebbe equivalere ad 'attori'). Una simile interpretazione lo studioso dà anche del passo di Cicerone (*de or.* 3, 221) citato sopra.

attore contemporaneo di Cicerone, per nascondere il suo strabismo. Prima di allora si sarebbero usate solo delle parrucche, i cui colori indicavano l'età (e il ruolo) del personaggio:

*antea itaque galearibus non personis utebantur, ut qualitas coloris indicium faceret aetatis, cum essent aut albi aut nigri aut rufi. personis vero uti primus coepit Roscius Gallus, praecipuus histrio, quod oculis perversis erat nec satis decorus in personis nisi parasitus pronuntiabat.*

Beare sostiene – a mio parere a ragione – che il già citato passo in cui Cicerone ricorda Roscio (*de orat.* 3, 221) possa avere influenzato Diomede<sup>22</sup>.

L'uso della maschera sembra essere una delle poche cose certe che caratterizza il genere della farsa atellana<sup>23</sup>. La testimonianza più importante in tal senso è quella di Festo p. 238 L., a proposito di una commedia di Nevio, la *Personata*:

*Personata fabula quaedam Naeui inscribitur, quam putant quidam primum <actam> a personatis histrionibus. sed cum post multos annos comoedi et tragoedi personis uti coeperint, verisimilius est eam fabulam propter inopiam comoedorum actam novam per Atellanos, qui proprie vocantur personati; quia ius est is non cogi in scena ponere personam, quod ceteris histrionibus pati necesse est<sup>24</sup>.*

Secondo Festo non è del tutto sicuro che la *Personata* si intitolasse così per essere stata la prima commedia messa in scena da attori in maschera: il lessicografo, aderendo alla tradizione secondo cui l'uso della maschera sia stato introdotto sulla scena romana più tardi dell'epoca di Nevio, preferisce ipotizzare che in una successiva ripresa di quella commedia, a causa della mancanza di attori professionisti, si sia fatto ricorso ad interpreti di Atellana e che quindi l'opera abbia assunto il

---

<sup>22</sup> BEARE 1964, 193 e 304. Stessa opinione in KINSEY 1980, 53 e MARSHALL 2006, 127 n. 6. Del resto, notano Beare e Kinsey, Diomede poteva aver tratto anche la notizia sullo strabismo di Roscio da un altro passo sempre di Cicerone: *nat. deor.* 1, 79.

<sup>23</sup> Riprendo in parte quanto ho scritto in MONDA 2013, 100 s.

<sup>24</sup> «*Personata* s'intitola una commedia di Nevio, che alcuni ritengono sia stata la prima ad essere rappresentata da interpreti in maschera. Ma, poiché gli attori comici e tragici iniziarono a fare uso della maschera solo molti anni dopo, è più probabile che quella commedia, a causa della mancanza di attori, sia stata nuovamente rappresentata da interpreti di Atellana, detti propriamente *personati* (portatori di maschera), poiché la legge non li costringe a deporre la maschera sulla scena, ciò che invece devono fare tutti gli altri attori».

titolo *Personata* grazie a coloro i quali l'hanno recitata in quell'occasione. Inoltre – continua Festo –, gli attori di Atellana erano detti *personati* perché era loro consentito di non deporre la maschera sulla scena: probabilmente Festo intende dire che non erano obbligati a metterla via alla fine della rappresentazione, così che gli spettatori non avrebbero mai visto i loro volti<sup>25</sup>. Non saprei dire, tuttavia – sempre che il testo tradito sia corretto –, quanto quest'ultima spiegazione sia vera, e se non si tratti in realtà della solita notizia di natura autoschediastica, inventata per spiegare il nome di *personati*; in quanto alla prima parte, relativa all'impiego di attori di Atellana per una ripresa sulla scena della *Personata* di Nevio a distanza di anni dalla morte dell'autore, la spiegazione di Festo è semplicemente fantasiosa e priva di credibilità (del resto il grammatico sembra presentarla come un'ipotesi). Beare<sup>26</sup> fu il primo ad accorgersi dell'incoerenza in cui cade Festo: come fanno gli attori di commedia a deporre la maschera se non la portano? Su una simile contraddizione pesa probabilmente anche il tentativo, messo in atto dalla fonte di Festo e, più in generale, dalla tradizione grammaticale romana, di dar forma alla genesi e allo sviluppo del teatro autoctono attraverso l'imitazione di modelli eruditi di tradizione greca: per quest'ultima si pensi, ad esempio, alla testimonianza dello *scholium ad Aeschin. Ctesiph.* 67, secondo il quale il *proagon* era il momento in cui gli attori e i coreuti si esibivano davanti al pubblico ateniese privi di maschera<sup>27</sup>.

---

<sup>25</sup> Vd., ad esempio, PARATORE 2005, 37. Osserva MOREL 1969, 245, che gli attori di Atellana godevano del privilegio di portare sempre la maschera: ciò avrebbe consentito agli attori amatoriali di non essere riconosciuti; in alternativa quest'uso avrebbe rappresentato un legame forte con le origini rituali dell'Atellana: Morel preferisce la seconda spiegazione. BEARE 1964, 140, pensa che qui il lessicografo stia facendo un po' di confusione e che voglia soltanto contrapporre gli Atellani, che indossano la maschera, ai mimi, che non la portano (e intende il passo di Festo nel senso che i *personati* «were allowed always to wear their masks on the stage, whereas other actors were compelled to lay theirs aside»). Secondo CHIARINI 1989, 141 s., nella *Personata* di Nevio «comparivano maschere da Atellana accanto a personaggi (senza maschera) da *palliatà*» (vd. già CHIARINI 1983, 252): l'ipotesi è suggestiva, ma, come ho già avuto modo di dire in altra sede, non vi è alcuna possibilità di provarla. C'è anche chi, come DUMONT 1982, 123, dubita che *Personata* fosse un titolo e pensa che derivi da una didascalia (Dumont, sulla base di una testimonianza vascolare, sostiene che l'uso di presentarsi senza maschera alla fine di una pièce risalga al teatro magnogreco).

<sup>26</sup> BEARE 1964, 305. Poi anche DUCKWORTH 1952, 93.

<sup>27</sup> Sul *proagon* vd. PICKARD-CAMBRIDGE 1968, 67 s.

Passi, abbastanza frequenti in commedia, che fanno riferimento alla mimica facciale sono stati considerati una prova dell'assenza della maschera<sup>28</sup>. Invece, un'affermazione come quella del protagonista in *Pseud.* 107 *ita supercilium salit*, si spiega benissimo anche se si pensa ad attori che la indossano. Non serve ricorrere alla ingegnosa spiegazione di Slater, che ipotizza un sopracciglio meccanico in grado di produrre contrazioni e movimenti<sup>29</sup>. Più plausibile l'idea di Wiles, secondo il quale una maschera, in base all'angolazione da cui si osserva, possa dare allo spettatore l'impressione di mutare le espressioni del volto<sup>30</sup>. E poi sappiamo dell'esistenza di maschere con la caratteristica (fissa) del sopracciglio sollevato, come quelle descritte da Polluce nell'*Onomastikon* 4, 133-154<sup>31</sup>, e di cui parla anche Quintiliano, *inst.* 11, 3, 74 a proposito del ruolo del *pater*, per il quale *altero erecto, altero composito est supercilio, atque id ostendere maxime latus actoribus moris est, quod cum iis quas agunt partibus congruat*<sup>32</sup>.

In ogni caso eviterei di imporre la nostra concezione moderna e realistica di teatro ad una *performance*, come quella antica, così ricca di convenzioni condivise dall'autore, dalla *troupe* e dal pubblico. Gow ricorda come anche nel dramma greco non manchino i riferimenti alle espressioni facciali, riferimenti diretti unicamente a suscitare l'immaginazione dello spettatore<sup>33</sup>. Nel *Phormio* di Terenzio ai vv. 210 ss. Antifone chiede a Geta di verificare l'espressione sul suo volto, un'affermazione che in apparenza difficilmente potrebbe aver senso con una maschera. Ma in realtà l'autore qui avrà richiesto un piccolo sforzo di fantasia agli spettatori. Le frequenti 'dichiarazioni' di colorito e di mimica facciale dei personaggi plautini e terenziani sono esse

---

<sup>28</sup> Vd. soprattutto HOFFER 1877 e, più di recente, CHIARINI 1989, 140-143.

<sup>29</sup> SLATER 2000, 99 s.

<sup>30</sup> WILES 1991, 166 s.

<sup>31</sup> Vd., tra gli altri, POE 1996, 320 s.

<sup>32</sup> E cfr. anche quanto aggiunge poco più avanti, al par. 79: *Vitium in superciliis si aut immota sunt omnino aut nimium mobilia aut inaequalitate, ut modo de persona comica dixeram, dissident aut contra id quod dicimus finguntur: ira enim contractis, tristitia deductis, hilaritas remissis ostenditur.*

<sup>33</sup> GOW 1912, 71, seguito da BEARE 1964, 306 s. Vd. anche PETRONE 1992, 381. Diversa l'opinione di PICKARD-CAMBRIDGE 1968, 199, secondo il quale «any descriptions of the facial appearance in the texts of Plautus and Terence, although they used no masks, may be taken with some confidence to be translated from new comedy plays in which masks were worn, so to indicate what the masks were like».

stesse una delle prove migliori dell'uso della maschera: i personaggi in scena dicono a parole ciò che la convenzione della maschera non permette agli spettatori di vedere con i propri occhi.

Beare ritiene che a Roma si usasse la maschera fin dai tempi più antichi, sia perché essa faceva parte della pratica scenica greca ed etrusco-italica<sup>34</sup>, sia perché consentiva di impiegare più attori per uno stesso personaggio<sup>35</sup>. Da tempo, ormai, la principale dimostrazione a favore della maschera è stata individuata nelle scene in cui compaiono personaggi identici<sup>36</sup>. I sostenitori della maschera affermano che vi sono commedie plautine, come quelle dei *simillimi*, che non potrebbero realizzarsi senza: di per sé, tuttavia, questa osservazione è tutt'altro che risolutiva, poiché un pesante trucco avrebbe avuto la stessa funzione, sebbene la maschera richiedesse minori sforzi nella preparazione e nei cambi di costume e di ruolo. Concordo con Marshall quando afferma che le dimostrazioni dell'esistenza della maschera per la palliata vanno cercate al di fuori dell'argomento dei *simillimi*<sup>37</sup>. Ne è prova il fatto che anche una forma di teatro senza maschera può inscenare dei personaggi che hanno lo stesso volto: si pensi a *The Comedy of Errors* di Shakespeare, che trae ispirazione proprio dai *Menaechmi* di Plauto<sup>38</sup>. Tuttavia non possiamo del tutto trascurare la questione dei *simillimi* e questo anche in considerazione di un più approfondito confronto tra Plauto e Shakespeare: è fondamentale provare a immaginare come si svolsero le rappresentazioni delle due opere e quali scelte di regia furono adottate dai due diversi autori: le rispettive convenzioni teatrali non possono non aver condizionato la composizione dei loro testi.

In *The Comedy of Errors* il drammaturgo inglese, ispirandosi anche all'*Amphitruo*, presenta due coppie di gemelli anziché una sola come avviene nel modello plautino: la prima è composta da Antifolo di Efeso e Antifolo di Siracusa, che corrispondono ai due Menecmi;

---

<sup>34</sup> BEARE 1964, 305 s.

<sup>35</sup> BEARE 1964, 307 s.

<sup>36</sup> Ancora BEARE 1964, 306 s., seguito da DUCKWORTH 1952, 93.

<sup>37</sup> MARSHALL 2006, 126 s.

<sup>38</sup> Su questo punto vd. anche GRATWICK 1982, 83 s.: «It is true that plays like *Menaechmi*, *Amphitruo* and *Gemini Lenones*, all involving important parts for 'doubles', could be staged without masks like *Twelfth Night* or *The Comedy of Errors*. One must, however, wonder about the feasibility of an unmasked *Trigemini* (pseudo-Plautus) or *Quadrigenini* (Naevius)».

la seconda coppia è formata dai rispettivi servi dei due protagonisti, entrambi con lo stesso nome, Dromio, e anch'essi separati da piccoli a causa di un naufragio. In una commedia degli equivoci e degli scambi di identità la comicità si mette in moto solo se lo spettatore sa più dei personaggi in scena e può ridere dei loro errori. Quindi, nei *Menaechmi* e in *The Comedy of Errors* il pubblico deve sapere bene di quale Menecmo si tratta, o di quale Antifolo, o Dromio.

Nella rappresentazione della versione shakespeariana della commedia – a meno che la compagnia non disponesse di due coppie di attori perfettamente identici – i gemelli non potevano essere del tutto uguali: solo per convenzione il pubblico avrebbe creduto che lo fosse. Diversamente gli spettatori non avrebbero compreso di volta in volta l'identità dell'Antifolo o del Dromio in scena<sup>39</sup>. A scanso di equivoci, Antifolo di Siracusa nella seconda scena del primo atto, in un brevissimo monologo si presenta (vv. 33-40): da quel momento gli spettatori sanno che quell'attore impersona Antifolo di Siracusa e non lo confondono con il fratello, che entra per la prima volta in III.i. Nel mondo greco-latino i personaggi simili, invece, potevano essere riconosciuti come tali da un identico costume e soprattutto dall'uso della stessa maschera, indossata la quale si rendevano necessari dei segni di riconoscimento per evitare che gli spettatori potessero cadere in errore. Al tempo di Shakespeare, invece, la maschera non si usa e l'attore può contare solo sul costume. I due Antipholi e i due Dromii in *The Comedy of Errors* non possono essere recitati da due soli attori (uno per coppia di gemelli) poiché nella scena finale le due coppie si incontrano e sono necessari quattro attori: quindi quattro saranno stati gli attori fin dall'inizio. Ciascuna coppia avrà indossato un identico costume. L'acconciatura, forse persino la recitazione e la voce saranno state simili tra i due gemelli, ma non il volto. Così si rendeva necessario per il pubblico accettare una convenzione scenica e immaginare come identici dei personaggi che nella realtà erano recitati da attori affatto diversi. In un teatro privo di maschera, l'autore che avesse ricercato un maggiore realismo avrebbe

---

<sup>39</sup> Ros King nell'introduzione premessa al testo della commedia curato da DORSCH 2004, ricorda che nell'allestimento di *The Comedy of Errors* presso il Princess's Theatre nel 1864 per le parti dei Dromii furono impiegati due veri gemelli, i fratelli Charles e Henry Webb: i due erano così identici, che per distinguerli agli occhi degli spettatori, si decise di fare indossare loro delle calze di diverso colore.



composto la pièce evitando scene in cui i *simillimi* compaiono contemporaneamente, consentendo così alla compagnia di utilizzare un unico attore per coppia di gemelli: è quanto accade ad esempio in *La moglie* di Giovanni Cecchi<sup>40</sup>, ma non in Shakespeare e neppure in Plauto, dove i personaggi identici hanno scene in comune.

Rispetto a Shakespeare sembra di poter notare che la preoccupazione maggiore di Plauto – e forse già del suo modello greco – nella composizione della commedia dovette essere non tanto il modo di rendere simili due attori, quanto invece di differenziarli agli occhi del pubblico: nel teatro comico gli scambi di identità e gli equivoci devono restare confinati ai personaggi in scena, mentre gli spettatori non devono mai allontanarsi dalla propria posizione privilegiata di onniscienza. Per i *Menaechmi* di Plauto, quindi, occorre che il pubblico riconoscesse un fratello dall'altro, e ciò proprio a causa del fatto che i suoi attori erano perfettamente identici grazie alla maschera. Questo è il motivo per cui nella sua commedia Plauto fa in modo che lo spettatore distingua Menecmo I da Menecmo II, assegnando a quest'ultimo, per quasi tutta la durata della commedia, la *palla*. Così pure nell'*Amphitruo*: perché mai Mercurio dovrebbe avvertire il pubblico dell'esistenza di segni di riconoscimento, se i protagonisti della commedia non avessero indossato la maschera, risultando così perfettamente riconoscibili? In *The Comedy of Errors* tutto questo non c'è, né un mantello né altri espedienti volti a identificare i protagonisti all'interno delle coppie di fratelli, perché nella realizzazione del testo ciò non era necessario: il pubblico era perfettamente in grado di distinguere le due coppie di gemelli dal momento che, al di fuori della pura immaginazione teatrale, nella realtà essi non erano del tutto identici. I segni di riconoscimento servono invece al pubblico di Plauto, se – come è probabile – i due gemelli indossavano la stessa maschera.

A voler rintracciare delle prove circa l'uso della maschera a Roma, tuttavia, non possiamo limitarci al ristretto ambito dei *simillimi*, poiché, come ho sostenuto all'inizio, occorre anche tentare una valutazione del grado di veridicità delle nostre fonti. A questo proposito, se guardiamo al fenomeno della maschera con gli occhi di noi moderni, siamo spinti a considerare il passaggio da un teatro che ne fa uso ad uno che ne è privo come un'evoluzione da una forma teatrale primi-

---

<sup>40</sup> L'osservazione è in MIOLA 1997, 21.

tiva ad una più progredita. Se però proviamo a considerare tutto ciò dal punto di vista degli antichi, e dei Romani in particolare, è esattamente il contrario: con lo sguardo sempre rivolto ai tre principali generi del dramma greco – tragedia, commedia e dramma satiresco –, sono i generi teatrali che fanno uso della maschera ad essere ritenuti perfetti, a godere della massima considerazione e, in altre parole, ad essere percepiti come più evoluti. Non a caso un genere ‘minore’, come il mimo, è privo di maschera. Quindi per gli antichi un’evoluzione da una forma teatrale primitiva a una più avanzata passa sicuramente dall’assenza della maschera al suo definitivo impiego.

In fatto di teatro i Romani non sono nuovi a modelli evolutivi di questo genere: basti pensare alle notizie sulle origini del teatro attestate nei due famosissimi passi di Tito Livio e Valerio Massimo sull’introduzione dei ludi scenici a Roma<sup>41</sup>. Esse sono ‘segnate’ dalla volontà di descrivere una progressione da forme primitive a forme più avanzate (e greche). Le testimonianze sulla maschera rientrano perfettamente in questo genere di ragionamento, al quale, inoltre, potrebbe non essere estraneo l’influsso di un’analoga tradizione greca. Secondo alcune fonti, infatti, all’epoca di Tespi gli attori erano soliti applicare sul volto una tintura, mentre a Eschilo si deve l’introduzione dell’uso della maschera<sup>42</sup>: simili testimonianze potrebbero avere influenzato la tradizione erudita romana nelle riflessioni sulle origini del proprio teatro. Così Plauto costituirebbe ancora una fase antica, di performance senza maschera, mentre il più ‘evoluto’ Terenzio, forse già agli occhi degli antichi considerato più rispettoso dei grandi modelli greci, sarebbe stato rappresentato in maschera, oppure l’uso di questa sarebbe ancora

---

<sup>41</sup> Liv. 7, 2; Val. Max. 2, 4, 4.

<sup>42</sup> Cfr. Hor. *ars* 275-279; Diomed. *gramm.* I 487 Keil; Evanth. *fab.* 1, 2. Ma anche qui il quadro è molto complicato e pieno di notizie discordanti. Per Tespi la Suda, s.v. *Thespis* (*TrGF* test. 1, 4-6 Snell), attesta inizialmente l’uso di una biacca bianca sul volto e in seguito l’invenzione di una maschera di lino. In quanto a Eschilo la Suda, s.v. *Aischylos* (*TrGF* test. 2, 4-5 Radt), lo definisce semplicemente come il primo ad aver portato sulla scena maschere spaventose e colorate. Sempre secondo la Suda, s.v. *Choirilos* (*TrGF* test. 1, 4-6 Snell), Cherilo avrebbe introdotto alcune non meglio precisate innovazioni, mentre, s.v. *Phrynichos* (*TrGF* test. 1, 3-4 Snell), Frinico avrebbe inventato le maschere femminili (ma il testo potrebbe intendersi nel senso che avrebbe portato in scena personaggi femminili). Secondo Aristotele in origine la commedia sarebbe stata recitata senza maschera, ma afferma di non sapere chi ne abbia introdotto l’uso (*poet.* 1449b 4). Ancora indispensabile sull’argomento PICKARD-CAMBRIDGE 1968, 190 s.

più recente e risalirebbe all'età di Cicerone, non a caso l'epoca in cui i Romani iniziano a edificare i primi teatri in pietra. Il genere dell'Atellana, da sempre recitato con delle maschere fisse, sembra creare non poco imbarazzo a questi antichi sostenitori di un quadro solo in apparenza perfetto. Tuttavia, come ho detto, questa ricostruzione storica è compromessa dalla volontà delle nostre fonti di rispettare uno schema evolutivo che porti il teatro romano da una fase primitiva ad una più progredita e quindi dall'assenza alla presenza della maschera. Questo – mi pare – è un valido motivo per dubitare della veridicità delle informazioni tramandate dalle nostre fonti.

A partire dalle testimonianze che si riferiscono alle origini del teatro greco, nelle quali si contrappone all'uso della maschera l'impiego di un pesante trucco del volto, i sostenitori moderni della recitazione 'non *personata*' ritengono che gli attori ricorressero a un *maquillage*: ma tale espediente potrebbe essere ammesso sulle scene solo in caso di *pièces* teatrali con pochi personaggi (come alle origini – per così dire, mitiche – della tragedia attica), nelle quali gli attori non devono ricoprire più di una parte; certo non sulla scena romana, spesso più affollata di quella greca, dove solo la maschera poteva consentire i rapidi cambi di ruolo.

L'uso della maschera in tragedia e in commedia potrebbe essere stato introdotto a Roma almeno fin dagli inizi di un'attività teatrale regolare, fissata da occasioni ludiche precise e da spazi scenici convenzionali. Un uso che, come spesso è stato messo in evidenza, rappresenta una continuità con la tradizione greca, per di più integrata in un sostrato italico per il quale la maschera è sicuramente attestata (mi riferisco sia all'Atellana, sia ai generi comici diffusi in Sicilia e Magna Grecia). Se – ancora con gli occhi degli antichi – volessimo proprio immaginare una fase in cui l'uso della maschera non era ancora stato introdotto, allora dovremmo risalire più indietro di Livio Andronico. Tuttavia una tale fase cronologica sarebbe difficile, se non impossibile, da ricostruire; inoltre, non avrebbe particolare attinenza con i modi di rappresentazione dei testi giunti fino a noi, interi o in frammenti che siano, e ci costringerebbe a uno sforzo di immaginazione che andrebbe ben oltre le intenzioni di questo lavoro.

## *Riferimenti bibliografici*

- BEARE W., *The Roman Stage*, London 1964<sup>3</sup>.
- BIEBER M., *The History of the Greek and Roman Theater*, Princeton 1961<sup>2</sup>.
- BOYLE A.J., *An Introduction to Roman Tragedy*, London-New York 2006.
- CALABRETTA M., *La Rudens di Plauto in teatro. Tra filologia e messa in scena*, Zürich-New York 2015.
- CHIARINI G., *La recita: Plauto, la farsa, la festa*, Bologna 1983<sup>2</sup>.
- CHIARINI G., *La rappresentazione teatrale*, in *Lo spazio letterario di Roma antica*, II, Roma 1989, 127-214.
- DELLA CORTE F., *Maschere e personaggi in Plauto*, «Dioniso» 46, 1975, 163-201 (ora in *Opuscula*, VI, Genova 1978, 109-139).
- DORSCH T.S. (ed.), *The Comedy of Errors* (The New Cambridge Shakespeare), Revised and with a new introduction by R. King, Cambridge 2004.
- DUCKWORTH G.E., *The Nature of Roman Comedy: A Study in Popular Entertainment*, Princeton 1952.
- DUMONT J.-C., *Cogi in scaena ponere personam*, «REL» 60, 1982, 123-127.
- DUPONT F., *L'acteur-roi. Le théâtre dans la Rome antique*, Paris 1985.
- FANTHAM E., *Orator and/et Actor*, in P. Easterling, E. Hall (eds.), *Greek and Roman Actors: Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge 2002, 362-376.
- GOW A.S.F., *On the Use of Masks in Roman Comedy*, «JRS» 2, 1912, 65-77.
- HOFFER C., *De personarum usu in P. Terenti comoediis*, Diss. Halis Saxonum 1877.

- KINSEY T.E., *Masks on the Roman Stage*, «Revue belge de philologie et d'histoire» 58, 1980, 53-55.
- GRATWICK A.S., *Drama*, in *The Cambridge History of Classical Literature*, II. *Latin Literature*, ed. by E.J. Kenney, W.V. Clausen, Cambridge 1982, 77-137.
- MANUWALD G., *Roman Republican Theatre*, Cambridge 2011.
- MARSHALL C.W., *The Stagecraft and Performance of Roman Comedy*, Cambridge 2006.
- MIOLA R.S. (ed.), *The Comedy of Errors: Critical Essays*, New York-London 1997.
- MONDA S., *Il teatro di Plauto: l'attore tra recitazione e canto*, «Dioniso» n.s. 2, 2012, 149-165.
- MONDA S., *La preistoria dell'Atellana nelle fonti storiche e letterarie*, in R. Raffaelli, A. Tontini (a cura di), *L'Atellana preletteraria*, Atti della seconda giornata di studi sull'Atellana (Casapuzzano di Orta di Atella (Ce), 12 novembre 2011), (Letteratura e antropologia 12), Urbino 2013, 95-124.
- MOREL J.P., *La iuventus et les origines du théâtre romain (Tite-Live, VII, 2; Valère Maxime, II, 4, 4.)*, «REL» 47, 1969, 208-252.
- PARATORE E., *Storia del teatro latino*, Venosa 2005<sup>2</sup>.
- PETRIDES A. K., *Plautus Between Greek Comedy and Atellan Farce: Assessments and Reassessments*, in M. Fontaine, A.C. Scafuro (eds.), *The Oxford Handbook of Greek and Roman Comedy*, Oxford 2014, 425-443.
- PETRONE G., *La maschera*, in U. Albinì, G. Petrone, *Storia del teatro. I Greci. I Romani*, Milano 1992, 371-393.
- PICKARD-CAMBRIDGE A., *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford 1968<sup>2</sup>.
- POE J.P., *The Supposed Conventional Meanings of Dramatic Masks: A Re-examination of Pollux 4.133-54*, «Philologus» 140, 1996, 306-328.
- QUESTA C., *Maschere e funzioni nelle commedie di Plauto*, «MD» 8, 1982, 9-64.

Salvatore Monda

- QUESTA C., *Sei letture plautine*, Urbino 2004.
- RIBBECK O., *Die Römische Tragödie im Zeitalter der Republik*, Leipzig 1875.
- SANDBACH F.H., *The Comic Theatre of Greece and Rome*, London 1977.
- SAUNDERS C., *The Introduction of Masks on the Roman Stage*, «AJPh» 32, 1911, 58-73.
- SLATER N.W., *Plautus in Performance: The Theatre of the Mind*, Amsterdam 2000<sup>2</sup>.
- SWOBODA M., *De numero histrionum partiumque in comoediis Plautinis quaestiones*, «Eos» 47.1, 1954, 171-190.
- TIMPANARO S. (a cura di), *Marco Tullio Cicerone, Della divinazione*, Milano 1988.
- VAN WAGENINGEN I., *Scaenica Romana*, Groningae 1907.
- WILES D., *The Masks of Menander: Sign and Meaning in Greek and Roman Performance*, Cambridge 1991.
- WILES D., *Mask and Performance in Greek Tragedy: From Ancient Festival to Modern Experimentation*, Cambridge 2007.

**ABSTRACT:** There is no agreement among scholars on the use of masks in the time of Plautus. While the ancient evidence on the subject is very contradictory, the sources seem to state that masks were introduced earlier at Rome. Modern proponents of the view that masked performances already existed in the time of Plautus have often raised the issue of how twins' roles could be performed unmasked in plays like *Amphitruo* and *Menaechmi*: but in modern drama, as shown in Shakespeare's *Twelfth Night* or *The Comedy of Errors*, the roles of doubles can also be played maskless.

However, this issue still deserves further investigation. If twins had been staged by maskless actors, it would not be clear, then, why Plautus uses some signs to differentiate between doubles in the eyes of his audience: the signs are needed in a theatre that makes use of masks to ensure the recognition of the twins by the audience. The signs are absent in Shakespeare, whose twins were recognized by the audience precisely because not perfectly identical.

Moreover, this work also attempts to account for why the use of masks in the early roman theatre is denied by the ancient sources: in the Roman antiquarian tradition the idea that the theatre had evolved from a primitive form (unmasked) to a more advanced form (masked) comes from the Greek scholarly tradition, according to which actors played maskless at the beginning (some sources date back to Aeschylus the use of wearing masks).

**KEYWORDS:** Masks; Performance; Palliata; Plautus; Shakespeare.





# Lettere dall'alfabeto in teatro, a scuola e in tribunale. Un itinerario allegorico

GABRIELLA MORETTI

## 1. Lettere imprigionate e fuggitive come testimoni in tribunale

1. Nella seconda parte dell'*Apologia* Apuleio affronta, fra le altre accuse, anche quella secondo cui la sua conquista di Pudentilla tramite arti magiche sarebbe stata ammessa dalla donna stessa in un'epistola al figlio Ponziano, e precisamente in un passaggio di tale lettera che gli accusatori erano andati mostrando in pubblico come una decisiva confessione:

*Obiurgatio erat matris ad filium, quod me, talem virum qualem sibi prae-dicasset, nunc de Rufini sententia magum dictitaret. Verba ipsa ad hunc modum se habebant: Ἀπολείος μάγος, καὶ ἐγὼ ὑπ' αὐτοῦ μεμάγευμαι καὶ ἐρῶ. Ἐλθὲ τοίνυν πρὸς ἐμέ, ἕως ἔτι σωφρονῶ. Haec ipsa verba Rufinus quae Graece interposui sola excerpta et ab ordine suo seiugata quasi confessionem mulieris circumferens et Pontianum flentem per forum ductans vulgo ostendebat, ipsas mulieris litteras illatenus qua dixi legendas praebebat, cetera supra et infra scripta occultabat; turpiora esse quam ut ostenderentur dictitabat: satis esse confessionem mulieris de magia cognosci. Quid quaeris? Verisimile omnibus visum; quae purgandi mei gratia scripta erant, eadem mihi inmanem invidiam apud imperitos concivere. Turbabat impurus hic in medio foro bacchabundus, epistulam saepe aperiens proquiribat: «Apuleius magus; dicit ipsa quae sentit et patitur; quid vultis amplius?» Nemo erat qui pro me ferret ac sic responderet: «totam sodes epistulam cedo: sine omnia inspiciam, [a] principio ad finem perlegam. Multa sunt, quae sola prolata calumniæ possint videri obnoxia. Cuiavis oratio insimulari potest, si ea quae ex prioribus nexa sunt principio sui defrudentur, si quaedam ex ordine scriptorum ad lubidinem supprimantur, si quae simulationis causa dicta sunt ad-severantis pronuntiatione quam exprobrantis legantur». Haec et id genus ea quam merito tunc dici potuerunt, ipse ordo epistulae ostendat<sup>1</sup>.*

---

<sup>1</sup> Apul. apol. 82, 1-9.

Si trattava di un rimprovero della madre al figlio perché, convinto dalle parole di Rufino, andava dicendo che ero un mago, proprio io che ero quell'uomo di cui egli prima le aveva tessuto le lodi. Le parole precise erano le seguenti: "Apuleio è un mago, e io sono stregata da lui e ne sono innamorata. Vieni dunque da me, finché sono ancora in senno". Queste precise parole, che ho citato in greco, Rufino le estrasse dal contesto e le separò dalla loro successione; le portò quindi in giro come se fossero una confessione di Pudentilla e, conducendo con sé di qua e di là per il foro Ponziano in lacrime, le faceva vedere a tutti e dava da leggere la lettera di Pudentilla solo fino al punto che vi ho detto, ma teneva nascoste tutte le altre parole che venivano prima e dopo. Ripeteva che erano troppo oscene perché si potessero mostrare: bastava conoscere la confessione di magia che aveva fatto Pudentilla. Che vuoi sapere ancora? La cosa parve verisimile a tutti; quelle parole che erano state scritte per scusarmi mi procurarono un enorme odio da parte di coloro che non conoscevano i fatti. Questo svergognato faceva fracasso nel foro, come un invasato, e spesso aprendo la lettera gridava: "Apuleio è un mago: lo dice Pudentilla stessa, che ne sente il potere e lo subisce; che volete di più?" Non c'era nessuno che mi difendesse e rispondesse: "per favore, fammi vedere tutta la lettera: lasciami osservare ogni cosa, lasciamela leggere tutta dall'inizio alla fine. Molte sono le parole che, se proferite isolatamente, potrebbero prestarsi alla calunnia. Qualunque discorso può essere posto sotto accusa, se le parole che sono legate alle parole precedenti vengono ad essere private del loro inizio, se vengono soppresse, secondo il nostro arbitrio, certe espressioni che fanno parte del contesto, se le parole che sono state dette per finta vengono lette con tono di affermazione, invece che di rimprovero". Queste e analoghe giustificazioni si sarebbero potute dire allora: lo potrebbe mostrare l'ordine stesso del contenuto della lettera<sup>2</sup>.

Apuleio lamenta come nessuna voce si sia levata a richiedere la lettura completa della lettera: dato che un'epistola può essere per dir così falsificata anche sottraendo appunto alcune frasi al loro contesto, sopprimendone altre, attribuendo infine ad alcuni passaggi anziché un intento ironico una volontà accusatoria.

Rufino infatti aveva selezionato un passo che sembrava confermare definitivamente l'accusa di magia se sottratto al suo contesto, ma che di nuovo contestualizzato si rivelava invece una difesa di Apuleio:

---

<sup>2</sup> Traggio la trad. italiana di questo e dei successivi passi dell'*Apologia* da MORESCHINI 1990.

*Ad litteras Pudentillae provocastis: litteris vinco, quarum si vultis extremam quoque clausulam audire, non inviderebo. Dic tu, quibus verbis epistolam finierit mulier obcantata, vecors, anens, amans: Ἐγὼ οὐτε μεμάρτυμαι οὐ[τε]τ' ἔρω. Τὴν εἰμαρμένην ἔκφ. Etiamne amplius? Reclamat vobis Pudentilla et sanitatem suam a vestris calumniis quodam praeconio vindicat nubendi autem seu rationem seu necessitatem fato adscribit, a quo multum magia remota est vel potius omnino sublata. Quae enim relinquitur vis cantaminibus et veneficiis, si fatum rei cuiusque veluti violentissimus torrens neque retineri potest neque impelli? Igitur hac sententia sua Pudentilla non modo me magum, sed omnino esse magiam negavit. Bene, quod integras epistolas matris Pontianus ex more adservavit; bene, quod vos festinatio iudicii antevortit, ne quid in istis litteris ex otio novaretis. Tuum hoc, Maxime, tuaeque providentiae beneficium est, quod a principio intellectas calumnias, ne corroborarentur tempore, praecipitasti et nulla impertita mora subnerviasti<sup>3</sup>.*

Mi avete sfidato al confronto con la lettera di Pudentilla: ed io vi vinco mediante quella lettera; se volete sentire anche la conclusione, non ve la negherò. Dimmi quali erano le ultime parole di quella donna stregata, fuor di sé, impazzita, amante: “io non sono stregata, né innamorata. Il destino...”. Ne vuoi sapere ancora? Grida contro di voi Pudentilla e rivendica a sé solennemente la propria assennatezza, che voi avete calunniato. Il motivo del matrimonio, poi, o magari la necessità, lo attribuisce al destino, che è qualcosa di ben diverso dalla magia, piuttosto totalmente la elimina. Che efficacia, infatti, resta agli incantesimi e ai venefici, se il fato di ciascuna cosa, come un impetuossissimo torrente, non può essere ritardato né accelerato? Perciò con questa sua affermazione Pudentilla non solo disse che non sono un mago, ma escluse del tutto la magia. Meno male che Ponziano conservò intatte, secondo il suo solito, le lettere della madre; meno male che la velocità di questo processo vi ha prevenuto, in modo che non aveste l'agio di cambiare niente di quello che era scritto in quella lettera. Questo è un beneficio tuo, Massimo, e della tua previdenza: tu non desti requie, perché non si rafforzassero col passar del tempo quelle che fin da principio avevi capito non essere altro che calunnie: così, non concedendo loro nessun indugio, le stroncasti.

Fra i due paragrafi sopra citati – il par. 82, dove espone l'espedito dell'*excerptum* epistolare utilizzato dai suoi accusatori, e il par. 84 dove completa l'*excerptum* restituendo il senso voluto da Pudentilla – Apu-

<sup>3</sup> Apul. apol. 84, 1-6.

leio inserisce, al par. 83, una straordinaria scena di personificazione, in cui le parole e le lettere stesse delle parti di epistola omesse dagli accusatori prendono vita e voce, e volando tumultuosamente tutt'intorno al foro di Sabratha gridano l'innocenza di Apuleio, offrendosi come testimoni al processo:

*Oro te, Maxime, si litterae ita, ut partim vocales dicuntur, etiam propriam vocem usurparent, si verba ita, ut poetae aiunt, pinnis apta vulgo volarent, nonne, cum primum epistolam istam Rufinus mala fide exciperet, pauca legeret, multa et meliora sciens reticeret, nonne tunc ceterae litterae scelestae se detineri proclamassent, verba suppressa de Rufini manibus foras evolassent, totum forum tumultu complissent: «se quoque a Pudentilla missas, sibi etiam quae dicerent mandata; improbo ac nefario homini per alienas litteras falsum facere temptanti nec auscultarent, sibi potius audirent; Apuleium magiae non accusatum a Pudentilla, sed accusante Rufino absolutum»? Quae omnia etsi dicta non sunt, tamen nunc, cum magis prosunt, luce inlustrius apparent. Patent artes tuae, Rufine, fraudes hiant, detectum mendacium est: veritas olim interoersa nunc se fert et velut alto barathro calumnia se mergit<sup>4</sup>.*

Dimmi, Massimo, se le lettere, come è vero che alcune di esse si chiamano 'vocali', avessero anche voce propria, se le parole, come dicono i poeti, potessero volare perché 'alate', non è vero che, quando Rufino stralciava in mala fede dei brani di questa lettera, poche parole leggeva, molte e migliori ne taceva scientemente, non è vero che allora tutte quante le altre lettere avrebbero gridato che era un delitto trattenerle, non è vero che le parole soppresse da Rufino sarebbero volate fuori dalle sue mani e avrebbero riempito con il loro schiamazzo tutto il foro, gridando: "anche noi siamo state mandate da Pudentilla, anche noi abbiamo avuto qualcosa da riferire; non si deve ascoltare quel malvagio, quell'assassino che cerca di fabbricare una menzogna per mezzo di lettere che non gli appartengono; bisogna piuttosto ascoltare noi. Apuleio non è stato accusato di magia da Pudentilla, ma è stato da lei assolto quando lo accusava Rufino"? Se queste parole allora non furono dette, adesso, però, quando mi sono di maggiore utilità, appaiono più chiare della luce. Sono scoperte le tue arti, Rufino, si spalancano le tue frodi, è stata rivelata la tua menzogna: la verità, che prima era stata rovesciata, ora si fa avanti e la calunnia si sprofonda come in un baratro senza fine.

---

<sup>4</sup> Apul. apol. 83, 2-7. Nell'ultima frase del paragrafo, se si accetta questo testo (sui problemi testuali del passo vedi HUNINK 1997, 206 e n. 1), si potrebbero stampare maiuscoli i sostantivi *Veritas* e *Calumnia*, anch'esse delle personificazioni (cfr. *Met.* 10, 12 *patefactis sceleribus procedit in medium nuda veritas*).

Come appare da questo passo di straordinaria vivacità imagopoitica, Apuleio prende spunto, per conferire alle sue lettere personificate la *vox*, dall'appellativo *vocales* che appartiene ad una parte delle lettere dell'alfabeto<sup>5</sup>. Il volo serrato intorno al *forum* delle lettere e delle parole ha invece esplicitamente la sua origine nella celebre formula ἔπεα πτερόεντα<sup>6</sup>, che si incontra ben 124 volte in Omero (55 volte nell'*Iliade* e 69 nell'*Odissea*)<sup>7</sup>.

Se gli ἔπεα erano dunque personificati o comunque animati fin da Omero, più singolare appare la personificazione delle lettere dell'alfabeto che incontriamo nel passo apuleiano: tanto singolare, da indurre a chiederci se essa possa avere avuto qualche precedente letterario.

## 2. La Commedia dell'Alfabeto: le lettere come personaggi sulla scena

2.1. Questo precedente esiste, ed è un testo teatrale in cui le personificazioni delle lettere dell'alfabeto rivestivano il vero e proprio ruolo di personaggi e raggiungevano una straordinaria pervasività drammaturgica come componenti del Coro.

---

<sup>5</sup> Cfr. Terent. Maur. *de litt.* vol. 6 Keil, vv. 85-91: *Elementa, rudes quae pueros docent magistri, / vocalia quaedam memorant, consona quaedam; / haec reddere vocem quoniam valent seors, / nullumque sine illis potis est coire verbum: / at consona quae sunt, nisi vocalibus aptes, / pars dimidium vocis opus proferet ex se, / pars muta soni comprimet ora molientum.* Ma vedi Vel. Long. *de orth.* vol. 7, p. 46, l.11 Keil *quidam vero omnes litteras vocales esse dixerunt arbitrantes nullam magis minusve necessariam esse, et quia omnes litterae voces explanant. Alii dixerunt omnes esse consonantes, quoniam in Catone scribendo non minus sonet a <littera cum c>, quam c littera cum a. scimus tamen subtiliorem factam esse divisionem, ut vocales illae quidem dicerentur, sine quibus syllaba fieri non possit, ceterae consonantes, quae cum his sonent: nam nihil mutatur ex syllaba.*

<sup>6</sup> Fra gli studiosi si è a lungo dibattuto se l'epiteto omerico 'alate' avesse come riferimento gli uccelli – interpretazione che è stata quella prevalente fino alla metà del XX secolo – oppure le frecce, tenendo conto che in Omero l'aggettivo πτερόεις non viene mai riferito agli uccelli, ma solo alle frecce (oltre che agli ἔπεα): cfr. WACKERNAGEL 1874, 178-251; FRÄNKEL 1921; STANFORD 1936; THOMSON 1936, 1-3; ONIANS 1954; LATACZ 1968, 127-147; D'AVINO 1980-1981, 87-117; LASPIA 2002, 471-488. Nel passo apuleiano tuttavia le parole fornite di ali sfuggono in volo dalle mani del loro carceriere Rufino proprio come uccelli, che riempiono il foro di Sabratha del loro irato cinguettio.

<sup>7</sup> Analoga allusione all'omerico ἔπεα πτερόεντα è rinvenibile in *Flor.* 15, 23 *verbaque quae volantia poetae appellant, ea verba detractis pinnis intra murum candentium dentium premere.*

Si tratta della cosiddetta Γραμματική τραγωδία (“Tragedia alfabetica”: doveva però senz’altro essere una commedia, e se il titolo era questo doveva rappresentare un *jeu d’esprit* letterario, probabilmente nell’ambito di un registro paratragico di gran parte della *pièce*) o Γραμματική θεωρία (“Spettacolo alfabetico”) di un commediografo ateniese, Callia; è incerto se si possa trattare di una commedia, scritta in tarda età negli ultimi anni del V sec., opera del più noto Callia, vincitore alle Dionisie cittadine nel 446 a.C. e che sappiamo essere stato rivale di Cratino, ovvero opera di un omonimo Callia ateniese che avrebbe composto la commedia in questione intorno al 403/402 a.C.<sup>8</sup>: in ogni caso il contesto cronologico e culturale della rappresentazione deve essere stato quello della riforma ortografica che vide il passaggio dall’alfabeto attico a quello ionico.

È Ateneo a tramandarci titolo e frammenti di questa commedia<sup>9</sup>, scritta con ogni probabilità, come dicevamo, in occasione della riforma ortografica e scolastica<sup>10</sup> promossa da Archino durante l’arcontato di Euclide (403-402 a.C.), in seguito alla quale Atene cambiò il suo alfabeto adottando quello ionico, che includeva le lettere *eta* e *omega*:

Κλέαρχος Αριστοτέλους μαθητής, Σολεὺς δὲ τὸ γένος, ἐν τῷ  
πρωτέρῳ περὶ γριφῶν (κρατῷ γὰρ καὶ τῆς λέξεως διὰ τὸ σφόδρα

<sup>8</sup> L’ipotesi, avanzata per primo da PÖHLMANN 1971, è stata anche di recente sostenuta da SMITH 2003, 327, n. 45; da STOREY 2011 e da BOSCHI 2016.

<sup>9</sup> Callia, test. 7 Kassel-Austin = TrGF 1233; Sofocle, test. 175a Radt.

<sup>10</sup> Secondo una tradizione accolta negli scoli vaticani da Dionisio Trace, Archino si sarebbe curato anche di disporre l’introduzione dell’alfabeto ionico nell’insegnamento scolastico: cfr. *Gramm. Gr.* I, 3 p. 183, rr. 18-20 Hilgard; Bekkèr, *Anecdota Graeca*, II, p. 738, rr. 20-23; Cramer, *Anecdota Graeca Oxoniensia*, IV, p. 318, rr. 23-26. Come nota tuttavia BOSCHI 2016, 178, n. 24, l’alfabeto ionico era conosciuto ad Atene, e probabilmente anche insegnato a scuola, già negli anni successivi al 450 a.C. (vedi PÖHLMANN 1971, 234), dunque decenni prima della sua adozione ufficiale: si spiega così il fatto che Euripide nel *Teseo* (poco prima del 422 a.C.) faccia descrivere a un pastore analfabeta il segno dell’*eta* vocalica, facente parte del nome ΘΗΣΕΥΣ (cfr. Athen. 10, 454c: vedi *infra*, p. 7). È forse possibile che il motivo del coro composto dalle 24 lettere dell’alfabeto avesse avuto un precedente, in ambito comico, nei *Babilonesi* di Aristofane (426 a.C.), per cui cfr. Suidas, s.v. Σαμίων ὁ δῆμος e Plut. *Per.* 26, 4 Σαμίων ὁ δῆμος ἐστὶν ὡς πολυγράμματος, dove si gioca sul duplice senso del termine πολυγράμματος (che riecheggia ancora in Plaut. *Cas.* 397 e 401, dove uno schiavo fuggitivo è chiamato *litteratus*): anche se è più probabile che i Babilonesi del coro aristofaneo, anziché portare ciascuno come marchio una diversa lettera dell’alfabeto ionico, mostrassero impressi in fronte marchi dal carattere più esotico.

μοι εἶναι προσφιλή) οὕτωςί πως εἴρηκε·  
'φαγήσια, οἱ δὲ φαγησιπόσια προσαγορεύουσι τὴν ἑορτήν· ἐξέλιπε δὲ  
αὕτη, καθάπερ ἡ τῶν ῥαψωδῶν ἦν ἡγῶν [...] καὶ τὴν τῶν Διονυσίων· ἐν  
ἧ παριόντες ἐκάστῳ τῶν θεῶν οἶον τιμὴν ἐπετέλουν τὴν ῥαψωδίαν'.

ταῦτ' εἶπεν ὁ Κλέαρχος. εἰ δ' ἀπιστεῖς, ὦ ἑταῖρε, καὶ τὸ βιβλίον  
κεκτημένος οὐ φθονήσω σοι· ἀφ' οὗ πολλά ἐκμαθῶν εὐπορήσεις  
προβλημάτων· καὶ γὰρ Καλλίαν ἱστορεῖ τὸν Ἀθηναῖον  
γραμματικὴν συνθεῖναι τραγωδίαν, ἀφ' ἧς ποιῆσαι τὰ μέλη καὶ  
τὴν διάθεσιν Εὐριπίδην ἐν Μηδεῖα καὶ Σοφοκλέα τὸν Οἰδίπουν<sup>11</sup>.

Clearco, discepolo di Aristotele, nativo di Soli, nel primo dei due libri  
*Sugli indovinelli* (ricordo bene il passo, perché mi sta particolarmente a  
cuore), scrive pressappoco così (FHG II 321):

“La ‘Festa dei piatti’, chiamata anche ‘Festa dei piatti e delle bevande’,  
è ormai caduta in disuso, come la ‘Festa dei rapsodi’, che si celebra-  
va un tempo [...] e quella delle Dionisie. In quell’occasione i rapsodi  
recitavano uno dopo l’altro la loro parte di canto in onore degli dèi”.

Così dice Clearco. Se non mi credi, amico, ti permetterò di consultare  
il libro, dato che lo possiedo. Potrai trarne molti spunti, e diventare  
così ancor più ricco di questioni da proporre. Racconta ad esempio  
Clearco che Callia di Atene compose una *Tragedia dell'alfabeto*, alla  
quale si sarebbero ispirati Euripide nella *Medea* e Sofocle nell'*Edipo  
Re*, per i cori e la ripartizione interna<sup>12</sup>.

Come si evince già da questo passo di Ateneo, così come da molti  
dei passi successivi<sup>13</sup>, la fonte da cui egli trae i frammenti della com-

---

<sup>11</sup> Athen. 7, 275a-276a. Sulla commedia e i suoi difficili problemi interpretativi vedi inoltre almeno WELCKER 1832; ARNOTT 1960; ROSEN 1999; SONNINO 1999; RUIJGH 2001; SLATER 2002; GAGNÉ 2013.

<sup>12</sup> La traduzione di questo e dei successivi passi di Ateneo è tratta da CANFORA 2001.

<sup>13</sup> Cfr. e.g. Athen. 10, 448b-c Μέλλοντος δέ τι τούτοις προστιθέναι τοῦ Οὐλπιανοῦ ὁ Αἰμιλιανὸς ἔφη: ‘ὥρα ἡμῖν, ἄνδρες φίλοι, ζητεῖν τι καὶ περὶ γρίφων, ἵνα τι κὰν βραχὺ διαστώμεν ἀπὸ τῶν ποτηρίων, οὐ κατὰ τὴν Καλλίου τοῦ Ἀθηναίου ἐπιγραφομένην γραμματικὴν τραγωδίαν. Ἀλλ’ ἡμεῖς ζητήσωμεν πρότερον μὲν τίς ὁ ὄρος τοῦ γρίφου, τίνα δὲ Κλεοβουλίνη ἢ Λινδία προῦβαλλεν ἐν τοῖς αἰνίγμασιν –ικανῶς γὰρ εἴρηκε περὶ αὐτῶν ὁ ἑταῖρος ἡμῶν Διότιμος ὁ Ὀλυμπηνός, ἀλλὰ πῶς οἱ κωμωδιοποιοὶ αὐτῶν μέμνηται, καὶ τίνα κόλασιν ὑπέμενον οἱ μὴ λύσαντες’. (Ulpiano si accingeva ad aggiungere qualcosa, ma Emiliano lo prevenne: “È tempo, amici cari, di esaminare l’argomento ‘indovinelli’ (*griphoi*), anche per prenderci una breve pausa dalle coppe; non lo faremo, peraltro,

media di Callia è il peripatetico Clearco di Soli, e in particolare il primo dei suoi due libri Περὶ γρόφων. Vedremo in seguito come questo particolare possa rivelarsi importante per noi.

2.2. I frammenti riportati da Ateneo ci permettono di ricostruire almeno tre scene della commedia. In una prima scena il Coro, in cui i tradizionali 24 coreuti della commedia si adattano perfettamente al numero delle lettere dell'alfabeto in forma di 24 donne, sfila al momento della parodo, prima di tutto cantando l'alfabeto, e intrecciando poi dei movimenti di danza in cui le consonanti si appaiano di volta in volta con ciascuna delle vocali (si può immaginare che le singole lettere fossero riconoscibili per il pubblico perché visibili in grandi dimensioni sul costume dei singoli coreuti), formando così le diverse sillabe in una lunga cantilena mnemonica di strofe e antistrofe, che rimanda alle forme ripetitive dell'insegnamento elementare degli *elementa* alfabetici e delle sillabe nell'antichità:

ὁ δὲ Ἀθηναῖος Καλλίας (ἐζητοῦμεν γὰρ ἔτι πρότερον (VII 276a) περὶ αὐτοῦ) μικρὸν ἔμπροσθεν γενόμενος τοῖς χρόνοις Στράτιδος ἐποίησε τὴν καλουμένην γραμματικὴν θεωρίαν οὕτω διατάξας. πρόλογος μὲν αὐτῆς ἔστιν ἐκ τῶν στοιχείων, ὃν χρῆ λέγειν [ἐκ τῶν στοιχείων] διαιροῦντας κατὰ τὰς παραγραφὰς καὶ τὴν τελευταίην καταστροφικῶς ποιουμένους εἰς τὰ ἄλλα·

< τὸ > ἄλφα, βῆτα, γάμμα, δέλτα, θεοῦ γὰρ εἶ,  
ζῆτ', ἦτα, θῆτ', ἰῶτα, κάππα, λάβδα, μῦ,  
νῦ, ξεῖ, τὸ οὐ, πεῖ, ῥῶ, τὸ σίγμα, ταῦ, <τὸ> ὕ,  
παρὸν φεῖ χει τε τῷ ψεῖ εἰς τὸ ᾧ.

ὁ χορὸς δὲ γυναικῶν ἐκ τῶν σύνδου πεποιημένος αὐτῷ ἔστιν ἔμμετρος ἅμα καὶ μεμελοπεποιημένος τόνδε τὸν τρόπον· βῆτα ἄλφα β<α>, βῆτα εἶ β<ε>, βῆτα ἦτα β<η>, βῆτα ἰῶτα β<ι>, βῆτα οὐ β<ο>, βῆτα ὕ β<υ>, βῆτα ᾧ β<ω>, καὶ πάλιν ἐν ἀντιστρόφῳ τοῦ μέλους καὶ τοῦ μέτρου γάμμα ἄλφα, γάμμα εἶ, γάμμα ἦτα, γάμμα ἰῶτα, γάμμα οὐ, γάμμα ὕ, γάμμα ᾧ, καὶ ἐπὶ τῶν λοιπῶν συλλαβῶν ὁμοίως ἐκάστων

---

alla maniera della *Tragedia dell'alfabeto*, così si intitola, dell'ateniese Callia. Per prima cosa occupiamoci della definizione di indovinello, ma lasciamo perdere quella che ha proposto nei suoi enigmi Cleobulina di Lindo: di questi ha discusso in modo esauriente il nostro amico Diotimo di Olimpene; poi vediamo piuttosto come i poeti comici facciano menzione degli indovinelli e quale castigo subissero coloro che non riuscivano a risolverli").



τό τε μέτρον καὶ τὸ μέλος ἐν ἀντιστρόφοις ἔχουσι πᾶσαι ταυτόν. ὥστε τὸν Εὐριπίδην μὴ μόνον ὑπονοεῖσθαι τὴν Μήδειαν ἐντεῦθεν πεποιηκέναι πᾶσαν, ἀλλὰ καὶ τὸ μέλος αὐτὸ μετενηνοχότα φανερόν εἶναι. τὸν δὲ Σοφοκλέα διελεῖν φασὶν ἀποτολμῆσαι τὸ ποίημα τῶ μέτρῳ τοῦτ' ἀκούσαντα καὶ ποιῆσαι ἐν τῷ Οἰδίποδι οὕτως (v. 332):

ἐγὼ οὐτ' ἐμαντὸν οὐτε σ' ἀλγυνῶ. <τί> ταυτ'  
<ἄλλως> ἐλέγχεις;

διόπερ οἱ λοιποὶ τὰς ἀντιστρόφους ἀπὸ τούτου παρεδέχοντο πάντες, ὡς ἔοικεν, εἰς τὰς τραγωδίας<sup>14</sup>.

L'ateniese Callia (di lui ci siamo occupati anche in precedenza), che fu di poco anteriore a Strattide, compose un'opera intitolata *Spettacolo dell'alfabeto*, così strutturata. Il prologo consiste nelle lettere dell'alfabeto e deve essere letto distinguendo le diverse parti in base alle indicazioni e concludendo circolarmente sulla lettera *alpha*:

*alpha, beta, gamma, delta, epsilon* sacra al dio,  
*zeta, eta, theta, iota, kappa, lambda, my,*  
*ny, xi, omicron, pi, rho, sigma, tau, ypsilon*  
*phi* e *chi* vicini a *psi*, per finire con *l'omega*.

Il coro di donne, costituito dall'accostamento successivo delle lettere a due a due, è messo in versi e in musica secondo lo schema che segue: "Beta alpha ba, beta epsilon be, beta eta bē, beta iota bi, beta omicron bo, beta omega bō", e di nuovo nell'antistrofe, in corrispondenza melodica e metrica, "Gamma alpha, gamma epsilon, gamma eta, gamma iota, gamma omicron, gamma omega", e così via in modo analogo per ciascuna delle sillabe rimanenti, e tutte hanno nelle antistrofe lo stesso andamento metrico e melodico. Perciò non esiste solo il sospetto che Euripide abbia composto tutta la *Medea* partendo da qui, ma è anche evidente che ha mutuato da Callia la stessa forma musicale. Quanto a Sofocle, si dice che dopo aver sentito quest'opera si sia arrischiato a spezzare il verso nel rispetto del metro e a scrivere così nell'*Edipo*:

Né a me stesso né a te voglio causare dolore. Perché queste cose vanamente indaghi?

Fu perciò a imitazione di Callia, a quanto sembra, che tutti gli altri poeti accolsero le antistrofe nelle loro tragedie.

<sup>14</sup> Athen. 10, 453c-f.

2.3. In un secondo frammento sembra di assistere ad una scena, in cui, secondo la riforma scolastica promossa da Archino, che introduceva nelle scuole l'insegnamento dell'alfabeto, è messo in scena un maestro o una maestra (Γραμματικῆ?) che insegna l'alfabeto alle sue allieve:

καὶ μετὰ τὸν χορὸν εἰσάγει πάλιν ἐκ τῶν φωνηέντων ῥῆσιν οὕτως  
(ἦν δει κατὰ τὰς παραγραφὰς ὁμοίως τοῖς πρόσθεν λέγοντα διαιρεῖν,  
ἴν' ἢ τοῦ ποιήσαντος ὑπόκρισις σῶζεται κατὰ τὴν δύναμιν)

ἄλφα μόνον, ὦ γυναῖκες, εἰ τε δεύτερον  
λέγειν μόνον χρὴ καὶ τρίτον μόνον γ' ἐρεῖς  
ἦτ' ἄρα φήσω τὸ τέταρτόν τ' αὖ μόνον  
ἰῶτα, πέμπτον οὖ, τό θ' ἕκτον ὕ μόνον  
λέγε. λοῖσθιον δὲ φωνῶ σοι τὸ ὦ  
τῶν ἑπτὰ φωνῶν, ἑπτὰ δ' ἐν μέτροις μόνον.  
καὶ τοῦτο λέξασ' εἶτα δὴ σαυτῆ λάλει<sup>15</sup>.

Dopo il coro egli inserisce ancora il seguente discorso che verte sulle vocali (anche questo, come già in precedenza, deve essere pronunciato seguendo le indicazioni relative alle diverse parti, in modo da mantenere, per quanto è possibile, la recitazione voluta dall'autore):

[DONNA]	<i>Alpha</i> da sola, o donne mie, seconda <i>epsilon</i> dire bisogna sempre da sola.
[MAESTRA]	Anche la terza dirai da sola.
[DONNA]	Dirò dunque <i>eta</i> .
[MAESTRA]	Quarta, a sua volta, ancora sola
[DONNA]	<i>iota</i>
[MAESTRA]	quinta
[DONNA]	<i>omicron</i> ;
[MAESTRA]	e poi la sesta, pure da sola, su dimmi:
[DONNA]	<i>ypsilon</i> .
[MAESTRA]	Quindi l' <i>omega</i> pronuncio, ultima delle sette vocali, ma sette sono soltanto in versi. Quando anche questa avrai ripetuto, ridille, è ovvio, fra te e te.

2.4. Infine un terzo frammento mette in scena un episodio comico, in cui un'allieva (o la stessa maestra), invece di pronunciare direttamente

---

<sup>15</sup> Athen. 10, 453f.

una parola volgare, descrive la forma delle due lettere dell'alfabeto che la compongono (dalla descrizione si ricava la parola ΨΩ: forse una forma colloquiale per ψῶα, 'flatulenza', anche se vi è chi pensa alla caduta del verso o dei versi che descrivevano la lettera conclusiva):

δεδήλωκε δὲ καὶ διὰ τῶν ἱαμβείων γράμμα πρῶτος οὗτος ἀκολαστότερον μὲν κατὰ τὴν διάνοιαν, πεφρασμένον δὲ τὸν τρόπον τοῦτον·

κύω γὰρ, ὦ γυναικες. ἀλλ' αἰδοῖ, φίλαι,  
ἐν γράμμασι σφῶν τοῦνομ' ἐξερωῶ βρέφους.  
ὀρθὴ μακρὰ γραμμὴ 'στιν· ἐκ δ' αὐτῆς μέσης  
μικρὰ παρεστῶσ' ἐκατέρωθεν ὑπτία.  
ἔπειτα κύκλος πόδας ἔχων βραχεῖς δύο.

ὄθεν ὕστερον, ὡς <ἄν> ὑπονοήσειέ τις, Μαιάνδριος μὲν ὁ συγγραφεὺς μικρὸν διὰ τῆς ἐρμηνεΐας τῆ μιμήσει παρεγκλίνας συνέγραψεν ἐν τῶν παραγγελημάτων φορτικώτερον τοῦ ῥηθέντος. Εὐριπίδης δὲ τὴν ἐν τῷ Θησεὶ τὴν ἐγγράμματον ἔοικε ποιῆσαι ῥῆσιν. βοτῆρ δ' ἐστὶν ἀγράμματος αὐτόθι δηλῶν τοῦνομα τοῦ Θησεῶς ἐπιγεγραμμένον οὕτως<sup>16</sup>.

Callia è stato anche il primo a descrivere in versi giambici una lettera dell'alfabeto; il senso è un po' volgare, comunque il testo è questo:

Sono gravida, donne. Ma per pudore, mie care,  
il nome del piccolo con le lettere ve lo svelerò.  
C'è una linea dritta e lunga; a metà di questa  
Ce n'è una breve, che l'attraversa da parte a parte stando supina.  
E poi un cerchio con due corti piedi.

È facile sospettare che da qui abbiano in seguito tratto ispirazione lo storico Meandrio, per comporre, scostandosi un po' nello stile da una pedissequa imitazione, uno dei suoi *Precetti*, in cui la trivialità è ancora maggiore che nel passo citato; e verosimilmente Euripide per il discorso del *Teseo* in cui sono descritte le lettere dell'alfabeto.

Questa descrizione della forma delle lettere dell'alfabeto, come risulta da tutta questa sezione di Ateneo, era un'espedito comune nella tragedia, allorché a descrivere un'iscrizione (spesso un'iscrizione funebre) era un analfabeta che, non in grado di leggere lo scritto, poteva solo limi-

<sup>16</sup> Athen. 10, 454a-b.

tarsi a descrivere la strana forma di quei segni incomprensibili. Proprio questi passi avevano attirato l'attenzione di Clearco di Soli nella sua opera *Περὶ γριφῶν*, dato che era possibile considerare tali descrizioni come enigmi, che nella tragedia l'interlocutore cerca di interpretare e risolvere.

2.5. Accanto alla "*Tragedia alfabetica*" o "*Spettacolo alfabetico*" di Callia, egli citava allora altri casi simili nel teatro attico. Come Euripide aveva fatto nel suo *Teseo* con la descrizione delle lettere da parte di un analfabeta<sup>17</sup>, così anche Agatone fece nel *Telefo*:

τὸ δ' αὐτὸ πεποίηκε καὶ Ἀγάθων ὁ τραγωδιοποιὸς ἐν τῷ Τηλέφῳ.  
ἀγροάμματος γὰρ τις κἀνταῦθα δηλοῖ τὴν τοῦ Θησέως ἐπιγραφὴν οὕτως<sup>18</sup>.

Lo stesso ha fatto il poeta tragico Agatone nel *Telefo*. Anche qui un illetterato spiega il nome scritto di Teseo nel modo che segue (TrGF 39 F 4).

La medesima scena venne poi ripresa da Teodette:

καὶ Θεοδέκτης δ' ὁ Φασηλίτης ἀγροικόν τινα ἀγροάμματος παράγει  
καὶ τοῦτον τὸ τοῦ Θησέως ὄνομα διασημαίνοντα<sup>19</sup>.

Anche Teodette di Faselide mette in scena un campagnolo ignorante che descrive in modo analogo il nome di Teseo (TrGF 72 F 6).

Particolarmente interessante per noi, sia per priorità cronologica che per somiglianza con il trattamento comico che Callia dà alla descrizione della forma delle lettere, è il caso di Sofocle, che in un dramma satiresco dava anch'egli come Callia una tonalità comica all'episodio introducendo un personaggio (probabilmente un satiro), che anziché descrivere a parole la forma delle lettere ne riproduceva la forma danzando (è possibile che qualcosa di simile fosse presente anche in Callia, vista l'importanza che nella sua *pièce* dovevano assumere i movimenti di danza del coro):

καὶ Σοφοκλῆς δὲ τούτῳ παραπλήσιον ἐποίησεν ἐν Ἀμφιαράῳ  
σατυρικῶ τὰ γράμματα παράγων ὀρχούμενον<sup>20</sup>.

Sofocle ha fatto qualcosa di simile nel dramma satiresco *Anfiarao*, dove introduce un personaggio che mima danzando le lettere dell'alfabeto (Sofocle, fr. 121 Radt).

---

<sup>17</sup> Athen. 10, 454b-c riporta il passo euripideo (fr. 496 Mette = fr. 382 Nauck).

<sup>18</sup> Athen. 10, 454d.

<sup>19</sup> Athen. 10, 454d.

<sup>20</sup> Athen. 10, 454f.

2.6. Oltre a riprendere queste citazioni di 'enigmi' alfabetici, Ate-neo riporta di Clearco anche passi teorici riguardo agli enigmi contenuti nella sua opera Περὶ γοῖφῶν<sup>21</sup>. Questo scritto del peripatetico di Soli risulta particolarmente interessante per noi perché potrebbe costituire il punto di giunzione fra la commedia di Callia e Apuleio, motivando così l'apparizione, nel par. 83 dell'*Apologia* che abbiamo sopra esaminato, non solo di tradizionali ἔπεα πτερόεντα, ma anche di assai più rare lettere dell'alfabeto animate e parlanti<sup>22</sup>.

Come è noto, anche Apuleio scrisse περὶ γοῖφῶν, come accenna fra l'altro esplicitamente in *Flor.* 9, 27-29 (non è del tutto certo se si trattasse di un'operetta autonoma o per esempio di indovinelli poetici, magari raccolti nei *Ludicra*): ed è estremamente probabile che si sia imbattuto nell'opera di Clearco di Soli, che doveva costituire un classico della trattatistica sul genere.

In realtà, l'opera di Clearco doveva essere anche più in generale ben nota ad Apuleio, date le molte coincidenze fra l'insieme dei suoi interessi e quelli del Madaurense.

Vissuto a cavallo fra il IV e il III sec. a.C., il peripatetico Clearco di Soli<sup>23</sup> ebbe un particolare interesse per le culture orientali e si interessò anche alle religioni d'oriente e ai gimnosofisti. A quanto pare a questi interessi era connessa anche un'estensiva attività di viaggiatore, che lo portò fino nell'Oxiana (importante in proposito la scoperta di una iscrizione con un epigramma, composto da Clearco per accompagnare la stele marmorea che riproduceva una scelta delle massime delfiche attribuite ai Sette sapienti, fatta ad Aï Khanoum, nell'attuale Afghanistan, che consente appunto di postulare la presenza del filosofo in quella regione).

<sup>21</sup> Cfr. e.g. Athen. 10, 448c, dove Clearco dà una definizione di γοῖφος e lo divide in sette εἶδη, e Athen. 10, 457c, dove rimarca l'occasione simposiale dei γοῖφοι e si sofferma a distinguere fra gli indovinelli contemporanei, tutti incentrati sui piaceri della gola e del sesso, e quelli antichi, dimostrazione di profonda cultura e non estranei alla filosofia.

<sup>22</sup> Dato che probabilmente Ateneo non ci ha riportato tutte le citazioni di Clearco dalla commedia di Callia, non è impossibile – visto il ricorrere di una situazione processuale nella fortuna delle personificazioni delle lettere dell'alfabeto, da Apuleio allo Pseudo-Luciano del *Iudicium vocalium* – che una scena di processo (drammaturgicamente assai frequente nell'*archaia*) fosse presente anche nella commedia di Callia e venisse riportata da Clearco.

<sup>23</sup> Sull'insieme delle opere di Clearco, esaminate attraverso un'analisi delle moderne raccolte dei frammenti del filosofo, con aggiornata bibliografia, cfr. DORANDI 2011.

L'adesione alla scuola peripatetica non gli impedì di interessarsi alla filosofia platonica: fra i titoli attribuiti alla sua poliedrica attività di trattatista vi è infatti un commento al *Timeo* di Platone e un Πλάτωνος ἐγκώμιον, così come uno scritto *Sugli argomenti matematici nella Repubblica di Platone* (Περὶ τῶν ἐν τῇ Πλάτωνος Πολιτεία μαθηματικῶς ἐισημένων). Proprio come Apuleio, oltre che sugli indovinelli egli scrisse sui proverbi (Περὶ παροιμιῶν in due libri)<sup>24</sup>: un'accoppiata tematica anch'essa molto significativa; gli sono attribuiti anche degli Ἐρωτικά. Come Apuleio, e in accordo con gli interessi tipici della scuola peripatetica, nutrì interessi di tipo naturalistico, significativamente concentrati – proprio come accade per il Madaurense – intorno agli animali acquatici: gli vengono infatti attribuiti almeno uno scritto Περὶ νάρκης (*Sulla torpedine*) e un Περὶ τῶν ἐνύδρων (*Sugli animali acquatici*).

Si tratta di una serie di coincidenze notevolissima, che rende ancor più probabile che Apuleio conoscesse in genere l'opera di Clearco, e che in particolare avesse letto i due libri Περὶ γριφῶν, dove aveva potuto trovare estesa menzione della commedia di Callia, con le sue singolari personificazioni delle lettere dell'alfabeto: che potrebbero quindi avere indirettamente ispirato le lettere animate, svolazzanti e *vocales* del par. 83 del *De Magia*.

### 3. Erode Attico e suo figlio Attico Bradea: una personificazione didattica dell'alfabeto (con qualche cenno sulla fortuna scolastica degli abbecedari figurati)

3.1. Può essere utile, per analizzare la possibile influenza della commedia di Callia sulla cultura dell'età di Apuleio e sulle età successive, esaminare altre ricorrenze della personificazione delle lettere dell'alfabeto nella cultura antica: si porranno così fra l'altro le basi per una storia di questo particolarissimo tipo di prosopopea, destinato, come accenneremo, a una sua specifica fortuna fino a tutta l'età moderna.

3.2. Un caso del tutto singolare appare quello che le fonti antiche ci narrano a proposito dei problemi che, riguardo all'istruzione ele-

---

<sup>24</sup> Sul Περὶ παροιμιῶν di Clearco cfr. DORANDI 2006.

mentare del figlio, ebbe Erode Attico, contemporaneo più anziano di Apuleio di poco più di vent'anni, e la cui figura culturale di letterato, filosofo, oratore e sofista appare per molti versi vicina a quella del Madaurense, che fra l'altro poté molto probabilmente avere modo di conoscere il ricchissimo e potente governatore durante il suo soggiorno ateniese.

Oltre a due figlie, morte precocemente e per la cui scomparsa manifestò un dolore inconsolabile, Erode Attico ebbe anche un figlio, Attico Bradea, che si era rivelato incapace – probabilmente per via di quella che oggi chiameremmo una forma di dislessia – di imparare a memoria l'alfabeto.

Il padre escogitò allora un ingegnoso stratagemma per aiutarlo, mettendogli accanto ventiquattro schiavi a ciascuno dei quali diede il nome di una lettera dell'alfabeto:

ἐπένθει δὲ ταῖς ὑπερβολαῖς ταύταις τὰς θυγατέρας, ἐπεὶδὴ Ἀττικὸν τὸν υἱὸν ἐν ὀργῇ εἶχεν. διεβέβλητο δὲ πρὸς αὐτὸν ὡς ἠλιθιώδη καὶ δυσγράμματον καὶ παχὺν τὴν μνήμην· τὰ γοῦν πρῶτα γράμματα παραλαβεῖν μὴ δυνηθέντος ἦλθεν ἐς ἐπίνοιαν τῷ Ἡρώδῃ ξυντρέφειν αὐτῷ τέτταρας παιδας καὶ εἴκοσιν ἰσήλικας ὠνομασμένους ἀπὸ τῶν γραμμάτων, ἵνα ἐν τοῖς τῶν παιδῶν ὀνόμασι τὰ γράμματα ἐξ ἀνάγκης αὐτῷ μελετῶτο<sup>25</sup>.

Ma egli pianse le sue figlie in modo tanto eccessivo perché era adirato con suo figlio Attico. Era stato criticato sul suo conto, in quanto sciocco, incapace di leggere, e con una pessima memoria. In ogni caso, dato che non era capace di imparare le lettere dell'alfabeto, ad Erode venne in mente di allevare con lui ventiquattro ragazzi della sua stessa età, chiamati ciascuno con il nome di una lettera dell'alfabeto, in modo che egli potesse imparare le lettere imparando i nomi dei ragazzi.

Tale stratagemma didattico di Erode Attico potrebbe essere stato inventato autonomamente: ma la straordinaria somiglianza fra i ventiquattro compagni di giochi di Attico Bradea e i ventiquattro coreuti della commedia alfabetica di Callia (che come abbiamo visto non mancava essa stessa di finalità didattiche sia pure parodiche) fa pensare che Erode si sia con molta probabilità ispirato all'antico comico per trovare una soluzione al problema del figlio.

---

<sup>25</sup> Philostr. VS 2, 558.

La visualizzazione delle lettere in qualità di esseri umani<sup>26</sup>, i nomi delle lettere associate alla loro persona<sup>27</sup>, dovevano aiutare Attico

<sup>26</sup> Un accenno in questo senso anche nei consigli per l'istruzione alla lettura nel primo libro dell'*Institutio* quintiliana, dove si paragona la conoscenza delle lettere e della loro forma alla conoscenza degli uomini e del loro aspetto: cfr. Quint. *inst.* 1, 1, 24-26 *Neque enim mihi illud saltem placet, quod fieri in plurimis video, ut litterarum nomina et contextum prius quam formas parvoli discant. Obstat hoc agnitioni earum, non intendentibus mox animum ad ipsos ductus dum antedentem memoriam secuntur. Quae causa est praecipientibus ut, etiam cum satis adfixisse eas pueris recto illo quo primum scribi solent contextu videntur, retro agant rursus et varia permutatione turbent, donec litteras qui instituuntur facie norint, non ordine: quapropter optime sicut hominum pariter et habitus et nomina edocebuntur. Sed quod in litteris obest in syllabis non nocebit. Non excludo autem id quod est notum irritandae ad descendum infantiae gratia, eburneas etiam litterarum formas in lusum offerre, vel si quid aliud quo magis illa aetas gaudeat inveniri potest quod tractare intueri nominare iucundum sit.* In genere sul tema cfr. l'interessante contributo di SCHNEIDER 1996, che partendo dall'analisi del cognomen 'Cappa' di un flautista, testimoniato da un'iscrizione funebre, come riferito alla posizione caratteristica del musico mentre suona il suo strumento, passa ad esaminare cursorialmente, ma con ricchi esempi e suggestive illustrazioni, casi di simbolismo alfabetico dai geroglifici ad Erté.

<sup>27</sup> Vi è chi ha pensato tuttavia a ragazzi chiamati non con il nome delle lettere dell'alfabeto, ma con nomi che iniziassero per quelle lettere, e che i tre protetti e figli adottivi di Erode Attico *Achilleus*, *Memnon* e *Polydeukion* facessero originariamente parte del gruppo: l'ipotesi tuttavia, pur rappresentando una possibilità, appare meno probabile. Si potrebbe peraltro richiamare il caso, altrettanto incerto, di Sen. *apoc.* 3, dove si dice che Claudio sarebbe stato accompagnato agli Inferi da *Augurinus* e *Baba*, con i quali si è ipotizzato che il nome di *Claudius* formasse un vero e proprio ABC dell'imbecillità: *Aperitum capsulam et tres fusos profert: unus erat Augurini, alter Babae, tertius Claudii. "Hos" inquit "tres uno anno exiguis intervallis temporum divisos mori iubebo, nec illum incomitatum dimittam* (si veda il caso analogo dei nomi di *Ἀπόλλων*, *Βάκις* e *Γλάνης* nei *Cavalieri* di Aristofane, e, per un esempio moderno, la lista di clienti inventata da Dickens in *Our Mutual Friend* 1, 8: Mr. Aggs, Mr. Baggs, Mr. Caggs, Mr. Daggs, etc.). Cfr. *Hist. Aug. Antoninus Geta* 5, 7-8 *habebat etiam istam consuetudinem, ut convivio et maxime prandia per singulas litteras iuberet scientibus servis, velut in quo erat anser, apruna, anas, item pullus, perdix, pavus, porcellus, piscis, perna et quae in eam litteram genera edulium caderent, et item phasianus, farrata, ficus et talia; un gioco simile probabilmente in Apul. *Met.* 10, 13 *pullorum, piscium et cuiusce modi pulmentorum largissima reliquias*: per questo ed altri esempi cfr. WEINREICH 1930, 363-364 e DORNSEIFF 1925. Diverso ma egualmente interessante il caso dei *Brumalia* bizantini, festività della durata di 24 giorni, tanti quante le lettere dell'alfabeto: dove ogni giorno corrispondeva a una lettera greca, che, a sua volta, corrispondeva all'iniziale onomastica dell'imperatore in carica, di un suo familiare o di un imperatore del passato,*



Bradea al modo stesso con cui, nell'antica Γραμματικὴ τραγωδία, Callia era riuscito a rendere visibile e concreto sulla scena teatrale il tema di estrema attualità ma astratto e dottrinale dell'alfabeto: offrendo inoltre al pubblico, con le evoluzioni del suo coro alfabetico, una forma di visualizzazione didascalica, sia pure in forma parodica, della formazione delle sillabe.

3.3. Sta di fatto che la personificazione delle lettere dell'alfabeto rappresenta una metodologia didattica destinata ad una larghissima fortuna nella scuola moderna<sup>28</sup>.

Lettere dell'alfabeto 'personificate' sono presenti durante tutto il Medioevo<sup>29</sup> come iniziali miniate, in cui i tratti delle lettere sono formati da animali e vegetali fantastici o da esseri umani opportunamente atteggiati (vedi figg. 1 e 2): tuttavia a mia notizia questa sorta di 'animazione' delle lettere non venne usata nelle scuole monastiche o cattedrali ai fini dell'insegnamento elementare dell'alfabeto. Si può comunque immaginare che i 'campionari' o modelli panalfabetici di iniziali miniate che circolavano fra i miniaturisti<sup>30</sup> favorissero uno spostamento di questa forma di animazione delle lettere dal campo dell'ornamentazione artistica a quello mnemotecnico e didascalico (cui cooperarono forse anche suggestioni provenienti dalla cultura ebraica e dalla cabala,

---

oggetto di festeggiamenti. Secondo Teofane Continuato (VI, 35), Costantino Porfirogenito avrebbe festeggiato il suo *broumálion* il giorno corrispondente alla lettera *kappa*, mentre in quello corrispondente alla lettera *epsilon* veniva festeggiata l'augusta Elena, così come in quello corrispondente alla lettera *rho* quello dell'imperatore *minor* Romano, secondo il *De cerimoniis* I, 17, p. 602 (cfr. NONVEILLER 2012, 109, n. 295).

<sup>28</sup> Si veda in proposito in particolare FARNÉ 2002, incentrato appunto sulla dimensione iconografica dell'insegnamento elementare; cfr. inoltre almeno MANACORDA 1992 e DRUCKER 2000.

<sup>29</sup> Si veda in proposito almeno NORDENFALK 1970, che mostra l'origine già tardoantica delle iniziali decorate; vedi inoltre almeno ALEXANDER 1978, 8-11 e PÄCHT 1986, 45-54; 63-76.

<sup>30</sup> Cfr. CADEI 1991, cui rimando anche per la bibliografia. La tradizione si manterrà fino al Novecento nei manuali di ornamentazione calligrafica, e darà origine ad alfabeti figurati come l'*Alfabeto in sogno* di Giuseppe Maria Mitelli (1683) fino a quello celeberrimo *Art déco* di Erté, pseudonimo o meglio acronimo di Romain de Tiroff (1892-1990), pittore e disegnatore francese di origine russa, della cui opera grafica sono celebri in particolare le serie dedicate all'*Alfabeto* e ai *Numeri*.

in cui il simbolismo delle lettere dell'alfabeto assume una grandissima importanza<sup>31</sup>, come accade in forma diversa anche per la cultura islamica<sup>32</sup>).

---

<sup>31</sup> La Cabalà afferma che le ventidue lettere dell'alfabeto ebraico erano preesistenti alla stessa creazione del mondo, come è sintetizzato in questa citazione tratta dal del *Sefer yesirah*, cap. 19 "Ventidue lettere: le incise, le intagliò, le soppesò, le permuto, le combinò e con esse creò l'anima di tutto l'universo e l'anima di tutto ciò che è formato e di tut-to ciò che è destinato a essere creato. Come soppesò e invertì? *Alef* con tutte e tutte con *alef*; *bet* con tutte e tutte con *bet*; *gimel* con tutte e tutte con *gimel*. Tutte vanno in tondo e si trovano a uscire da duecentoventuno porte; tutto ciò che è stato formato e ogni discorso, si trova a uscire da un unico Nome": sul tema cfr. CHALIER 2006; PERANI 2012; per l'iconografia alfabetica ebraica cfr. PARMIGIANI 2002. Da qui una significativa parabola ebraica: "Quando Dio stava per creare il mondo con la sua parola, le 22 lettere dell'alfabeto discesero dalla terribile ed augusta Corona divina – in cui erano incise con una penna di fuoco incandescente – e si disposero a cerchio intorno al trono dell'Eletto. Una dopo l'altra si misero a parlare e a supplicare: «Crea il mondo per mezzo di me!». La prima a farsi avanti fu la lettera *Tau* che disse: «Signore del mondo! Ti prego, crea il mondo per mezzo di me, perché sarò per mezzo di me che tu darai la Torah ad Israele, come è scritto: Mosè ci ha dato la Torah». Ma il Santo, Benedetto egli sia, rispose di no. E la *Tau*: «Perché no?» E Dio: «Perché un giorno ti sceglierò come segno di morte sulla fronte degli uomini». Appena *Tau* udì queste parole dalla bocca di Dio, Benedetto egli sia, si ritirò dalla sua presenza rattristata. Si fece avanti la lettera *Shin* che supplicò: «Signore del mondo, crea il mondo per mezzo di me dal momento che proprio il tuo nome, *Shaddai*, comincia con me». Ma poiché sfortunatamente *Shin* è anche l'iniziale di *Shaw* (che significa bugia) e di *Sheker* (che significa falsità), ciò le impedì di essere esaudita. (*Si susseguono nell'originale le richieste delle altre lettere dell'alfabeto*). Dopo che le rivendicazioni di tutte queste lettere erano state confutate, si avvicinò al Santo, Benedetto egli sia, la lettera *Bet* che così pregò: «Signore del mondo! Crea il mondo, ti prego, per mezzo di me, perché tutti gli abitanti del mondo ti lodano ogni giorno per mezzo di me, come è detto: Benedetto sia il Signore ogni giorno per sempre. Amen. Amen». Il Santo, Benedetto egli sia, accolse subito la richiesta di *Bet* e disse: «Benedetto colui che viene nel Nome del Signore». E creò il mondo attraverso *Bet*, come è scritto: «*Bereshit* Dio creò il cielo e la terra». La sola lettera che si era astenuta dal fare rivendicazioni era la piccola lettera '*Alef*. Più tardi Dio la ricompensò dandole il primo posto nel *Decalogo*".

<sup>32</sup> Vi sono esempi di scritture figurate anche nell'arte islamica, pur tenendo conto dell'impedimento dovuto alla sua iconoclastia, soprattutto nelle incisioni su metallo; va peraltro sottolineato che l'idea dell'alfabeto figurato trova un singolare parallelo nella letteratura poetica arabo-islamica: frequenti sono le descrizioni in versi di personaggi comparati a lettere quali l'*alif*, che rappresenta il bel giovane, o la curva *dāl*, comparata al vecchio. Così gli innamorati possono essere descritti dai poeti come una *lām-alif*, segno alfabetico quest'ultimo caratterizzato da un nodo che unisce nella parte inferiore le due aste della lettera *alif* e della lettera *lām*. Non è

Se però prima che si diffondesse la stampa era difficile trovare le lettere accompagnate da immagini che ne facilitassero la memorizzazione, dalla metà del Cinquecento fanno la loro comparsa gli alfabeti figurati, come l'*Alfabeto mnemotecnico* di Cosmas Russelius (1579) o l'*Orbis Pictus* di John Amos Comenius (1657). Il primo abbecedario moderno è considerato *The New England Primer*, stampato a Boston nel 1690 da Benjamin Harris e destinato ai bambini delle colonie inglesi, ma in seguito diffuso anche negli Stati Uniti: il suo successo diede seguito negli anni successivi alla produzione e alla stampa di moltissime tipologie analoghe di abbecedari illustrati, che si andarono moltiplicando ulteriormente a partire dall'Ottocento.

L'alfabeto si prestava a essere veicolato sotto diverse forme: i nomi degli oggetti di cui ogni lettera è l'iniziale – e che rappresentano per gli alunni un aiuto essenziale all'apprendimento e alla memorizzazione – potevano allora a seconda dei casi riguardare in modo specifico la botanica, gli animali, i mestieri, i giochi, l'ambiente della città o della campagna. L'alfabeto poteva inoltre essere imparato con l'aiuto di storie, poesie e filastrocche, come nel caso del fortunato abbecedario italiano *Belle Lettere* di Antonio Rubino<sup>33</sup> (fig. 3).

Come è noto, infine, l'associazione delle lettere dell'alfabeto ad animali o ad oggetti, i disegni che le accompagnavano e i colori distintivi con cui erano stampate, fecero sì che più di duemila anni dopo Callia l'alfabeto ritornasse al centro della sperimentazione letteraria con quello che è forse il componimento più noto di Rimbaud, *Voyelles*, del 1871<sup>34</sup> (e dell'interesse che suscitò anche presso il largo pubblico è testimonianza la caricatura di fig. 4).

---

dunque improbabile che nell'immaginario musulmano le lettere avessero una loro 'corporeità' e che tale corporeità potesse essere trasposta anche in rappresentazioni iconografiche (BERNARDINI 1991).

<sup>33</sup> Pittore, illustratore e scrittore (Sanremo 1880 – Bajardo 1964) Antonio Rubino, legato all'*art nouveau*, rinnovò l'illustrazione e la letteratura per l'infanzia in Italia, immettendovi una carica di irriverente fantasia e cogliendo nel mondo infantile il gusto per la negazione dei ruoli e la disponibilità all'imprevisto. Fu tra i fondatori (1908) del *Corriere dei piccoli*, per il quale disegnò la testata e molti bizzarri personaggi (Quadratino, Kiki pappagallo di Kili, Pierino e il burattino, Lillo e Lalla, ecc.). Scrisse e illustrò numerosi volumi, tra i quali *Versi e disegni* (1911); *Viperetta* (1919); *Tic e tac* (1919); *Il frottoliere* (1929); *Fiabe quasi vere* (1936).

<sup>34</sup> *A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyelles, / Je dirai quelque jour vos naissances latentes: / A, noir corset velu des mouches éclatantes / Qui bombinent autour des puanteurs*

## 4. Le lettere dell'alfabeto (di nuovo) in tribunale

4.1. Fra le opere di Luciano di Samosata viene tramandato anche il brevissimo opuscolo, costituito di appena dodici paragrafi, intitolato Δίκη συμφώνων τοῦ σίγμα πρὸς τὸ ταῦ ὑπὸ τοῖς ἑπτὰ φωνήεσιν, e variamente tradotto come *Iudicium vocalium* o *Lis consonantium* a seconda che il gen. συμφώνων venga inteso come soggetto od oggettivo. La paternità luciana viene tuttavia contestata da alcuni, che ritengono che la data di composizione dell'operetta vada situata assai più tardi di Luciano.

---

*cruelles, / Golfes d'ombre; E, candeur des vapeurs et des tentes, / Lances des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelles; / I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles / Dans la colère ou les ivresses pénitentes; / U, cycles, vibrations divins des mers virides, / Paix des pâtes semés d'animaux, paix des rides / Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux; / O, suprême Clairon plein des strideurs étranges, / Silences traversés des Mondes et des Anges: / - O l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux!* L'idea di questo sonetto venne a Rimbaud certamente dagli abbecedari del tempo, che egli dovette avere per le mani da bambino e che illustravano le lettere dell'alfabeto con colori ed immagini (GAUBERT 1904). Un'altra interpretazione (cfr. ÉTIEMBLE 1968), anch'essa assai verisimile, vede il sonetto di Rimbaud come il riflesso dell'insegnamento musicale di Ernest Cabaner, musicista boemo giunto a Parigi nel 1850, che soleva frequentare un gran numero di pittori fra cui Cézanne. Cabaner insegnò il piano a Rimbaud presso l'Hôtel des Étrangers, luogo di riunione del Cercle Zutique, utilizzando una particolare metodologia didattica: il 'cromatismo musicale' o 'ascolto colorato', che prevedeva che le note venissero colorate e fosse loro attribuito il suono di una vocale. Il metodo era già stato immaginato per i principianti dal Padre Castel, nel XVIII secolo, nell'*Optique des couleurs*; una relazione colore-musica era già stata indicata da Voltaire nel 1738 nei suoi *Éléments de la philosophie de Newton*, mentre Baudelaire nel *Salon* del 1846 aveva affrontato l'analogia tra colori, suoni e profumi, ripresa ancora nel sonetto *Correspondances*. Non poteva quindi che suscitare l'interesse di Rimbaud, alla ricerca di una lingua completa e universale, capace di riassumere profumi, suoni e colori. Cabaner dedicò al suo allievo il suo *Sonnet des Sept Nombres*: "*Nombres des gammes, points rayonnants de l'anneau / Hiérarchique, - 1 2, 3 4 5, 6 7 - / Sons, voyelles, couleurs vous répondent car c'est / Vous qui les ordonnez pour les fêtes du Beau. / La OU cinabre, Si EN orangé, Do O / Jaune, Ré A vert, Mi E bleu, Fa I violet, / Sol U carmin - Ainsi mystérieux effet / De la nature, vous répond un triple écho, / Nombres des gammes! Et la chair, faible, en des drames / De rires et de pleurs se délecte. - O L'Enfer, / L'Aurore! La Clarté, La Verdure, L'Ether! / La Résignation du deuil, repos des âmes, / Et La Passion, monstre aux étreintes de fer, / Qui nous reprend! - Tout est par vous, Nombres des gammes!*" Il sonetto non è datato, e rimane quindi incerto in quale direzione vada la freccia delle influenze: va notato comunque che Rimbaud si limita a indicare una corrispondenza tra vocali e colori, e che il suo simbolismo non appare legato a un sistema organizzato come quello di Cabaner.

Il libello vede come protagonista la consonante *Sigma* che, ingannata e derubata dalla consonante *Tau*, che le sottrae parole che le appartenevano, sottopone il caso al giudizio delle Sette Vocali: le lettere dell'alfabeto riappaiono dunque in tribunale rivestendo questa volta il doppio ruolo di accusatrici e di giudici.

Al di là del problema della sua paternità e della sua datazione, il libello è comunque legato al fenomeno dell'atticismo, per cui parole che nella κοινή avevano il *sigma* o il doppio *sigma* lo trasformano, per aderire alle forme del dialetto attico, in *tau* o doppia *tau*. L'autore del *Iudicium vocalium* si propone allora di mettere in ridicolo gli eccessi di questa moda stilistica, ricorrendo alla personificazione delle lettere dell'alfabeto per dare sostanza scenica e drammaturgica a una questione linguistica e stilistica destinata altrimenti a restare troppo astratta e concettuale per il suo pubblico.

L'operetta viene introdotta proprio come il resoconto di un processo per violenza ed appropriazione indebita, avvenuto sotto l'arconte di Aristarco del Falèro (qui l'autore mescola parodicamente il nome del più celebre filologo dell'antichità con il toponimo attico del Falèro, forse con un'allusione anche a Demetrio Falereo):

Ἐπὶ ἄρχοντος Ἀριστάρχου Φαληρέως, Πυανειψίωνος ἑβδόμη ἰσταμένον, γραφὴν ἔθετο τὸ Σίγμα πρὸς τὸ Ταῦ ἐπὶ τῶν ἑπτὰ Φωνηέντων βίας καὶ ὑπαρχόντων ἀρπαγῆς, ἀφηρησθαι λέγον πάντων τῶν ἐν διπλῶ ταῦ ἐκφερομένων.<sup>35</sup>

Sotto l'arconte Aristarco del Falèro, nel settimo giorno di Pianepsione, il Sigma accusò il Tau davanti al tribunale delle sette Vocali di violenza e rapina dei suoi averi, dicendo di essere stato privato di tutte le parole col doppio tau<sup>36</sup>.

*Sigma* ha cura al par. 5 di nominare i mitici inventori dell'alfabeto, e di distinguere le proprietà di Vocali, Semivocali e Consonanti, mentre nei paragrafi successivi elenca le crescenti ruberie di *Tau* ai suoi danni. La coincidenza dell'ambientazione processuale per la personificazione delle lettere dell'alfabeto in Apuleio (di cui abbiamo messo in luce l'assai verosimile conoscenza del Περὶ γριφῶν di Clearco e

---

<sup>35</sup> Luc. *Iud. voc.* 1.

<sup>36</sup> Traggo la traduzione di questo passo dell'operetta come dei passi successivi da LONGO 1976.

per suo tramite della commedia di Callia) e nel *Iudicium vocalium* (di cui evidenzieremo fra poco una traccia concreta anche se ipotetica del suo rapporto con il commediografo) testimonia forse della presenza di una situazione processuale, in una sezione della commedia andata per noi perduta, anche nella Γραμματική τραγωδία.

4.2. Al par. 7 *Sigma* ricorda come abbia appreso i peggiori fra i criminali di *Tau* nei suoi confronti mentre era nella tranquilla cittadina di *Cybelus* (anche questa indicazione geografica risulta misteriosa), ospite di uno scrittore di commedie, un certo Lisimaco, che pur essendo originario della Beozia si faceva passare per puro attico.

Non abbiamo altre notizie riguardo a un Lisimaco poeta dell'*archaia*, tanto che spesso questo nome è stato considerato un'invenzione parodica dello (pseudo-)Luciano. Tuttavia, ricordando che il padre del Callia rivale di Cratino si chiamava proprio Lisimaco (e le nostre fonti ricordano che Callia portava il soprannome di Σχοινίων proprio perché suo padre Lisimaco era un cestaio, σχοινοπλόκος<sup>37</sup>), si potrebbe forse ipotizzare che l'allusione dell'autore rimandasse obliquamente appunto a Callia e alla sua Γραμματική τραγωδία:

Ἐπεδήμουν ποτὲ Κυβέλῳ, – τὸ δὲ ἔστι πολίχνιον οὐκ ἀηδές, ἀποικον, ὡς ἔχει λόγος, Ἀθηναίων – ἐπηγόμεν δὲ καὶ τὸ κράτιστον Ῥῶ, γειτόνων τὸ βέλτιστον· κατηγόμεν δὲ παρὰ κωμωδιῶν τινι ποιητῇ· Λυσιμάχος ἐκαλεῖτο, Βοιώτιος μὲν, ὡς ἐφαίνεται, τὸ γένος ἀνέκαθεν, ἀπὸ μέσης δὲ ἀξιῶν λέγεσθαι τῆς Ἀττικῆς· παρὰ τούτῳ δὴ τῷ ξένῳ τὴν τοῦ Ταῦ τούτου πλεονεξίαν ἐφώρασα· μέχρι μὲν γὰρ ὀλίγοις ἐπεχείρει, τέτταρα κατατολμῶν καὶ τετταράκοντα λέγειν, ἔτι δὲ τήμερον καὶ τὰ ὅμοια ἐπισπώμενον ἴδια ταυτὶ λέγειν, ἀποστεροῦν με τῶν συγγεγεννημένων καὶ συντεθραμμένων γραμμάτων, συνήθειαν ᾧμην καὶ οἰστὸν ἦν μοι τὸ ἄκουσμα καὶ οὐ πάνυ τι ἐδακνόμενη ἐπ' αὐτοῖς<sup>38</sup>.

Mi trovavo a Cibelo, una cittadina non brutta, colonia, come si dice, di Atene. Avevo condotto con me l'ottimo Ro, il migliore dei vicini, e alloggiavamo in casa di un poeta di commedie, che si chiamava Lisimaco e che sembrava Beota di stirpe, ma desiderava essere detto

---

<sup>37</sup> Sud. K213 <Καλλίας> Ἀθηναῖος, κωμικός, υἱὸς Λυσιμάχου· ὃς ἐπεκλήθη Σχοινίων διὰ τὸ σχοινοπλόκου εἶναι πατρός. οὐ δρᾶματα Αἰγύπτιος, Ἀταλάντη, Κύκλωπες, Πεδῆται, Βάτραχοι, Σχολάζοντες.

<sup>38</sup> Luc. *Iud.* voc. 7.

originario del cuore dell'Attica. Presso questo straniero smascherai la prepotenza di codesto Tau. Infatti, finché comincio con poco, pretendendo di dire *tettarakonta* e tirandosi dietro *tèmeron* e simili, pensai che per lui fosse un'abitudine sostenere che era roba sua ed ero rassegnato a sentirlo e non mi irritavo troppo per questo.

Callia, cui non a caso sia la *Suda* che Ateneo attribuiscono l'epiteto di 'Attico', era intervenuto con la sua sperimentale commedia nel momento in cui l'alfabeto ionico aveva sostituito quello attico, ed aveva con ogni probabilità preso una posizione contraria a tale innovazione in nome appunto della pura tradizione attica. Non è forse un caso che adesso alla sua antica commedia, conosciuta direttamente o attraverso il trattato Περὶ γράφων di Clearco, faccia probabilmente allusione in lieve tono di scherno<sup>39</sup> l'autore del *Iudicium vocalium*, che ha invece come bersaglio parodico il fenomeno stilistico dell'atticismo, in cui avviene un processo quasi esattamente inverso rispetto a quello preso a bersaglio un tempo da Callia: le forme ioniche e della κοινή vengono abbandonate per ritornare artificialmente al dialetto attico.

Nell'uno come nell'altro caso, questioni specialistiche di grafia, di didattica, di linguistica e di stile vengono affrontate con lo straordinario espediente divulgativo di una spericolata προσωποποιία delle lettere dell'alfabeto, che si muovono, personificate, dal teatro di Atene al concreto tribunale di Sabratha, fino al tribunale fittizio delle Sette Vocali.

---

<sup>39</sup> L'affermazione che il poeta comico Lisimaco, presso cui è ospite *Sigma* quando apprende i peggiori crimini di *Tau* nei suoi confronti, è non attico come pretende di essere, ma di origine beota, rimanda probabilmente alla presenza nel dialetto beotico del nesso -ττ- in luogo di -σσ-, ivi conservato ancora più fedelmente che nell'attico.

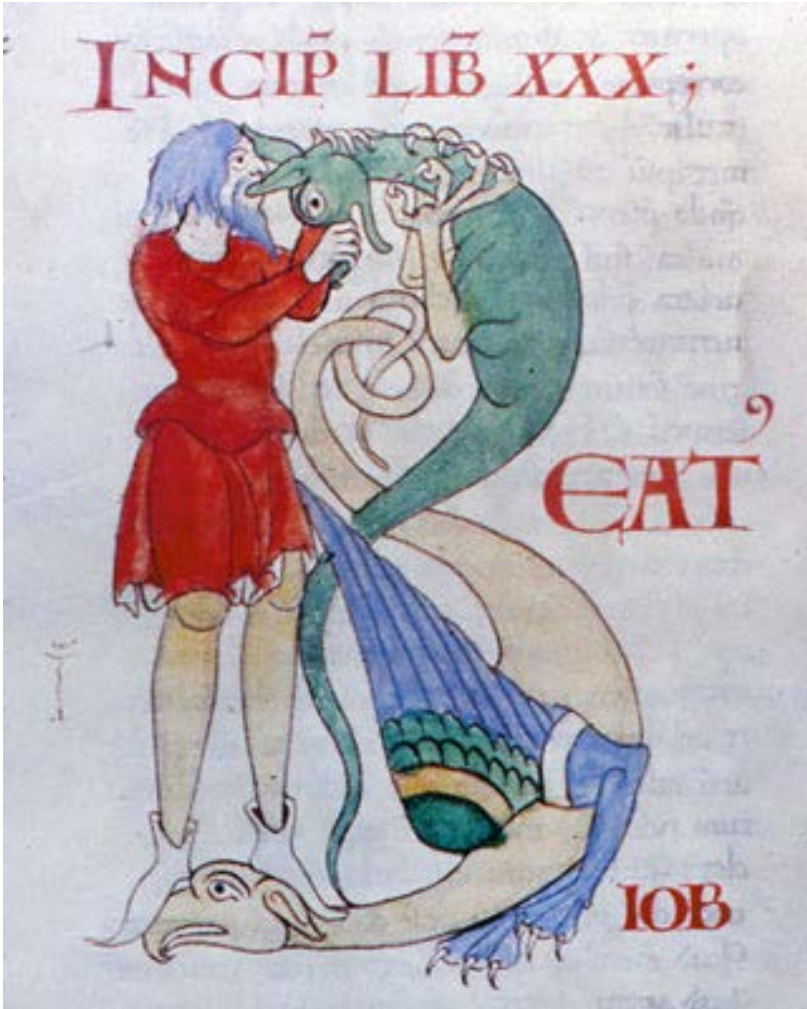


Fig. 1 - Lettera capitale "B".  
*Moralia in Job* (Cîteaux, XII sec.)  
Digione, Biblioteca Municipale





Fig. 2 - Lettera capitale "H".  
*Moralia in Job* (Cîteaux, XII sec.)  
Digione, Biblioteca Municipale



Fig. 3 - La Lettera A e l'Abecedario personificati  
Antonio Rubino, *Belle Lettere*, Milano 1922



Fig. 4 - Caricatura di Rimbaud con le sue Vocali  
Manuel Luque de Soria, *Les Hommes d'aujourd'hui*,  
n° 318, gennaio 1888.

## Riferimenti bibliografici

- ALEXANDER J.J.G., *The Decorated Letter*, London 1978.
- ARNOTT P.D., *The Alphabet Tragedy of Callias*, «CPh» 55, 1960, 178-180.
- BERNARDINI M., voce "Alfabeto figurato. Islam", in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, Roma 1991.
- BOSCHI A., *La Commedia delle lettere e l'Edipo re: un confronto 'grammaticale' tra il re e l'indovino*, «SIFC» 14, 2016, 169-179.
- CADEI A., voce "Alfabeto figurato. Inquadramento generale", in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, Roma 1991.
- CANFORA L., *Ateneo, I Deipnosofisti*, Roma 2001.
- CHALIER C., *Le lettere della creazione. L'alfabeto ebraico*, trad. di D. Simeone, Firenze 2011 (1a ed. francese Paris-Orbey 2006).
- CLAYMAN D.L., *Sigmatism in Greek Poetry*, «TAPhA» 117, 1987, 69-84.
- D'AVINO R., *Messaggio verbale e tradizione orale: hom. ἔπεα πτερόεντα*, «Helikon» 20-21, 1980-1981, 87-117.
- DORANDI T., *Il Περί παροιμιῶν di Clearco: Contributi a una edizione dei frammenti*, «Eikasmos» 17, 2006, 157-170.
- DORANDI T., *Prolegomeni a una nuova raccolta dei frammenti di Clearco di Soli*, «GFA» 14, 2011, 1-15.
- DORNSEIFF F., *Das Alphabet in Mystik und Magie*, Leipzig-Berlin 1925.
- DRUCKER J., *Il labirinto alfabetico. Le lettere nella storia del pensiero*, Milano 2000.
- ÉTIEMBLE (sic), *Le Sonnet des Voyelles. De l'audition colorée à la vision érotique*, Paris 1968.
- FARNÉ R., *Iconologia didattica*, Bologna 2002.
- JACOBY F., *Die Fragmente der Griechischen Historiker*, Leiden 1923-1958.

- FRANKEL H., *Die homerische Gleichnisse*, Göttingen 1921 (1977).
- GAGNÉ R., *Dancing Letters. The Alphabetic Tragedy of Kallias*, in R. Gagné, M. Govers Hopman, *Choral Mediations in Greek Tragedy*, New York 2013, 297-316.
- GAUBERT E., *Une explication nouvelle du Sonnet des Voyelles d'Arthur Rimbaud*, «Mercure de France» 52, 1904, 551-553.
- HUNINK V. (ed. comm.), *Apuleius of Madauros Pro se De Magia (Apoloogia)*, voll. I-II, Amsterdam 1997.
- KASSEL R., AUSTIN C., *Poetae comici Graeci*, IV, Berlin 1983.
- LASPIA P., *Chi dà le ali alle parole? Il significato articolatorio di ἔπεα πτερόεντα*, in F. Montanari (a cura di), *Omero tremila anni dopo*, Roma 2002, 471-488.
- LATACZ J., ἄπτερος μῦθος, ἄπτερος φάτις, *ungeflügelte Worte?*, «Glotta» 46, 1968, 27- 47.
- LONGO O., *Elementi di grammatica storica e dialettologia greca*, Padova 1987.
- LONGO V., *Luciano, Dialoghi*, I, Torino 1976.
- MANACORDA M.A., *Storia illustrata dell'educazione*, Firenze 1992.
- MORESCHINI C., *Apuleio, La Magia*, Milano 1990.
- NONVEILLER E., *Un esempio di 'utilizzo' del paganesimo greco e romano a Bisanzio: il caso dei Brounália*, in *Bisanzio e le Crociate, incontro e scontro tra Oriente e Occidente*, Atti del convegno (Venezia, 10 e 11 dicembre 2011), «Porphyra» 17, 2012, 106-114.
- NORDENFALK C., *Die spätantiken Zierbuchstaben*, I-II, Stockholm 1970.
- ONIAN R.B., *The Origins of European Thought about the Body, the Mind, the Soul, the World, Time, and Fate*, Cambridge 1954.
- PACHT O., *Book Illumination in the Middle Ages*, London-Oxford 1986.
- PARMIGGIANI C. (a cura di), *Alfabeto in sogno. Dal carne figurato alla poesia concreta*, Milano 2002.
- PERANI M., *Lettere ebraiche come simboli. Ideologia e simbolica della lingua parlata da Dio nel suo viaggio da simbolo a lettera e ritorno*, in

- P. Degni (a cura di), *Lettere come simboli. Aspetti ideologici della scrittura tra passato e presente*, Udine 2012, 119-170.
- POHLMANN E., *Die ABC-Komödie des Kallias*, «RhM», 114, 1971, 230-240.
- ROSEN R.M., *Comedy and Confusion in Callias' Letter Tragedy*, «CPh» 94, 1999, 147-167.
- RUTJGH J., *Le Spectacle des lettres, comédie de Callias*, «Mnemosyne», 54, 2001, 257-335.
- SCHNEIDER W., *Cappa*, «ZPE», 112, 1996, 203-217.
- SLATER N.W., *Dancing the Alphabet: Performative Literacy on the Attic Stage*, in I. Worthington, J. Foley (eds.), *Epea and Grammata: Oral and Written Communication in Ancient Greece*, Leiden 2002, 117-129.
- SMITH J.A., *Clearing up Some Confusion in Callias' Alphabet Tragedy: How to Read Sophocles Oedipus Tyrannus 332-33 et al.*, «CPh» 98, 2003, 313-329.
- SONNINO M., *Short Notes on Two Comic Fragments (Callias fr. 18 K.-A.; Theopompus Comicus fr. 64 K.-A.)*, «Phoenix» 53, 1999, 330-335.
- STANFORD W.B., *Greek Metaphor: Studies in Theory and Practice*, New York-London 1936 (1972).
- STOREY I.C., *Fragments of Old Comedy*, I, Cambridge, Mass.-London 2011.
- THOMSON J.A.L., *Winged Words*, «CQ» 30, 1936, 1-3.
- WACKERNAGEL J., *Ἑπεὰ πτερόεντα. Ein Beitrag zur vergleichenden Mythologie*, in *Kleinere Schriften*, III, Leipzig 1874, 178-251 (Basel 1860).
- WEINREICH O., recensione a F. Dornseiff, *Das Alphabet in Mystik und Magie*, Leipzig-Berlin 1925, «Gnomon» 6, 1930, 361-368.
- WELCKER F.G., *Das ABC Buch des Callias in Form einer Tragödie*, «RhM» 1, 1832, 137-157.
- WISE J., *Dionysus Writes: The Invention of Theatre in Ancient Greece*, Ithaca-London 1998.

**ABSTRACT:** The article, starting from par. 83 of Apuleius' *Apology*, where the personified words and letters of the epistle of Pudentilla enter the court of Sabratha, investigates the ancient tradition of personification of the letters of the alphabet, which began with their surprising appearance as the choir characters in a comedy of the attic Callia. The article then follows the recurrence in ancient culture and literature of these unusual personifications – which maintain, in different forms, their original didactic and parodic vocation – also throwing a quick look at the subsequent tradition of this device between teaching function and literary re-employment.

**KEYWORDS:** Alfabeto; Personificazioni; Tribunale; Teatro; Scuola; Callia; Erode Attico; Apuleio; Luciano; Abbecedari illustrati; Rimbaud.





# La pazzia di Ercole

GUIDO PADUANO

Nella sua celebre edizione dell'*Eracle* di Euripide, Ulrich von Wilamowitz-Møellendorff ha avanzato un'ipotesi che adombra l'immagine del protagonista, togliendogli l'aura di innocenza eroica che il testo *prima facie* proclama. Eracle sarebbe la realizzazione di un ideale di grandezza (connesso alla cultura dorica) eccessivo e pericoloso, che si espone alla catastrofe<sup>1</sup>. La tesi è del tutto infondata, e basterebbe a confutarla un testimone insospettato e insospettabile, Lyssa, che mandata da Era a far impazzire l'eroe, ne afferma gli alti meriti e si dissocia, dopo avere invano cercato di impedirlo, dall'atto distruttivo che è costretta a compiere, e che non ha giustificazione alcuna.

In seguito Wilamowitz ha meritoriamente ritrattato la sua tesi<sup>2</sup>, ma tracce ne sono rimaste nella letteratura critica, a testimonianza di un atteggiamento diffidente nei confronti dell'idealizzazione eroica, e di una credenza nella diffusione illimitata del concetto di colpa (troppo spesso chiamata *hybris*, con l'estensione arbitraria di una categoria eschilea).

Una problematica non diversa coinvolge l'*Hercules furens* di Seneca, che si presenta come riscrittura dell'*Eracle*: a proposito della tragedia latina però l'atteggiamento critico colpevolista nei confronti del protagonista è maggioritario: effetto della principale innovazione di Seneca, che ha dato voce a Giunone facendole motivare la sua azione persecutoria.

La motivazione è evidentemente risultata convincente ma, io credo, a torto.

Giunone manifesta tutta la sua frustrazione per le innumerevoli infedeltà coniugali di Giove dichiarandosi solo "sorella" di Giove,

---

<sup>1</sup> WILAMOWITZ 1895, II, 127 ss.

<sup>2</sup> «Deutsche Literaturzeitung» 1926, 853.

Guido Paduano

non più sposa<sup>3</sup>: si sente respinta dal cielo, occupato dai catasterismi delle rivali. L'odio per Ercole emerge subito dopo in climax, come una realtà che supera le vecchie lamentele (v. 19), e prende la forma di una dichiarazione solenne (vv. 27-29):

*vivaces aget  
violentus iras animus et saevus dolor  
aeterna bella pace sublata geret.*

Ma finora la guerra è stata inefficace: i mostri mandati contro Ercole sono stati da lui facilmente debellati, *minorque labor est Herculi iussa exequi, / quam mihi iubere* (vv. 41-42). Altri nemici che si possono evocare, come i Titani (v. 79), sarebbero comunque sconfitti; dall'impossibilità di nuocere ad Ercole nasce così la scelta di agire attraverso la pazzia, che convoglierà l'immensa forza dell'eroe ai suoi danni. Come spesso avviene nel rapporto di Seneca coi modelli greci, la motivazione viene razionalizzata, o almeno esplicitata rispetto ad Euripide (vv. 84-85):

*quaeris Alcidae parem?  
nemo est nisi ipse: bella iam secum gerat.*

Tipicamente senecana è la successiva analisi dell'aspetto paradossale della situazione (vv. 112-121):

*vota mutantur mea:  
natos reversus videat incolumes pater  
manuque fortis redeat. inveni diem  
invisa quo nos Herculis virtus iuuet.  
me vicit? et se vincat et cupiat mori  
ab inferis reversus. hic prosit mihi  
Iove esse genitum. stabo et, ut certo exeant  
emisso nervo tela, librabo manu,  
regam furentis arma, pugnanti Herculi  
tandem favebo.*

L'ira di Giunone viene giustificata trasformandola in una posizione difensiva, rispetto all'assalto al cielo che l'eroe progetterebbe (vv. 64-68):

---

<sup>3</sup> Viene così esasperata una reminiscenza ovidiana (*Met.* III 265-266: *si sum regina Iovisque / et soror et coniunx, – certe soror*).

*Caelo timendum est, regna ne summa occupet  
qui vicit ima: scepra praeripit patri.  
nec in astra lenta veniet ut Bacchus via:  
iter ruina quaeret et vacuo volet  
regnare mundo.*

Ma la fobia di Giunone (*timendum*) poggia su una interpretazione forzosa e faziosa dei dati: la dea sa che l'apoteosi di Ercole è inevitabile (*astra promissa*, v. 23); ma che sia violenta e non pacifica come quella di Bacco è un'illazione ricavata solo dalla caratterizzazione dell'eroe come icona della forza fisica, e *non* avvalorata dai due episodi che la dea cita a conferma: l'uno, la cattura di Cerbero, presentata come sopraffazione a danno di Plutone (*cur non vincitum et oppressum trahit / ipsum catenis paria sortitum Iovi*, vv. 52-53), tace sul fatto che questa, come tutte le altre fatiche, è stata un obbligo imposto a Ercole, proprio da lei: le prime parole di Ercole tornato dall'Ade sono pie parole di scusa rivolte ad Apollo, identificato con il Sole, per avergli fatto vedere ciò che doveva restare nascosto nel profondo, e aggiunge (vv. 596-597): *iussus in lucem extuli / arcana mundi*. Poco più oltre ribadisce (vv. 603-604):

*hoc nefas cernant duo,  
qui advexit et quae iussit.*

È vero che poi Ercole afferma che se l'Ade gli fosse piaciuto avrebbe potuto regnarvi (v. 610), ma in questa asserzione non c'è più empietà che nei versi delle *Georgiche* (I 36-40) in cui il piissimo Virgilio si augura che Augusto, nuovo dio che non ha ancora scelto le sue competenze, non voglia scegliere il regno della morte.

Anche il riferimento al secondo episodio, l'osservazione che, reggendo sul capo il mondo al posto di Atlante, Ercole ha preso coscienza *posse caelum viribus vinci suis* (v. 69), rimanda a una semplice capacità tecnica, scevra di qualunque volontà aggressiva.

Il capzioso iter ragionativo della dea si esempla sull'arringa della Giunone virgiliana nel X libro dell'*Eneide*, che presenta come aggressore del Lazio quell'Enea che vi è approdato spinto dal volere vincolante del fato; e anche il ripetuto appello alle Furie ripete la convocazione di Alletto nel VII dell'*Eneide*.

I segnali dell'inattendibilità, che è quanto dire dell'innocenza di Ercole, sono dunque schiacciati, e sono coronati dall'autocoscien-

za della stessa Giunone, che mette in parallelo la propria esasperata emotività (e anche la propria irrazionalità?) con la follia che si prepara a indurre nella sua vittima (vv. 107-112):

*ut possit animum captus Alcides agi,  
magno furore percitus, nobis prius  
insaniendum est: Iuno, cur nondum furis?  
me, me, sorores, mente deiectam meam  
versate primam, facere si quicquam apparo  
dignum noverca.*

Eliminata Lyssa e il contraddittorio con lei, le affermazioni di Giunone devono essere confrontate con il comportamento scenico di Ercole.

Prima la tragedia si snoda sul modello greco, ripercorrendo il conflitto con Lico, la cui sostanziale innovazione consiste nella proposta di matrimonio che Lico fa a Megara (considerando Ercole morto come i pretendenti consideravano Ulisse morto nell'*Odissea*) e che, respinta con sdegno da lei, fa piombare il tiranno nella stessa violenza parossistica che caratterizza il personaggio nella tragedia di Euripide.

Poi, dopo una lunga descrizione dell'Ade affidata a Teseo, che qui è tornato assieme ad Ercole, Seneca porta in scena gli eventi che la tragedia greca delegava al racconto del messaggero, affidando allo stesso protagonista la percezione dell'insorgere della follia.

Dopo avere ucciso Lico, Ercole prepara un sacrificio<sup>4</sup> a Giove e agli dei superi, che vengono invocati uno per uno (per prima Minerva, *socia et adiutrix*, poi Bacco, Apollo e Diana), poi formula *preces / Iove meque dignas* (vv. 926-927).

Conclusa la preghiera, l'improvvisa alienazione mentale è segnalata da uno stacco nettissimo, *sed quid hoc?* (v. 939). I sintomi sono di carattere allucinatorio: il sole si eclissa, in pieno giorno il cielo si riempie di stelle. Poi Ercole vede la propria apoteosi ostacolata da Giunone, e reagisce così (vv. 963-973):

---

<sup>4</sup> Molta, e forse troppa attenzione è stata rivolta ai vv. 920-923, in cui Anfitrone invita Ercole a purificarsi, prima del sacrificio, le mani lorde del sangue di Lico, ed Ercole si rifiuta dicendo: *Utinam cruore capitis invisì deis / libare possem: gratior nullus liquor / tinxisset aras; victima haut ulla amplior / potest magisque opima mactari Iovi, / quam rex iniquus*. La violazione rituale costituirebbe una colpa punita dalla follia; ma è credibile che prevalga il valore positivo dell'odio per i tiranni, fattispecie della demonizzazione del potere che è topica nel teatro di Seneca (cfr. DINGEL 1974, 129-130).

*recipis et reseras polum?  
 an contumacis ianuam mundi traho?  
 dubitatur etiam? vincla Saturno exuam  
 contraque patris impii regnum impotens  
 avum resolvam; bella Titanes parent,  
 me duce, furentes; saxa cum silvis feram  
 rapiamque dextra plena Centauris iuga.  
 iam monte gemino limitem ad superos agam:  
 videat sub Ossa Pelion Chiron suum,  
 in caelum Olympus tertio positus gradu  
 perveniet aut mittetur.*

È evidente che questa truce fantasia, che prende a prestito dalla Gigantomachia il mito per eccellenza trasgressivo della sovrapposizione delle montagne, e nella quale Anfitrione riconosce senza esitare *dementem impetum* (v. 975), realizza con precisione l'assalto al cielo temuto da Giunone; ma occorre una grande ingenuità critica per sostenere che i suoi timori siano avallati dalle parole di un essere da lei stessa spossessato e contraffatto, che non è più Ercole.

Molti peraltro pensano che la preghiera immediatamente precedente all'accesso denunci una disposizione d'animo altrettanto violenta, totalitaria e megalomaniaca<sup>5</sup>, un delirio che anticiperebbe la pazzia indicando la sua radice nelle pulsioni profonde dell'eroe. Ma vediamo le cose un po' più da vicino (vv. 927-939):

*stet suo caelum loco  
 tellusque et aether, astra inoffensos agant  
 aeterna cursus, alta pax gentes alat;  
 ferrum omne teneat ruris innocui labor  
 ensesque lateant. nulla tempestas fretum  
 violenta turbet, nullus irato Iove  
 exiliat ignis, nullus hiberna nive  
 nutritus agros amnis eversos trahat.*

---

<sup>5</sup> Gli interventi più significativi sono quelli di PARATORE 1966 e di MOTTO-CLARK 1994. RIPLEY 2008, 79, anticipa la stessa valutazione ai vv. 592-615, e FITCH 1987, 26-32 riporta tutta la caratterizzazione di Ercole a una ossessione per l'azione violenta, arrivando alla conclusione che la pazzia ha origine psicologica, e l'intervento di Giunone sarebbe dovuto alla teoria della doppia determinazione, umana e divina, degli eventi: lo studioso non sembra preoccupato di applicare al primo secolo a.C. una *Weltanschauung* che A. Lesky ha riconosciuto nella civiltà omerica, pre-tragica e pre-filosofica.

*venena cessent, nulla nocituro gravis  
suco tumescat herba. non saevi ac truces  
regnent tyranni; si quod etiamnum est scelus  
latura tellus, properet, et, si quod parat  
monstrum, meum sit.*

La prima cosa da notare è la contrapposizione puntuale, anche verbale, tra questo passo e quello appena citato sopra<sup>6</sup>: alla *pax* di v. 929 fanno riscontro i *bella* di v. 967, alle immagini dell'ordine, cosmico e sociale, quelle di un caos primordiale, esemplato su antiche leggende che affondano nel passato antecedente all'assestamento del potere di Giove.

Non sono discutibili i valori qui espressi, che riprendono ancora *topoi* virgiliani come l'uso innocuo del ferro (*Georg.* I 508, *Aen.* VII 635-637) o addirittura il mito dell'età dell'oro; è in questione la capacità di Ercole di realizzarli, che designerebbe una sovranità universale, come quella che viene predicata dello stesso personaggio nell'*Hercules Oetaeus*, tragedia di paternità contestata che concerne la successione di Ercole a Giove. In ogni caso si deve notare che qui siamo comunque all'interno di un'invocazione al medesimo Giove – “preghiere degne di Giove e di me” significa evidentemente “degne di chi le formula e di chi le riceve”<sup>7</sup> – e che il loro obiettivo ha la cifra non di un potere arrogante, ma di un'assunzione di responsabilità, in linea con il percorso delle fatiche, che non a caso il Coro precedente sintetizzava così (vv. 882-885): *Pax est Herculea manu / Auroram inter et Hesperum / et qua sol medium tenens / umbras corporibus negat*<sup>8</sup>.

La strage dei familiari si compie senza l'elaborata dislocazione spaziale che era in Euripide; sono i figli di Lico, e non di Euristeo quelli che Ercole crede di uccidere, anche se gli si affaccia per un momento la prospettiva di colpire anche Micene.

In compenso, un'innovazione più dirompente sta nello stravolgimento dell'immagine di Megara, che gli appare addirittura come Giunone, pur restando mortale (vv. 1018-1019):

---

<sup>6</sup> Su questo punto ottime osservazioni in CAVIGLIA 1979, 78.

<sup>7</sup> FITCH 1987, *ad loc.*, ne deduce invece che agli occhi di Ercole lui e Giove «are equal».

<sup>8</sup> Nell'insieme dei canti corali e soprattutto nel primo (vv. 125-204) si è visto un atteggiamento ostile verso Ercole (cfr. ZINTZEN 1972; FITCH 1987, 22). Ma il primo coro è una lode convenzionale della vita modesta, in contrasto con la quale suscita sgomento il rischio corso da Ercole: ma a proposito della frase *nimum, Alcide, pectore forti / properas maestos visere manes* (vv. 186-187) giova ricordare ancora una volta che a quell'impresa Ercole non avrebbe potuto sottrarsi.

*teneo novercam. sequere, da poenas mihi  
iugoque pressum libera turpi Iovem.*

Ma pochi versi dopo, è alla stessa Giunone che Ercole consacra le vittime della strage, considerata alla stregua di un sacrificio rituale (vv. 1036-1038):

*tibi hunc dicatum, maximi coniunx Iovis,  
gregem cecidi; vota persolvi libens  
te digna, et Argos victimas alias dabit.*

Le identità non vengono soltanto sostituite, come nell'*Aiace* e nell'*Eracle*, ma vengono confuse, scomposte e ricomposte.

Quando Anfitrione, diversamente che in Euripide, corre incontro al figlio cercando la morte, l'accesso termina, ed Ercole piomba improvvisamente in un sonno profondo. Il rinsavimento è dunque laicizzato, eliminando l'intervento benefico di Atena.

Il successivo canto corale spia tra l'altro la fase di transizione (vv. 1088-1092):

*nec adhuc omnis expulit aestus,  
sed ut ingenti vexata noto  
servat longos unda tumultus  
et iam vento cessante tumet  
.....  
Pelle insanos fluctus animi  
redeat pietas virtusque viro<sup>9</sup>.*

Al risveglio, dopo un attimo di incertezza, Ercole riconosce di essere a casa, ma avverte tutta la sua solitudine, l'assenza dei familiari, la privazione delle armi. Poi vede Anfitrione e Teseo, vede i cadaveri, riconosce le sue frecce micidiali, e lo prende un impetuoso e iperbolico bisogno di morte che, come e più che in Euripide, occupa quasi tutta l'ultima parte della tragedia. Si augura i più spaventevoli supplizi, si prefigge come meta il Tartaro, si propone, se non gli vengono restituite le armi, di tagliare immense foreste per il proprio rogo, o di distruggere la città e seppellirsi sotto le sue macerie.

---

<sup>9</sup> Il desiderio è poi corretto dal successivo augurio che la pazzia permanga, perché lei sola può rendere Ercole *insontem* (v. 1098); una problematica affine alla discussione che nell'*Aiace* ha luogo fra il Coro e Tecmessa, la quale nota che il rinsavimento di Aiace estende anche a lui l'infelicità che prima era solo dei suoi cari.

Innovazione senecana di grande interesse è l'argomento principale che Anfitrione utilizza per contrastare la volontà suicida del figlio: la considerazione che Ercole non ha colpa alcuna del misfatto involontariamente commesso; in tal modo viene ribadito al di là di ogni dubbio il carattere estrinseco della follia.

Questo argomento si presenta per la prima volta in immediata contiguità con la respiscenza di Ercole: alle sue parole *Genitor, hoc nostrum est scelus? / tacuere, nostrum est*, Anfitrione ribatte (vv. 1200-1201): *luctus est istic tuus, / crimen novercae: casus hic culpa caret*.

Poi la perorazione patetica per evitare il suicidio, incentrata sul fatto che in questo modo Ercole determinerebbe la morte dello stesso Anfitrione, definisce quest'ultimo un crimine compiuto *volens sciensque*, a differenza dei precedenti (v. 1301).

E a questo punto quell'Ercole che era parso ambire alla signoria dell'universo, umilmente obbedisce all'*imperium patris* (v. 1315) e accetta di vivere.



## Riferimenti Bibliografici

- CAVIGLIA F. (a cura di), *Seneca, Il furore di Ercole*, Introduzione, testo, traduzione e note a cura di F.C., Roma 1979.
- DINGEL J., *Seneca und die Dichtung*, Heidelberg 1974.
- FITCH J.G. (ed.), *Seneca's Hercules furens*, with Introduction and Commentary, Ithaca 1987.
- MOTTO A.L., CLARK J.R., *The Monster in Seneca's Hercules Furens* 926-939, «Classical Philology» 89, 1994, pp. 269-272.
- PARATORE E., *Il prologo dello Hercules Furens di Seneca e l'Eracle di Euripide*, «Quaderni della Rivista di Cultura Classica e Medioevale», Roma 1966.
- RIPLEY K., *The Reception and Performance of Euripides' Heracles*, Oxford 2008.
- WILAMOWITZ-MÖLLENDORFF U. VON, *Euripides, Herakles*, Berlin 1895.
- ZINTZEN C., *Alte virtus animosa cadit. Gedanken zur Darstellung des Tragischen in Senecas Hercules Furens*, in E. Lefèvre (Hrsg.), *Senecas Tragödien*, Darmstadt 1972, 149-209.

**ABSTRACT:** This essay examines Hercules' madness in Seneca's *Hercules furens* and analyzes the main differences from Euripides's *Herakles*. Criticism has often condemned the hero, mainly because of the presence of the goddess Juno in Seneca's prologue (and the model here is her speech in Vergil's *Aen. X*): her persecution of Hercules seems a legitimate defense of heaven. However, this is not the truth, as it is quite evident from the madness' scene, that shows the extrinsic and hallucinatory features of the hero's frenzy: as Amphitryon claims at the end, Hercules is not responsible of his actions, and, in accepting to continue to live, humbly obeys to his father.

**KEYWORDS:** Seneca; Euripides; Hercules; responsibility.



## Le cene di Cerere (Plaut. *Men.* 101)

LUCIA PASETTI

Nella scena iniziale dei *Menaechmi*, immediatamente dopo il prologo, uno dei gemelli protagonisti – il *viveur* residente a Epidamno – viene presentato al pubblico attraverso le parole del suo parassita, il voracissimo *Peniculus*, che, nel dichiarare la sua assoluta dipendenza dal *patronus*, ne elogia l’eccezionale propensione a consumare e ad offrire generosissime cene (100-104):

*ita est adulescens ipsus; escae maxumae,  
Cerealis cenas dat, ita mensas exstruit,  
tantas struices concinnat patinarias:  
standum est in lecto si quid de summo petas*<sup>1</sup>.

L’elogio si sviluppa, evidentemente, nel segno dell’iperbole: Menecmo non solo è un’ottima forchetta’ (*escae maxumae*), ma offre agli amici cene ‘degne di Cerere’, portando in tavola torreggianti ‘pile’ (*struices*) di piatti, tanto alte da richiedere agli ospiti di mangiare in piedi, anziché sdraiati, per potersi servire dei cibi posti sulla cima delle mirabolanti strutture.

Il contesto, dunque, suggerisce che il sintagma *Cerealis cenas* corra a sottolineare espressivamente la straordinaria ricchezza dei festini offerti da Menecmo; la *iunctura*, del resto, è registrata da Walter Otto tra le variazioni del più noto modo di dire *cena Saliaris*, che, almeno a partire da Cicerone, è senz’altro l’espressione più diffusa per indicare la cena sontuosa<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Il testo è quello di DE MELO 2011.

<sup>2</sup> OTTO 1890, s.v. *Saliaris*, p. 306, cita Cic. *Att.* 5, 9, 1 *epulati essemus Saliarem in modum*; ma le attestazioni sono numerose, da Orazio (*carm.* 1, 37, 2 e 2, 14, 28) a Simmaco; ulteriori

Tuttavia proprio il confronto con questa più nota *Redensart* rivela l'anomalia dell'espressione plautina, che non sembra trovare riscontro nella tradizione antica: in effetti, per quanto ho potuto vedere, se si eccettua il passo in questione, l'attributo *Cerealis* non è mai riferito né a *cena* né a sinonimi come *epulae*, *dapes*, *prandium* o simili.

A ben guardare, anche dal punto di vista semantico, le *Cerealis cenae* presentano una evidente differenza rispetto alle *cenae Saliarum* o alle loro omologhe, come le *pontificum cenae* di Orazio, Marziale e Macrobio<sup>3</sup> o le *collegiorum cenae* di Varrone<sup>4</sup>: in tutti questi casi le determinazioni che svolgono la funzione di sottolineare la ricchezza del banchetto non fanno riferimento alla divinità in nome della quale viene consumato il rito, ma ai *collegia* sacerdotali che lo celebrano.

Per comprendere l'origine di espressioni come queste, sarà opportuno ricordare le osservazioni di J. Rüpke sulla prassi romana del banchetto sacro<sup>5</sup>: sulla scia di J. Scheid<sup>6</sup>, lo studioso osserva che i Romani, a differenza dei Greci, hanno difficoltà a pensare il banchetto come il momento, conseguente al sacrificio, in cui gli uomini invitano gli dei a mangiare insieme a loro le carni degli animali sacrificati. Questa forma di condivisione, in effetti, trova un ostacolo nell'abitudine, tipicamente romana, di banchettare solo tra pari<sup>7</sup>; così, anche nella cerimonia sacra del *lectisternium* – in cui presumibilmente gli addetti al rito accostavano simbolicamente del cibo ai simulacri delle divinità – gli dei banchettano per conto loro. Quanto agli uomini, il consumo delle carni degli animali uccisi in occasione dei sacrifici pubblici non avviene durante

---

occorrenze in NISBET-HUBBARD 1970, 411 s. ad Hor. *carmin.* 1, 37, 2. Cfr. inoltre Fest. 439 L. = 329 M. *Saliis quibus per omnis dies ubicumque manent quia amplae ponuntur cenae, si quae aliae magnae sunt, Saliarum appellantur*; più in generale, KEUNE 1920, 1885.

<sup>3</sup> Hor. *carmin.* 2, 14, 28 *Pontificum potiore cenis*; Mart. 12, 48, 12 *nec Capitolinae pontificumque dapes*; Macr. *sat.* 3, 13, 3 *ubi iam luxuria tunc accusaretur quando tot rebus facta fuit cena pontificum?* Sulla 'cena da pontefici' si sofferma anche Erasmo, *Ad.* 2137 (*pontificalis cena*), richiamando come espressione analoga il passo plautino.

<sup>4</sup> Varro *rust.* 3, 2, 16 *collegiorum cenae, quae nunc innumerabiles exandefaciunt annonam macello*, con NISBET-HUBBARD 1978, 241 ad Hor. *carmin.* 2, 14, 28.

<sup>5</sup> RÜPKE 2004, 162.

<sup>6</sup> Fondamentali, sulla 'laicizzazione' del banchetto sacrificale e sulle gerarchie che regolavano la spartizione delle carni, SCHEID 1985a e 1988.

<sup>7</sup> Su questo aspetto SCHEID 1985a, 201 s. Un esempio plautino di quest'uso è il doppio banchetto finale dello *Stichus*, quando servi e padroni festeggiano il comune *happy end*, ma separatamente: si veda in proposito PETRONE 2009, 148 s.

un convito che coinvolge tutti i partecipanti al rito, ma si configura piuttosto come un privilegio riservato a pochi, in particolare ai membri delle antiche congregazioni sacerdotali di tradizione aristocratica, per cui la concessione di banchettare a spese pubbliche (*ius publice epulandi*) equivale al riconoscimento di uno *status* superiore.

Non sarà un caso, quindi, che i modi di dire menzionati sopra per indicare la 'cena sontuosa' siano ispirati proprio ai nomi di queste congregazioni, in particolare quelle di più antica tradizione aristocratica: i *Pontifices* e i *Salii*. Espressioni come *cena Saliaris* o *cena pontificum* sono rivelatrici del fatto che il privilegio di banchettare a spese pubbliche, appannaggio dei *collegia* nobiliari, era associato, nell'immaginario collettivo, all'idea della cena fastosa. Secondo K. Latte, è anche possibile individuare il periodo storico in cui il lusso delle cene sacerdotali raggiunse livelli tali da divenire proverbiale<sup>8</sup>: il fenomeno sembra aver preso piede proprio a partire dai tempi di Plauto, il II secolo a.C., quando la legittimazione a celebrare ricche cene in base al *ius publice epulandi* era divenuto un modo per compensare la *nobilitas* della progressiva perdita di prestigio delle cariche sacerdotali che per tradizione era chiamata a ricoprire<sup>9</sup>.

*Cerealis cena*, dunque, è senz'altro un'espressione inusuale: non solo non è mai attestata altrove, ma è anche tipologicamente anomala, in quanto la ricchezza del banchetto sacro non viene dedotta dai fasti di un *collegium* sacerdotale aristocratico, ma dal nome della divinità a cui è dedicata la *cena*.

Perché dunque in Plauto viene utilizzata proprio questa espressione, per designare un'abbuffata pantagruelica? La prima e più semplice spiegazione, di natura squisitamente formale e perfettamente in linea con lo stile del poeta comico, può essere individuata nella potenza del suono, creatore di forma e stimolo al rinnovamento della lingua<sup>10</sup>: *Cerealis*, in allitterazione a ponte con il determinato *cenas*, produce un *surplus* di espressività che conferisce alla *iunctura* un valore iperbolico; ammettendo che *Saliaris cena*, al tempo di Plauto, fosse un modo di dire già disponibile nel paradigma linguistico, si può supporre che, rispetto all'isoprosodico *Saliaris*, l'insolito e allitterante *Cerealis* colpisse maggiormente l'attenzione dello spettatore.

<sup>8</sup> LATTE 1960, 276 s.

<sup>9</sup> Per il *ius epulandi*, documentazione in SCHEID 1985a, 202 e n. 36.

<sup>10</sup> TRAINA 1999, 55-104 (in particolare su Plauto).

Questa spiegazione, da sola, potrebbe anche bastare per giustificare uno stilema tipicamente plautino, per di più, nel caso specifico, funzionale a evocare una divinità 'popolare', particolarmente venerata dalla plebe romana<sup>11</sup>.

Pare tuttavia possibile avanzare qualche ulteriore ipotesi sul referente richiamato da questa *iunctura*; vale la pena, a questo scopo, di ricapitolare brevemente le osservazioni dei diversi commentatori plautini. Gli interpreti, perlomeno a partire da Ussing, colgono nelle 'cene di Cerere' un riferimento, tutto romano, alla festa plebea dei *Cerealia*, che pare comprendesse l'usanza di invitarsi reciprocamente a pranzo<sup>12</sup>; la sola testimonianza in proposito è costituita, in realtà, da un passo di Gellio (18, 2, 11): *Postea quaestio istaec fuit, quam ob causam patricii Megalensibus mutitare soliti sint, plebes Cerealibus*. Che *mutitare* significhi 'invitarsi reciprocamente', può essere dedotto dalla seconda occorrenza del verbo<sup>13</sup>, riportata sempre nelle *Notti Attiche* (2, 24, 2): *senatus decretum vetus [...] factum [...] in quo iubentur principes civitatis qui ludis Megalensibus antiquo ritu mutitarent, id est mutua inter se dominia agitent...* In questo caso il significato di *mutito* viene chiarito con un esplicito riferimento ai banchetti che si tenevano in occasione dei *ludi Megalenses*<sup>14</sup>, dedicati alla *Magna Mater* (la dea era stata accolta ufficialmente sul Palatino nel 204 a.C.) e, diversamente dai 'plebei' *Cerealia*, particolarmente cari all'aristocrazia. Come risulta dai *Fasti* ovidiani, l'usanza dell'invito reciproco (o *mutitatio*) troverebbe la sua spiegazione proprio nel trasferimento della dea orientale, che avrebbe 'mutato' la sua dimora spostandosi dalla Frigia a Roma<sup>15</sup>.

---

<sup>11</sup> Il *flamen* di Cerere doveva essere di origine plebea; in generale, sui rapporti della divinità con la plebe, cfr. LE BONNIEC 1958, 342-378; più recentemente CHAMPEAUX 2002, 58 sottolinea come, nel 496 a.C., il tempio di Cerere, Libero e Libera, consacrato sull'Aventino, fosse divenuto il centro religioso della plebe, facendo da contraltare alla triade «urania e patrizia» venerata sul Campidoglio.

<sup>12</sup> Cfr. USSING 1888<sup>2</sup>, 392; THORESBY JONES 1918, 15 e 29; CONRAD 1929<sup>6</sup>, 31.

<sup>13</sup> *Mutito* è forma rara, inattestata al di fuori di Gellio: cfr. *ThL* VIII 1722, 20-26, che glossa il verbo con l'espressione «conviviis se mutuo excipere».

<sup>14</sup> Sui *ludi Megalenses*, utili riferimenti bibliografici sono riportati da JULIEN 1998, 182 s., n. 9 *ad* Gell. 18, 2, 11; sul significato politico dell'accoglienza riservata a questa dea orientale, particolarmente cara all'aristocrazia scipionica e filellenica, cfr. SCHEID 1985, 102 s.

<sup>15</sup> Cfr. *Ov. fast.* 4, 353-356 *cur vicibus factis ineant convivia, quaero, / tum magis indictas concelebrentque dapes; / 'quod bene mutarit sedem Berecynthia', dixit / 'captant mutatis*

Più difficile comprendere l'origine dell'invito reciproco nel caso dei *Cerealia*, visto che il culto di Cerere, associato fin dalle origini a quello dell'autoctona *Tellus*, era praticato a Roma già in tempi molto antichi. La testimonianza di Gellio gode comunque di considerazione tra gli studiosi di religione antica<sup>16</sup>, anche se, sull'usanza di scambiarsi inviti a cena durante le feste di Cerere, non disponiamo di ulteriore documentazione (se si eccettua, naturalmente, il passo plautino). Viceversa, l'abitudine di allestire banchetti in occasione dei *ludi Megalenses* è molto meglio attestata, così come la loro ricchezza: il già menzionato Gell. 2, 24, 2 ci informa, infatti, che queste cene furono soggette a limitazioni di spesa in seguito a un decreto del senato<sup>17</sup>.

Va comunque rilevato che, per quanto ricchi, i banchetti dei *Megalenses* non sembrano aver raggiunto la proverbialità delle cene *Saliares*; inoltre il *De senectute* ciceroniano, attraverso le parole del sobrio Catone, ci consegna piuttosto l'immagine di tranquilli incontri tra amici, più inclini ai piaceri della conversazione che ai godimenti del cibo e delle bevande<sup>18</sup>. Ma anche ammesso che i banchetti senatoriali dei *ludi Megalenses* fossero esagerati – in linea, del resto, con la tendenza agli eccessi tanto spesso rinfacciata all'élite romana tra III e II

*sedibus omen idem*: i commentatori (e.g. BÖMER 1958, 238, LE BONNIEC 1970, 40 e n. 86, FANTHAM 1998, 162 *ad loc.*) colgono il riferimento alla *mutitatio*, che accomuna i *Megalenses* ai *Cerealia*; quanto a questo termine, (su cui, cfr. *ThLL* VIII 1722, 16-19) è attestato solo in *Fast. ann. Iul. Praen. Apr. 4* (*CIL* I<sup>2</sup>, p. 235) *nobilium mutitationes cenarum solitae sunt frequenter fieri*; sulla relazione tra i due passi, quello ovidiano e quello dei *Fasti Prenestini*, cfr. OTTAVIANI 2010, 213-215: la presenza di *muto* nel passo ovidiano conferma la derivazione di *mutitatio* (erroneamente corretto da alcuni in *mutuitatio*) dal raro frequentativo *mutito* (cfr. *supra* n. 10), anziché da *mutuo*.

<sup>16</sup> A partire da WISSOWA 1899, 1975 e 1912, 318.

<sup>17</sup> Cfr. in proposito DUMÉZIL 1966, 485-486 e n. 1; i banchetti organizzati durante i *ludi Megalenses*, regolati in un primo momento dal *senatus consultum*, ricaddero poi sotto la *lex Fannia* del 161 a.C., una legge sontuaria, che prendeva di mira anche altri banchetti festivi, tra cui non figurano, però, quelli dei *Cerealia*. Del resto, le leggi sontuarie di età arcaica paiono principalmente orientate a colpire comportamenti dell'élite nobiliare; cfr. in proposito CLEMENTE 1981, 6 e *passim*; ROSIVACH 2006/2007.

<sup>18</sup> Cfr. Cic. *Cato* 45 *sodalitates autem me quaestore constitutae sunt sacris Idaeis Magnae Matris acceptis. epulabar igitur cum sodalibus omnino modice, sed erat quidam fervor aetatis; qua progrediente omnia fiunt in dies mitiora. neque enim ipsorum conviviorum delectationem voluptatibus corporis magis quam coetu amicorum et sermonibus metiebar*; su questo passo, che documenta una concezione del banchetto il cui fine non è il piacere materiale, ma quello, più spirituale, che nasce dalla condivisione, cfr. CTTI 1994, 10 s.

secolo – dovevano esserlo per forza anche quelli plebei dei *Cerealia*? In fondo, la sola attestazione che induce a crederlo sarebbe proprio il nostro passo. Le Bonniec, che considera il verso 101 dei *Menaechmi* una testimonianza credibile della ricchezza delle cene consumate durante i *Cerealia*, pur rilevando la contraddizione con le critiche tipicamente rivolte dai plebei al lusso aristocratico, si limita a constatare che in certe occasioni «les plébeiéens savaient aussi se bien traiter»<sup>19</sup>.

Ricavare dati storicamente attendibili dalle battute di Plauto è però problematico, soprattutto se si considera l'ibridismo culturale che sta alla base delle sue *palliatae*: se l'espressione impiegata da *Peniculus* rivela un *background* romano, l'esaltazione iperbolica del banchetto sfrenato andrà piuttosto ricondotta a quella passione per gli eccessi che, nel mondo di Plauto, appare tipica dei Greci; come osserva Gianna Petrone in una efficace riflessione sulla rappresentazione comica del convivio, sulla scena plautina «esagerare nel godimento comune della convivialità è ancora un 'vivere alla greca', qualcosa che riguarda non il noi, l'identità di appartenenza, ma gli altri, gli stranieri»<sup>20</sup>.

Tornando all'interpretazione del v. 101, il riferimento ai *Cerealia* non produce una battuta particolarmente pregnante: sembra proprio che questi banchetti siano evocati solo per amore dell'omofonia. Tra i commentatori, Gratwick è il solo a spingersi oltre la rievocazione delle feste di Cerere nel tentativo di dare senso alla battuta di *Peniculus*: concentrandosi sull'idea di abbondanza associata alla dea delle messi, lo studioso suggerisce che Plauto abbia voluto caratterizzarla come una 'buongustaia' («Plautus implies that Ceres herself is a gourmande»)<sup>21</sup>. Nemmeno la buffa immagine di una divinità golosa, tuttavia, riesce a cancellare l'impressione che la *pointe* non sia compiutamente riuscita.

Un tentativo di rivitalizzare le 'cene di Cerere' si può fare, forse, in una prospettiva diversa.

Al tempo di Plauto, la dea della fertilità non era tanto celebre, a Roma, per le sue cene, quanto per i suoi digiuni, che, stando a Livio

---

<sup>19</sup> LE BONNIEC 1958, 366.

<sup>20</sup> PETRONE 2009, 153.

<sup>21</sup> Cfr. GRATWICK 1993, 145 *ad loc.* ricorda che Cerere era venerata con gli epiteti di *μεγάλαρτος* e *μεγαλόμαζος* della dea, documentati in Beozia da Polem. Hist. 39 e, a quanto ho potuto vedere, privi di puntuale corrispondenza in ambito latino.



(36, 37, 4), sarebbero stati istituiti nel 191 a.C. in seguito al manifestarsi di alcuni eventi ominosi: *principio eius anni, quo haec iam profecto ad bellum M'. Acilio, manente adhuc Romae P. Cornelio consule agebantur, boves duos domitos in Carinis per scalas pervenisse in tegulas aedificii proditum memoriae est. Eos vivos comburi cineremque eorum deici in Tiberim haruspices iusserunt. Tarracinae et Amiterni nuntiatum est aliquotiens lapidibus pluvisse, Menturnis aedem Iovis et tabernas circa forum de caelo tactas esse, Volturni in ostio fluminis duas naves fulmine ictas conflagrasse. Eorum prodigiorum causa libros Sibyllinos ex senatus consulto decemviri cum adissent, renuntiaverunt, ieiunium instituendum Cereri esse, et id quinto quoque anno servandum.*

L'istituzione del *ieiunium* in onore di Cerere<sup>22</sup> sembra costituire una novità assoluta che, secondo un'ipotesi ampiamente condivisa, avrebbe dovuto andare incontro alle esigenze della plebe, offrendole una compensazione per l'ufficializzazione del culto 'aristocratico' della *Magna Mater*, avvenuta solo qualche anno prima, con l'istituzione dei *ludi Megalenses*<sup>23</sup>. A partire dal 191, il digiuno di Cerere, come si evince da Livio, veniva praticato ogni quattro anni; in seguito divenne annuale (era celebrato il 4 ottobre) ed era ancora osservato in età imperiale<sup>24</sup>.

Sulla base della testimonianza di Livio, dunque, si potrebbe ipotizzare che Plauto, con le 'cene di Cerere', abbia introdotto un'allusione al *ieiunium* sacro alla dea, allo scopo di imbastire una battuta fondata sull'ironia drammatica, ossia destinata a divertire il pubblico a spese del personaggio di *Peniculus*. In altre parole, il vorace parassita, nel tentativo di magnificare le cene del *viveur* Menecmo, le definisce 'degne di Cerere': la sparata è un po' goffa, ma è quella che ci si aspetta da un *Graeculus*, pronto ad associare ai suoi stravizi la

<sup>22</sup> Sul *ieiunium*, oltre a WISSOWA 1912, 301 e ARBESMANN 1929, 95, si veda l'ampia trattazione di LE BONNIEC 1958, 446-451, ripreso da BRISCOE 1981, 277 e GALASSO 1997, 498; BAYET 1971, 124 sottolinea la vicinanza di questa pratica ai misteri eleusini. Diversamente, SCHLAG 1968, 153 ipotizza che il digiuno non rispondesse a scopi religiosi, ma agli interessi di alcuni circoli dell'élite romana che volevano impedire al console Nasica di raggiungere la provincia.

<sup>23</sup> Sui *ludi Megalenses*, cfr. *supra*, p. 246.

<sup>24</sup> Importante, in proposito, la testimonianza di Petron. 44, 17 in cui un liberto lamenta lo scarso rispetto di questa antica pratica religiosa; sulla sopravvivenza del *ieiunium* in età imperiale e sulla sua periodicità, si veda anche VIDMAN 1978.

dea delle messi. Dall'altra parte, il pubblico romano ride, pensando al contrasto tra le cene evocate da *Peniculus* e il digiuno da poco istituito in onore dell'austera divinità tutelare della plebe. E del resto, la battuta si rivelerà profetica per lo sfortunato parassita, che di lì a poco vedrà sfumare la promessa di una cena e dovrà rassegnarsi a un digiuno forzato<sup>25</sup>.

Dalle osservazioni condotte fin qui, è poi possibile trarre un'ultima deduzione: se *Cerealis cenas* celasse davvero un'antifrastica allusione al digiuno istituito in onore di Cerere nel 191 a.C., potremmo disporre di un elemento di datazione per i *Menaechmi*, una commedia particolarmente problematica sul piano della cronologia. Caduta da tempo la proposta di una datazione arretrata che si basava sul tentativo – metodologicamente fallimentare – di prendere troppo sul serio la scherzosa genealogia dei tiranni siracusani dei versi 408-412<sup>26</sup>, restano in piedi, al momento, solo le ipotesi fondate su elementi intratestuali (la complessità metrica o i numerosi punti di contatto con il *Poenulus*) e tendenzialmente orientate verso una data piuttosto avanzata<sup>27</sup>: se il termine *post quem* per

---

<sup>25</sup> Un'altra battuta plautina, sempre riferita a una *cena* e basata su un doppio senso – questa volta consapevolmente sfruttato dal personaggio – mi è stata segnalata da Alessio Torino; si tratta di *Capt.* 188-189, il dialogo tra il vecchio Egione e il parassita Ergasilo, che vorrebbe estorcergli a tutti i costi un invito: *Heg. asper meus victus sane est. Erg. sentis ne essitas? / Heg. terrestris cenast. Erg. sus terrestris bestia est.* In questo caso l'anfibologia riguarda *terrestris*, che, per Egione, indica una cena 'a base di prodotti della terra' (e quindi vegetariana), per il parassita, invece, una cena a base di cinghiale, animale 'terrestre' (ossia 'che vive sulla terra', in opposizione ai volatili e ai pesci): cfr. LINDSAY 1900, 169 *ad loc.*

<sup>26</sup> Quanto all'imprudenza di ricavare la datazione da una battuta basata proprio sull'arbitrarietà dei dati storici, rinvio a PARATORE 1976, 110. Per le diverse teorie costruite a partire da questi versi tra la seconda metà dell'Ottocento e il primo Novecento e per la loro successiva confutazione, rinvio all'efficace sintesi di STÄRK 1989, 188-190: l'interpretazione alla lettera di una genealogia inventata per far ridere (cfr. JOCELYN 1983 e FRAENKEL 1960, 348, n. 1 e 400) e quindi volutamente assurda, ha condotto, da una parte, a erronee deduzioni sulle caratteristiche del modello greco (in un passo dal sapore inequivocabilmente plautino, come nota QUESTA 1984, 61), dall'altra a una datazione esageratamente arretrata (si parla del 215 a.C.). Secondo GRATWICK 1993, 180 dall'inserito sulla genealogia si può tuttalpiù evincere che nel pubblico plautino fosse ancora viva la memoria delle imprese romane in Sicilia, in particolare dei fatti del 211: il che, come ammette lo studioso, non è d'aiuto ai fini della datazione.

<sup>27</sup> Per LEO 1913, 32, n. 1, la commedia potrebbe collocarsi nei due decenni dopo il 204; THORESBY JONES 1918, 12 ritiene che una datazione arretrata sia in contrasto con il

i *Menaechmi* corrispondesse effettivamente all'istituzione del *ieiunium* nel 191 a.C., queste ipotesi potrebbero trovare conferma in un elemento esterno al testo.

---

livello stilistico dei *Menaechmi* («the excellence of the play seems to postulate long practice and experience on the part of the playwright»); per DE MELO 2011, II, 419 le caratteristiche dei *cantica* lasciano supporre che la commedia appartenga al 'Plautus' middle period'. Quanto ai punti di contatto con il *Poenulus*, STÄRK 1989, 190, richiamando la datazione suggerita per questa commedia da MAURACH (1975, 41-43), propone come *terminus post quem* per i *Menaechmi* la fine degli anni '90.

## *Riferimenti bibliografici*

- ARBESMANN P.R., *Das Fasten bei den Griechen und Römern*, Giessen 1929.
- BAYET J., *Croyances et rites dans la Rome antique*, Paris 1971.
- BÖMER F., *P. Ovidius Naso, Die Fasten*, Herausgegeben, übersetzt und kommentiert von F. Bömer, II, Heidelberg 1958.
- BRISCOE J., *A Commentary on Livy 34-37*, Oxford 1981.
- CHAMPEAUX J., *La religione dei Romani*, Bologna 2002 [Paris 1998].
- CITTI F., *Orazio. L'invito a Torquato*, Bari 1994.
- CLEMENTE G., *Le leggi sul lusso e la società romana tra III e II secolo a.C.*, in A. Giardina, A. Schiavone (a cura di), *Società romana e produzione schiavistica*, III. *Modelli etici e trasformazioni sociali*, Roma-Bari 1981, 1-14.
- CONRAD F., *Ausgewählte Komodien des T. Maccius Plautus*, III. *Menaechmi*, erklärt von J. Brix, M. Niemeyer, sechste Auflage bearbeitet von F. Conrad, Leipzig-Berlin 1929<sup>6</sup>.
- DE MELO W., *Plautus*, II. *Casina. The Casket Comedy. Curculio. Epidicus. The Two Menaechmuses*, edited and translated by W. De Melo, Cambridge, Mass.-London 2011.
- DUMÉZIL G., *La religion romaine archaïque*, Paris 1966.
- FANTHAM E. (ed.), *Ovid., Fasti, Book IV*, Cambridge 1998.
- FRAENKEL E., *Elementi plautini in Plauto*, trad. it. con *Addenda* dell'autore, Firenze 1960 (Berlin 1922<sup>1</sup>).
- GALASSO L. (a cura di), *Tito Livio, Storia di Roma dalla sua fondazione*. X, Milano 1997.
- GRATWICK A.S. (ed.), *Plautus, Menaechmi*, Cambridge 1993.
- JOCELYN H.D., *Anti-Greek Elements in Plautus' Menaechmi?*, «Liverpool Lat. Semin.» 4, 1983, 1-25.

- JULIEN Y. (éd.), *Aulu-Gelle, Le nuits Attiques, IV. Livres XVI-XX*, Paris 1998.
- KEUNE J.B., *Salii*, in *RE I/ A.2*, Stuttgart 1920, 1874-1899.
- LATTE K., *Römische Religionsgeschichte*, München 1960.
- LE BONNIEC H., *Le culte de Cérès a Rome*, Paris 1958.
- LE BONNIEC H., *Ovide, Les Fastes, II*, texte établi, traduction et commentaire par H. Le Bonniec, Bologna 1970.
- LEO F., *Geschichte der Römischen Literatur, I. Die Archaische Literatur*, Berlin 1913.
- LINDSAY W.M., *The Captivi of Plautus*, edited with introduction, apparatus criticus and commentary by W.M. Lindsay, London 1900.
- MAURACH G., *Plauti Poenulus, Einleitung, Textherstellung und Kommentar von G. Maurach*, Heidelberg 1975.
- NISBET R.G.M., HUBBARD M. (eds.), *A Commentary on Horace, Odes (Book 1)*, Oxford 1970.
- NISBET R.G.M., HUBBARD M. (eds.), *A Commentary on Horace, Odes (Book 2)*, Oxford 1978.
- OTTAVIANI A., *I Fasti di Verrio Flacco e i Fasti ovidiani nel commento di Foggini*, in G. La Bua (a cura di), *Vates operose dierum. Studi sui Fasti di Ovidio*, Pisa 2010, 211-218.
- OTTO O., *Die Sprichwörter und sprichwörtlichen Redensarten der Römer*, Leipzig 1890.
- PARATORE E. (a cura di), *Tito Maccio Plauto, Tutte le commedie, III. Menecmi, Mercator, Miles gloriosus, Mostellaria*, Roma 1976.
- PETRONE G., *Quando le Muse parlavano latino*, Bologna 2009.
- QUESTA C., *Lettura dei Menecmi*, in *Tito Maccio Plauto. I Menecmi*, introduzione di C. Questa, traduzione di M. Scàndola, Milano 1984, 61-79.
- ROSIVACH V.J., *The Lex Fannia Sumptuaria of 161 BC*, «CJ» 102.1, 2006/2007, 1-15.
- RÜPKE J., *La religione dei Romani*, Torino 2004 [München 2001].

- SCHEID J., *Religion et piété à Rome*, Paris 1985.
- SCHEID J., *Sacrifice et banquet à Rome. Quelques problèmes*, «MEFR» 97.1, 1985a, 193-206.
- SCHEID J., *La spartizione sacrificale a Roma*, in C. Grottanelli, N.F. Parise (a cura di), *Sacrificio e società nel mondo antico*, Bari 1988, 267-292.
- SCHLAG U., *Regnum in senatu. Das Wirken römischer Staatsmänner von 200 bis 191 v. Chr.*, Stuttgart 1968.
- STÄRK E., *Die Menaechmi des Plautus und kein griechisches Original*, Tübingen 1989.
- THORESBY JONES P., *T. Macci Plauti Menaechmi*, edited with introduction and notes by P. Thoresby Jones, Oxford 1918.
- TRAINA A., *Forma e suono: da Plauto a Pascoli*, Bologna 1999.
- USSING J.L., *Commentarius in Plauti Comoedias, III.2. Epidicus, Mostellaria, Menaechmi*, Hauniae 1888<sup>2</sup>.
- VIDMAN L., *Ieiunium Cereris quinquennale*, (en marge des *Fasti Ostiensis*), «ZPE» 28, 1978, 87-95.
- WISSOWA G., *Ceres*, in *RE III.2*, Stuttgart 1899, 1970-1979.
- WISSOWA G., *Religion und Kultus der Römer*, München 1912.

**ABSTRACT:** The expression *Cerealis cena*, used by Plautus in *Men.* 101 to indicate a 'gargantuan banquet', occurs only in this passage. On a stylistic level, this *iunctura* is fully in tune with Plautus' verbal humour and seems to be an occasional creation rather than a common figure of speech. The expression, however, would be more meaningful, if considered as an allusion to the *ieiunium Cereris*, which was established in Rome in 191 BC. This possibility would also provide an element for dating the *Menaechmi*, whose chronology has always been difficult to determine.

**KEYWORDS:** Plautus; Figure of speech; *Menaechmi*; Ceres; Dating.

## *Optimi vitae dies: il salutare carmen di Virgilio e un caso di 'ironia intertestuale' nella Phaedra senecana*

BRUNA PIERI

1. Il tema delle citazioni virgiliane in Seneca prosatore ha conosciuto una certa fortuna negli studi, che ne hanno variamente considerate quantità, qualità e funzione rispetto al contesto di arrivo<sup>1</sup>. Al *Vergilius noster*<sup>2</sup>, *maximus vates* della poesia latina (*brev.* 9, 2)<sup>3</sup>, Seneca fa ricorso per sollevare il proprio stile, per discutere di aspetti linguistici o di contenuto; in alcuni casi, nell'interpretazione di Seneca, i versi virgiliani sembrano addirittura condensare precetti dello stoicismo<sup>4</sup>. Sul piano meramente quantitativo, benché ovviamente le citazioni dall'*Eneide* siano le più numerose, le *Georgiche* risultano l'opera che, in proporzione al numero di versi, appare maggiormente citata<sup>5</sup>.

Eppure, in *epist.* 86, 15, Seneca le aveva giudicate in maniera un po' spiazzante: *Vergilius noster, qui non quid verissime, sed quid decentissime diceretur aspexit, nec agricolas docere voluit, sed legentes delectare*. Se ha destato non poco stupore la negazione del *docere* a un poema

---

<sup>1</sup> Già MAZZOLI 1970, 215 poteva fare affidamento su numerosi titoli (fra i quali ricordiamo WIRTH 1900; DOPPIONI 1939; LURQUIN 1941; fra le pagine più importanti, quelle di SETAIOLI 1965). Al tema sono stati successivamente dedicati ancora parecchi studi (e.g. ANDRÉ 1982; BATINSKI 1984; AUVRAY 1987), per una rassegna dei quali rimando a BERNO 2011.

<sup>2</sup> Secondo una locuzione che torna numerose volte nelle epistole (21, 5; 28, 1 e 3; 56, 12; 59, 3; 70, 2 etc.) e nelle *Naturales quaestiones* (1, 6, 1; 4, 13, 5 etc.).

<sup>3</sup> Questa definizione ha indotto a individuare Virgilio anche nell'anonimo *maximus poetarum* di *brev.* 2, 2: per la questione, vd. da ultimo SETAIOLI 2016.

<sup>4</sup> Sulla necessità di tenere sempre ben distinta l'interpretazione compiuta *a posteriori* da Seneca e il giudizio dello stoico sulla reale ispirazione virgiliana, cfr. SETAIOLI 1965, 137 s. («Seneca legge sì Virgilio da stoico, ma non fa del poeta stesso uno stoico»: p. 138).

<sup>5</sup> Si vedano i dati statistici di MAZZOLI 1970, 231 e ID. 1988, 766 («emerge il più spiccato favore del filosofo, specie nelle opere della maturità, per G 1° e 3°»).

didascalico<sup>6</sup>, dietro la severità, che solo apparentemente richiama una ancora più severa affermazione del *De beneficiis* sui *poetae* che sacrificano il *verum* perché *decore corrupti*<sup>7</sup>, si nasconde una sensibilità letteraria tutto sommato fine e direi moderna nel cogliere la distanza fra il contenuto didascalico dichiarato e quello reale<sup>8</sup>, e nel suo dare evidenza alla poetica dell'*angustis ... addere rebus honorem* (*georg.* 3, 290), riconducibile alla matrice alessandrina di un Arato o di un Nicandro<sup>9</sup>. La *delectatio* è insomma un fine che Virgilio condivide con gli altri poeti<sup>10</sup>. E, d'altra parte, alla poesia Seneca sembrerebbe non negare una funzione psicagogica: anzi, seguendo Cleante, afferma che proprio la *carminis arta necessitas* ha il vantaggio di comunicare in maniera più efficace i contenuti etici rispetto alla *soluta oratio*<sup>11</sup>; i precetti *facilius insidunt* se sono *circumscripta et carminis modo inclusa* (*epist.* 33, 6) e dunque la poesia si può rivelare «fedele compagna della filosofia nel condurre l'uomo verso la virtù»<sup>12</sup>. Ma su questo dovremo tornare nelle conclusioni.

Come abbiamo detto, da un punto di vista meramente quantitativo, le *Georgiche* sono l'opera di cui Seneca cita, proporzionalmente, il maggior numero di versi (un tasso quasi triplo rispetto all'*Eneide*); e il III è il libro da cui vengono selezionate le pericopi più abbondanti. La citazione più lunga in assoluto si trova in *epist.* 95, 67-71 e

---

<sup>6</sup> TRINACTY 2014, 187 trova una conferma alle parole di Seneca nel fatto che, nelle varie citazioni dal poema georgico presenti nel corpus delle sue opere, gli elementi puramente didascalici giochino un ruolo minore.

<sup>7</sup> *Ben.* 1, 3, 10 *poetae non putant ad rem pertinere verum dicere, sed aut necessitate coacti aut decore corrupti id quemque vocari iubent, quod belle facit ad versum*. Si vedano le considerazioni di MAZZOLI 1970, 221, che distingue questo passo da quello dell'*epist.* 86, dove a essere chiamato in causa è il *verum* tecnico dell'argomento georgico, non il contenuto etico (e cfr. anche ID. 1988, 768); riprendono questo giudizio PASOLI 1977, 462; SETAIOLI 2000, 194.

<sup>8</sup> Si veda ad es. PERUTELLI 1989, 293: «all'interno del genere didascalico si verifica la paradossale situazione di un testo che ha un fine didattico dichiarato – quello agricolo – meno reale di un altro non dichiarato».

<sup>9</sup> Ne ho parlato in PIERI 2011, 84 s.; 124 s.; 165.

<sup>10</sup> Cfr. ancora *ben.* 1, 4, 5 *istae vero ineptiae poetis relinquuntur, quibus aures oblectare propositum est et dulcem fabulam nectere*.

<sup>11</sup> *Eadem negligentius audiuntur minusque percutiunt, quamdiu soluta oratione dicuntur, ubi accessere numeri et egregium sensum adstrinxere certi pedes, eadem illa sententia velut lacerto excussiore torquetur* (*epist.* 108, 10).

<sup>12</sup> MAZZOLI 1970, 108; ma si legga tutto il capitolo dedicato all'argomento (70-108).



riguarda *georg.* 3, 75-85: la descrizione virgiliana del puledro di razza è presentata da Seneca come *exemplum* (più che come allegoria<sup>13</sup>) delle caratteristiche del *vir fortis* stoico e di Catone in particolare<sup>14</sup>. Seneca è ovviamente consapevole che la propria lettura del brano georgico è assolutamente secondaria rispetto all'intenzione originaria di Virgilio, che ottiene, sì, l'effetto di rappresentare il saggio stoico, ma *dum aliud agit* (*epist.* 95, 69), «senza volerlo»<sup>15</sup>, cioè mentre è intento a perseguire i suoi interessi di poeta.

2. *Dum aliud ago* è espressione che Seneca riferisce a se stesso in *epist.* 108, 35: mentre esemplifica, attraverso il riconoscimento di una allusione enniana in *georg.* 3, 260 s., l'approccio grammaticale e filologico ai testi poetici, si ferma per non trovarsi a esercitare proprio quel tipo di lettura che sta condannando: *ne et ipse, dum aliud ago, in philologum aut grammaticum delabar*. Il migliore approccio ai testi poetici è infatti quello del *philosophus*, di cui ha appena dato un esempio (*epist.* 108, 24), ancora a partire dal III libro georgico, attraverso due passi collegati fra loro dal tema della *fuga temporum*; da *georg.* 3, 284 *fugit irreparabile tempus* Seneca trascorre infatti a una «*sententia virgiliana*»<sup>16</sup>, che è quella che ci interessa in questa sede, sulla fuga dei giorni migliori della vita, ovvero della giovinezza: *georg.* 3, 66-68: *optima quaeque dies miseris mortalibus aevi / prima fugit; subeunt morbi tristisque senectus / et labor, et durae rapit inclementia mortis*. È una *sententia* che vale a Virgilio un elogio altissimo in un altro luogo senecano, *brev.* 9, 2: *clamat ecce maximus vates et velut divino ore instinctus salutare carmen canit 'optima quaeque...'*. I versi sulla fuga del tempo sono un esempio di *salutare carmen*, dove *carmen* tiene insieme i valori di 'poesia' e 'oracolo', così come il *vates* riferito all'autore citato lo qualifica insieme

<sup>13</sup> Sulla questione vd. SETAIOLI 1965, 145 che preferisce «parlare di traslato e di metaforico» più che di allegorico; MAZZOLI 1970, 225 vede nel passo senecano gli «indizi d'un'esegesi allegorizzante» che è del tutto indipendente dalle istanze effettive dell'autore citato.

<sup>14</sup> Sull'utilizzo senecano di questo passo georgico vd. anche TORRE 1995 e, naturalmente, BERNO 2006, parzialmente recuperato in EAD. 2011; sul passo virgiliano che è oggetto di citazione e sull'uso 'simbolico' del cavallo nelle *Georgiche* vd. anche PIERI 2012.

<sup>15</sup> Così traduceva BELLINCIONI 1979, 121 (si veda la nota su *aliud agere* nel commento, a p. 325).

<sup>16</sup> È definizione di MAZZOLI 1983-1984 che ha studiato la fortuna (a partire proprio da Seneca) di questi versi di Virgilio.

come poeta e 'profeta ispirato' (*instinctus*). Del resto, tornando a *epist.* 108, Seneca esorta a fare propria la riflessione di Virgilio come fosse un responso oracolare (26): *inhaereat istud animo et tamquam missum oraculo placeat 'optima quaeque dies miseris mortalibus aevi prima fugit'*.

Nel *De brevitare* il passo virgiliano è letto genericamente come invito a occupare il tempo (9, 2 *'quid cunctaris?'* inquit *'quid cessas? nisi occupas, fugit'*: il senso è, evidentemente, quello di 'fare nostro' attraverso un uso consapevole), prima di essere a nostra volta occupati dalle cose che ce lo fanno perdere<sup>17</sup>. Nella 'lezione' di «filologia morale»<sup>18</sup> di *epist.* 108, invece, destinata a colui che *ad philosophiam spectat* (108, 25), la lettura è più dettagliata e aderente al testo di partenza, che non è un semplice lamento sul fuggire del tempo. Seneca osserva infatti, più precisamente, come a perdersi siano innanzitutto i giorni migliori, quelli della giovinezza; per questo egli declina qui i versi virgiliani nell'invito a opporre da subito resistenza al tempo, convertendo alla filosofia in primo luogo i giovani, l'educazione dei quali è tema centrale dell'epistola; l'argomento è illustrato con una similitudine: 26 *quemadmodum ex amphora primum, quod est sincerissimum, effluit, gravissimum quodque turbidumque subsidit, sic in aetate nostra quod est optimum, in primo est*. Come il vino migliore è quello versato per primo, quello vicino all'orlo dell'anfora, così il tempo della giovinezza è il migliore e il primo a *effluere*; una similitudine, di sapore proverbiale, che si trova anche nella chiusa di *epist.* 1<sup>19</sup>, insieme alla metafora del tempo come liquido versato (si noti l'uso del verbo *effluo*<sup>20</sup>). A dimostrazione di come il poema georgico virgiliano possa essere utilizzato per scopi altri (*dum aliud agit*) rispetto a quelli ad esso 'strutturali', ma cruciali per il pensiero filosofico senecano.

3. Considerati, dunque, l'interesse e l'ammirazione senecani per *georg.* 3, 66-68 (fra i pochi passi citati più di una volta<sup>21</sup>), non stupirà

---

<sup>17</sup> *Brev.* 9, 4 *num dubium est ergo, quin optima quaeque prima dies fugiat mortalibus miseris, id est occupatis?':* come noto, gli occupati sono i protagonisti in negativo del dialogo senecano. Si veda l'introduzione e il commento di TRAINA 2017.

<sup>18</sup> Secondo la felice definizione di TRAINA 2017, 62.

<sup>19</sup> *Epist.* 1, 5 *nam ut visum est maioribus nostris, sera parsimonia in fundo est. non enim tantum minimum in imo, sed pessimum remanet. vale.*

<sup>20</sup> Cfr. anche *epist.* 1, 1 *persuade tibi hoc sic esse ut scribo: quaedam tempora eripiuntur nobis, quaedam subducuntur, quaedam effluunt.* Su *fluo* e composti, e sulla metafora del tempo come liquido in Seneca, rimando a PIERI 2016, 550-554.

<sup>21</sup> Cfr. l'indice di MAZZOLI 1970, 302.

ritrovare questi versi non più nella forma della citazione commentata all'interno del trattato filosofico, ma in quella dell'allusione letteraria<sup>22</sup>, nel Seneca poeta della *Phaedra*, ai vv. 450 s. *optimos vitae dies / effluere prohibe*. Siamo nel dialogo fra la Nutrice e Ippolito in cui la donna cerca di 'preparare il terreno' alla dichiarazione di Fedra con un discorso sulla necessità dell'amore e del matrimonio la cui natura di *suasoria*<sup>23</sup> è stata da tempo riconosciuta dai commentatori<sup>24</sup>. Nei versi in questione, l'invito a cedere ai piaceri di Venere è messo in relazione con la giovane età di Ippolito, cui si chiede di arrestare l'*effluere* degli *optimi vitae dies*: lo stesso verbo che troviamo in *epist.* 108, 26.

Prima, però, di esaminare il significato e la funzione di questa allusione all'amato *locus* virgiliano, occorre sottolineare come non sia assolutamente isolata all'interno della *Fedra*. In primo luogo, essa rientra nella più generale presenza – che caratterizza questa tragedia – di elementi che richiamano il genere didascalico<sup>25</sup>. Dal prologo, che ha a tratti le movenze di un vero e proprio 'cinegetico'<sup>26</sup> (e d'altra parte anche il III libro delle *Georgiche* ha una breve

<sup>22</sup> Un repertorio di allusioni letterarie nelle tragedie di Seneca in RUNCHINA 1960; sulla funzione dell'intertestualità in Seneca tragico si vedano SCHIESARO 1992; TRINACTY 2014; Id. 2015, 30-32; KER 2015, 111-113.

<sup>23</sup> L'influenza della *suasoria* e della declamazione in generale sulla tragedia senecana è un dato ormai acquisito; si vedano, a titolo esemplificativo, CANTER 1925, 55-69; CASAMENTO 2002; Id. 2015; BOYLE 2006, 182 e 193-197; TRINACTY 2014, 233 s.; Id. 2015, 32-36; KONSTAN 2015 (che si concentra però sull'*Hercules Oetaeus*). Sulla *Phaedra* si vd. almeno BOYLE 1987, 12-14.

<sup>24</sup> «A *suasoria* on a common theme, *an uxor ducenda sit*», secondo COFFEY-MAYER 1990, *ad* 435-482, p. 131; cfr. anche MAYER 2014, 480; VON ALBRECHT 2014, 722.

<sup>25</sup> Sulla mistione di generi letterari nella tragedia senecana cfr. TRINACTY 2014, 186: «Seneca compiles material from a variety of poetic genres (epic, lyric, didactic, etc.) in his tragedies and such material enriches the work by bringing into play the traditional associations of those genres».

<sup>26</sup> Riconduce a un gusto dell'epoca per la cinegetica l'eccezionale insistenza di questo prologo sugli aspetti venatori DE MEO 1978, 20 s. Cfr. anche CASAMENTO 2011, 147. Per la presenza di stilemi didascalici, oltre all'invocazione alla dea di riferimento della materia, Artemide (con una preghiera ad Artemide si apre anche il *Cynegeticon* di Grattio), e all'uso pervasivo di formule iussive (imperativi, congiuntivi esortativi, futuri), si possono citare le indicazioni spaziali (9 s. *hac, hac alii qua nemus alta / textur alno, qua prata iacent*) o temporali (39 ss. *nunc... dum... dum*: cfr. *georg.* 3, 322 ss. *cum... cum... dum... dum...*); l'immagine del 'richiamo' del luogo (28 *vocat hunc Phyle*) o dei cani (81 s. *signum arguti / misere canes: vocor in silvas*): entrambi si trovano in *georg.* 3, 43 s. *vocat ingenti clamore Cithaeron / Taygetique canes*; anche una locuzione

sezione cinegetica ai vv. 404-413), al dialogo fra la Nutrice e Fedra (vv. 129-273), dove la prima conduce una requisitoria contro l'amore che deve molto al finale del IV libro lucreziano<sup>27</sup>. Nella risposta di Ippolito alla Nutrice (vv. 483-564), l'elogio della vita silvestre, che sfocia in una sorta di descrizione di laica età dell'oro, combina tratti delle *laudes* virgiliane dell'agricoltura che chiudono il II libro delle *Georgiche*<sup>28</sup>, e della descrizione della vita degli uomini primitivi nel finale del V libro di Lucrezio<sup>29</sup>, anche se nel racconto del poema epicureo il *muliebre saeculum* e *Venus* esercitano

---

come *si quem tangit gloria silvae* si può apparentare insieme a *georg.* 1, 168 *si te digna manet divini gloria ruris* e 3, 49 s. *seu quis Olympicae miratur praemia palmae / pascit equos* (è di fatto, dopo il lungo proemio, l'incipit del libro).

<sup>27</sup> A cominciare dalla necessità (espressa ai vv. 132-135 *quisquis in primo obstitit / pepulitque amorem, tutus ac victor fuit; / qui blandiendo dulce nutritio malum / sero recusat ferre quod subiit iugum*) di combattere l'amore sin dal suo manifestarsi, prima che diventi un male troppo grande, da confrontare con *Lucr.* 4, 1070 *si non prima novis conturbes vulnera plagis* e 1144 *ut melius vigilare sit ante*; segue poi la negazione della natura divina di amore (195 s. *deum esse amorem turpis et vitio favens / finxit libido*) da confrontare con *Lucr.* 4, 1278 s. *nec divinitus interdum Venerisque sagittis / deteriore fit ut forma muliercula ametur*; si noti inoltre l'uso di *dira* riferito prima a *spes* (intesa come illusione d'amore, come la *spes misella* di *Lucr.* 4, 1096) e poi direttamente a *libido*, in 206 s. *dira fortunae comes / subit libido; dira libido* tornerà al v. 981: cfr. TRAINA 1991<sup>2</sup>, 18. Altri elementi tratti dal finale del IV libro lucreziano si trovano ai vv. 101 s. *alitur et crescit malum / et ardet intus* (cfr. *Lucr.* 4, 1068 s. *ulcus enim vivescit et inveterascit alendo / inque dies gliscit furor atque aerumna gravescit*); 375 *viribus defecta*: è il tema di amore che consuma le forze di *Lucr.* 4, 1121 *adde quod absument viris, pereuntque labore*.

<sup>28</sup> Fra i vari elementi si confronti ad esempio lo schema *non illum... sed...*, presente ai vv. 486-510, dove ai mali della città si contrappongono i semplici piaceri della vita nei boschi, con *georg.* 2, 461-474 *si non... at...* e 495 *illum non...*, dove si elogia la vita semplice dell'agricoltore che non conosce inganni (*nescia fallere vita* in *georg.* 2, 467; cfr. con *Phaedr.* 502 s. *callidas tantum feris / struxisse fraudes novit*), né il favore precario del popolo o l'invidia (*georg.* 2, 495 *non populi fasces*; 498 s. *neque ille / ... invidit habenti*: cfr. con *Phaedr.* 489 *non pestilens invidia non fragilis favor*), né l'eccesso di ricchezza (*georg.* 2, 506 s. *ut gemma bibat / ... incubat auro*: cfr. con *Phaedr.* 518 *bibunt auro superbi*), né le insidie del potere (*georg.* 2, 495 ss. *illum... non purpura regum / flexit... / non res Romanae perituraque regna*: cfr. con *Phaedr.* 490 s. *non ille regno servit aut regno imminens / vanos honores sequitur aut fluxas opes*).

<sup>29</sup> Nel discorso di Ippolito, a partire dal v. 527, si descrive la corruzione dell'umanità dovuta al desiderio di guadagno (527 s. *auri... cupido*), la nascita della proprietà privata (528 s.), della navigazione (530 s.), della guerra (533 ss.) e dell'agricoltura (535 s.), del desiderio di potere basato sulla forza (544 *pro iure vires esse*): si vedano tutti questi temi in *Lucr.* 5, 1113-1160. Anche nel finale del secondo libro delle *Georgiche* la vita dell'agricoltore è paragonata a quella degli uomini di un tempo (2, 532 *hanc olim vitam veteres coluere Sabini*: cfr. con *Phaedr.* 484 *ritusque melius vita quae priscos*

la funzione di mitigare il carattere dei primi uomini e di favorire le amicizie<sup>30</sup>, mentre in Seneca la *femina* diventa la *dux malorum* che porta alla rovina e alla guerra<sup>31</sup>.

Ma un testo, più degli altri, è presente a Seneca, ed è ancora il III libro delle *Georgiche*. Il suo ricordo torna infatti in più occasioni, si tratti di memorie puntuali<sup>32</sup> o di maggior respiro, come ad esempio nella lunga *rhexis* del messaggero<sup>33</sup> che racconta la morte di Ippolito. Qui confluiscono due momenti della digressione virgiliana sull'eros degli animali: la descrizione della 'vendetta' del toro innamorato di *georg.* 3, 219-241, e quella della follia delle cavalle in amore di 3, 266-283. Nel primo caso, oltre alle affinità puntuali dei versi dedicati al mostro marino con quelli virgiliani del toro che prepara la sua 'riscossa'<sup>34</sup>, vediamo, da un punto

*colat*) e ha le caratteristiche di un'età aurea (*georg.* 2, 500 ss.: automatismo della terra e assenza di leggi e della navigazione da confrontare con *Phaedr.* 525 ss.).

<sup>30</sup> Lucr. 5, 1017-1023.

<sup>31</sup> Sen. *Phaedr.* 559-564.

<sup>32</sup> Abbiamo già segnalate quelle di ambito cinegetico nel prologo della tragedia; potremmo aggiungere, al v. 101 *alitur et crescit malum* (già segnalata come memoria lucreziana), il confronto con *georg.* 3, 454 *alitur vitium vivitque tegendo*; ai vv. 291 s. *senibusque fessis / rursus extinctos revocat calores*, Seneca sembra ricordare l'immagine del cavallo vecchio che si sottopone invano al compito della monta in *georg.* 3, 97-100 *frigidus in Venerem senior, frustra que laborem / ingratum trahit, et, si quando ad proelia ventumst, / ut quondam in stipulis magnus sine viribus ignis / incassum furit*; al v. 330 *sacer ignis* riprende la chiusa del libro georgico (3, 566 *sacer ignis edebat*); i vv. 343 s. *dant concepti / signa furoris* ricordano *georg.* 3, 503 *haec ante exitium primis dant signa diebus*; al v. 375 *viribus defecta*, il tema che abbiamo segnalato come lucreziano di amore che consuma le forze può ricordare anche *georg.* 3, 215 *carpit enim viris paulatim*; al v. 456 troviamo un uso positivo di *luxuriat* (per il quale vd. BERNO 2011, 237) che si trova anche nella descrizione del puledro di *georg.* 3, 81 *luxuriatque toris animosum pectus*, già citato da Seneca in *epist.* 95; al v. 461, *vitae inscius* parrebbe memoria di *georg.* 3, 189 *inscius aevi*; il v. 495 *nec omnes conscius strepitus pavet* (detto della serenità di chi vive lontano dalla città) è probabile memoria di *georg.* 3, 79 *nec vanos horret strepitus* (è ancora il passo ripreso nell'epistola 95, che descrive il puledro di razza) che torna, a proposito di Ippolito, anche al v. 1066 *haud frangit animum vanus... terror*.

<sup>33</sup> Naturalmente questo ha a vedere con un aspetto che distingue la tragedia senecana da quella classica greca: nelle sue lunghissime *rhexeis*, infatti, il *nuntius* assume le caratteristiche del narratore epico, con tutte le conseguenze stilistiche e formali del caso: sull'argomento, si vd. BAERTSCHI 2015.

<sup>34</sup> Le segnala già TRINACTY 2014, 182 s., che mette giustamente a confronto *georg.* 3, 232-234 *et temptat sese atque irasci in cornua discit / arboris obnixus trunco, ventosque lacessit / ictibus, et sparsa ad pugnam proludit harena* con *Phaedr.* 1059-1061 *hic se illa moles acuit atque iras parat. / ut cepit animos seque praetemptans satis / proludit irae, praepeti cursu evolat*.

di vista più generale, che la similitudine virgiliana dei vv. 237-241 – la violenza del toro che torna ad attaccare il vincitore è paragonata all'infrangersi di un'onda immensa sulla scogliera – si trasforma in denotato: in *Phaedr.* 1007-1049, infatti, l'onda gigantesca che si abbatte sulla riva è il toro marino. Nel secondo caso, il duplice *paradoxon* (funzionale al *mirabile* cui Virgilio tende per statuto poetico<sup>35</sup>) della pazzia delle cavalle di Glauco (*georg.* 3, 266-270) e di quelle ingravidate dal vento (*georg.* 3, 271-279) si fa, appunto, *rthesis*, racconto (*Phaedr.* 1068-1084): anche i cavalli di Ippolito, imbizzarriti di fronte al mostro marino, provocano la morte del loro padrone; se in Virgilio è Venere a ispirare la follia negli animali (3, 267 *mentem Venus ipsa dedit*), in Seneca il *furor equorum* è causato indirettamente dal rifiuto di *Venus* di Ippolito.

La memoria più importante del III libro georgico, puntualmente evidenziata dai commentatori, è però nel I Coro (vv. 274-357), in particolare, nella sua sezione finale – a partire dal v. 338 – dove il canto sul potere devastante di Amore, che arriva a colpire non solo uomini e dei ma anche ogni sorta di bestie, si giova in maniera evidente dell'imitazione della digressione virgiliana sull'eros animale: si confronti dunque *Phaedr.* 338 *ignes sentit genus aligerum* con *georg.* 3, 243 s. *et genus aequoreum, pecudes pictaeque uolucres, / in furias ignemque ruunt: amor omnibus idem*; *Phaedr.* 339 s. *Venere instinctus suscipit audax / grege pro toto bella iuvenus* si rifà all'epicizzante sezione dedicata agli scontri dei tori per la *formosa iuvenca* di *georg.* 3, 219-223; i cervi di *Phaedr.* 342 *poscunt timidi proelia cervi* richiamano quelli di *georg.* 3, 265 *quid quae imbelles dant proelia cervi?*; le tigri di *Phaedr.* 345 s. *tunc virgatas India tigres / decolor horret* ricordano la *pessima tigris* di *georg.* 3, 248; il cinghiale di *Phaedr.* 346 s. *tunc vulnificus acuit dentes / aper* risale senz'altro a *georg.* 3, 255 *ipse ruit dentesque Sabellicus exacuit sus*; i leoni di *Phaedr.* 348 *Poeni quatiunt colla leones* derivano da *georg.* 3, 245 s. *tempore non alio catulorum oblita leaena / saevior erravit campis* e 249 *heu male tum Libyae solis erratur in agris*. E, infine, la chiusa, in entrambi i casi affidata all'immagine delle matrigne: i vv. 356 s. *quid plura canam? vincit saevas / cura novercas* sono una evidente memoria di quelli che sigillano la digressione del III libro georgico (282 s. *hippomanes, quod saepe malae legere novercae / miscueruntque herbas et non innoxia verba*).

---

<sup>35</sup> PIERI 2012, 232 s.

4. È insomma soprattutto nella digressione virgiliana sull'eros animale che si annidano le ragioni della fortuna del III libro georgico nella *Fedra*. Seneca mostra di conoscerne e dividerne gli antecedenti: la descrizione del *furor* amoroso in Virgilio era infatti pesantemente indebitata non solo con il prevedibile Lucrezio dell'inno a Venere e della diatriba che chiude il IV libro del *De rerum natura*, ma anche con quello che è l'archetipo più importante per la *Fedra*, l'*Ippolito coronifero* euripideo. Dell'*Ippolito*, infatti, come ho avuto modo di dimostrare in altra sede<sup>36</sup>, Virgilio non aveva recuperato solo l'intervento del Coro ai vv. 1268-1281, dedicato al potere universale di amore<sup>37</sup>; allusioni alla tragedia euripidea compaiono nei versi che aprono la digressione georgica (con la metafora degli *stimuli Veneris et amoris* del v. 210 che richiamano i κέντρα ἔρωτος di Eur. *Hipp.* 39 e i κέντρα di Afrodite di *Hipp.* 1301-1303) e in quelli che la chiudono (nell'immagine, che abbiamo sopra citata, dei filtri d'amore preparati dalle *novercae*: essa potrebbe richiamare i φίλτρα di *Hipp.* 509<sup>38</sup>), quasi a svelare, pur nel silenzio dell'anonimato<sup>39</sup>, il mistero dell'archetipo mitico di riferimento dell'intera digressione. Dietro le matrigne-maghe che raccolgono l'ippomane sta molto probabilmente proprio Fedra. E, come nella tragedia euripidea, anche in Virgilio Venere *mentem dedit*, ispira il precipitare degli eventi.

Fra gli antecedenti virgiliani ne rientra però anche uno che non poteva sfuggire a Seneca: il *furor* amoroso dei cavalli maschi, descritto ai vv. 250-254 (*nonne vides ut tota tremor pertemptet equorum / corpora, si tantum notas odor attulit auras? / ac neque eos iam frena virum neque verbera saeva, / non scopuli rupesque cavae atque obiecta retardant / flumina correptosque unda torquentia montis*), avrà impressionato il Seneca della *Fedra* non solo perché presenta gli animali in un conte-

<sup>36</sup> Vd. da ultimo PIERI 2011, 107.

<sup>37</sup> Questi versi, insieme al Coro dei vv. 525-564, stanno ovviamente dietro anche al coro senecano.

<sup>38</sup> Per i filtri e la tradizione di Fedra maga cfr. ancora PIERI 2011, 119 s.

<sup>39</sup> Un gioco alessandrino che si trova anche nei versi (258-263) dedicati a Ero e Leandro, citati semplicemente come *iuvenis* e *virgo*. Lo stesso accade nell'ecloga VIII, dove (vv. 47 s.), a proposito degli effetti nefasti d'amore, si citano le *matres* che uccidono i propri figli (con allusione all'archetipo tragico di Medea: cfr. CUCCHIARELLI 2012, 426 s.)

sto assai simile<sup>40</sup> a quello dei cavalli impazziti di Ippolito, ma anche perché Virgilio parrebbe a sua volta rievocare un celeberrimo plesso metaforico/simbolico, quello del *Fedro* platonico: la biga dell'anima con il cavallo nero che impazzisce alla vista dell'amato<sup>41</sup>. Se è vero, come ha scritto F.R. Berno a proposito della citazione virgiliana dell'*epist.* 95, che «non c'è bisogno di scomodare Platone, che [...] ne fa il simbolo della parte irascibile dell'anima [...] per vedere nel cavallo di razza un emblema di ardimento e impazienza»<sup>42</sup>, è altrettanto vero che Virgilio lo aveva fatto per trasferire, molto sottilmente, l'immagine del cavallo dal piano simbolico a quello del reale: il *furor* del cavallo nero causato dalla passione d'amore diventa oggetto della narrazione didascalica; e, in ultima analisi, anche i cavalli dell'Ippolito senecano (un auriga che fallisce il suo compito) sono preda della passione, pur se – stoicamente parlando – essa ha a che fare col *timor*<sup>43</sup> e non con la *cupiditas*.

La presenza davvero notevole del III libro delle *Georgiche*, e specialmente della sua prima parte, nella *Fedra* senecana ha però anche un'altra ragione, per certi aspetti più banale: pochi testi latini offrivano un modello di come cantare in poesia non solo il tema cinegetico, ma anche e soprattutto i due animali 'totemici' della *Fedra*, il cavallo, di cui abbiamo detto ampiamente, e il toro, il cui tema è presente ben prima dello scontro con la *belua ponti*, ed è anzi parte della memoria familiare di Fedra (si veda l'accenno al mito di Pasifae ai vv. 115-119) come di Ippolito (v. 1067 *mihi paternus vincere est tauros labor*). Quanto Seneca scriveva a Lucilio in *epist.* 79, 5 circa il suo progetto di *carmen* sull'Etna, sarà valso per Seneca stesso, imitatore del Virgilio georgico: *qui praecesserant non praeripuisse mihi videntur quae dici poterant sed aperuisse*<sup>44</sup>.

---

<sup>40</sup> Sia per l'immagine del cavallo che non obbedisce ai comandi del suo auriga, sia per il paesaggio rupestre che richiama quello in cui si consuma la morte di Ippolito.

<sup>41</sup> Della presenza, dietro questi versi, di Pl. *Phdr.* 253d e 254a ho parlato in PIERI 2011, 104 s.  
<sup>42</sup> BERNO 2011, 237.

<sup>43</sup> Cfr. ancora BERNO 2011, 236, per il tema della paura che agita i cavalli nella *rhesis* della *Fedra*, e 237 s., sul cavallo come immagine dell'animo; TORRE 1995, 376 s., sulla descrizione dell'anima irascibile in *epist.* 92, 8; SETAIOLI 2000, 148 s. chiama in causa il *Fedro* platonico per la metafora del cavallo che morde il freno nella chiusa del *De tranquillitate* (17, 11 *desciscat oportet... et efferatur, et mordeat frenos et rectorem rapiat suum*).

<sup>44</sup> Sulla *imitatio* in Seneca, cfr. MAZZOLI 1970, 84 s.



5. Ma torniamo al nostro caso di studio. La Nutrice sta cercando di convincere Ippolito a cedere ai piaceri dell'amore, in considerazione della sua giovane età: la giovinezza è infatti il momento migliore per fruire di Venere. Varrà ora la pena di citare un po' più per esteso il contesto dell'allusione (vv. 446-451a):

*aetate fruere: mobili cursu fugit.  
nunc facile pectus, grata nunc iuveni Venus:  
exultet animus, cur toro viduo iaces?  
tristem iuventam solve; nunc cursus rape,  
effunde habenas, optimos vitae dies* 450  
*effluere prohibe.*

Anche solo sul piano strettamente formale, le somiglianze col citato luogo del III libro delle *Georgiche*<sup>45</sup> vanno oltre il nesso *optimi vitae dies* (cfr. *georg.* 3, 66 *optima quaeque dies... aevi*) e la presenza di *fugio*, e si estendono, ad esempio, all'uso di *aetas* a indicare un particolare momento della vita, che poi coincide in entrambi i casi con la giovinezza (*Phaedr.* 446 *aetate fruere*; *georg.* 3, 60 *aetas Lucinam iustosque pati hymenaeos*), alla ripresa antifrastica di *laeta iuventas* di *georg.* 3, 63 con *tristis iuventa* di *Phaedr.* 449, poi iterato al v. 462, mentre al v. 453 alle età dell'uomo sono recuperate le consuete caratteristiche (*laetitia iuvenem, frons decet tristis senem*); sempre al v. 449 troviamo un'altra ripresa virgiliana nell'imperativo di *solvo*: *solvo mares* diceva Virgilio al suo allevatore (3, 64), *iuventam solve* dice la Nutrice a Ippolito; l'immagine è, evidentemente, quella delle briglie sciolte, letterale in Virgilio, che si riferisce al maschio da monta, metaforica, ironicamente tragica e ripetuta al v. seguente (450 *effunde habenas*) in Seneca.

Una simile adesione all'ipotesto ha però anche ragioni di contenuto: la ripresa dei versi virgiliani è infatti qui declinata in modo ben diverso rispetto sia al generico invito di *brev.* 9, 2 a non sprecare il tempo che fugge, sia al tema di *epist.* 108, 25, della conversione dei giovani alla filosofia<sup>46</sup>. In questo caso, a *effluere*, 'dispersersi', sono i giorni della giovinezza sottratti alla *grata Venus*, intesa anche, e direi

<sup>45</sup> Al passo georgico fanno riferimento ad esempio BOYLE 1987, 165, DE MEO 1995<sup>2</sup>, 157.

<sup>46</sup> Tuttavia, al v. 447 *nunc facile pectus, grata nunc iuveni Venus*, Seneca recupera il motivo dei giovani che sono facilmente 'plasmabili' e dunque docili all'educazione, e lo fa ancora tramite un verso del III libro georgico, il 165: *dum faciles animi iuvenum, dum mobilis aetas*.

soprattutto, visto che il discorso si allarga più avanti alla sopravvivenza della specie, come eros fisico, come spinta alla riproduzione. Insomma si può dire che, quando vi allude, Seneca si dimostri più aderente al modello virgiliano di quando lo cita espressamente, sino a riproporre il contenuto didascalico dell'ipotesto: un ammonimento all'allevatore ad approfittare della giovane età dei capi per farli riprodurre e impedire la loro estinzione (65 *aliam ex alia generando suffice prolem*; 70 *semper enim refice, ne post amissa requiras*: cfr. *Phaedr.* 468 *ut damna semper subole repararet nova*). Una volta diventato vecchio, infatti, il cavallo si rivelerà inutile: *frigidus in Venerem senior, frustra que laborem / ingratum trahit* (*georg.* 3, 97 s.: cfr. *Phaedr.* 447 *grata nunc... Venus*). L'imitazione si spinge sino a una sezione (la descrizione della vecchiaia del cavallo) diversa rispetto a quella dell'*optima quaeque dies* e immediatamente successiva a quella del *pecoris generosi pullus*, il puledro di razza nel quale, si ricorderà, Seneca aveva scorte 'le fattezze' di Catone. È indubbio che questa sezione del III libro georgico avesse lasciato un'impronta notevole sul filosofo stoico.

E, a proposito di pensiero stoico, veniamo a un punto che non può fare a meno di lasciarci stupite: alla evidente coerenza intertestuale rispetto al contesto didascalico qui alluso, fa riscontro una altrettanto evidente contraddittorietà 'intratestuale', rispetto agli altri luoghi senecani in cui il *salutare carmen* si trova citato<sup>47</sup>; le parole che nelle *epistole* sono funzionali al richiamo alla filosofia, e nel *de brevitae* suonano addirittura come voce dell'oracolo, nella *suasoria* della Nutrice sono sfruttate per perorare la causa del *furor* erotico di Fedra.

6. Non è certo questa la sede per entrare nel merito della questione sul rapporto fra Seneca tragico e Seneca filosofo<sup>48</sup>; in ogni caso, quella

---

<sup>47</sup> È suggestivo – ma non più che suggestivo – legare queste osservazioni al problema della datazione di *Fedra*. Da un lato, infatti, verrebbe facile pensare che l'uso 'ingenuo', aderente al modello, dei versi virgiliani (superato da quello filosofico del *De brevitae* e delle *Epistulae*) confermi l'ipotesi di una datazione alta della tragedia (cfr. ad es. FITCH 1981; CASAMENTO 2011, 51; MAYER 2014, 475); dall'altro proprio la ricorrenza ossessiva del libro III delle *Georgiche* la apparenterebbe all'ultima produzione senecana dove il ricordo del poema didascalico di Virgilio si fa più frequente (vd. MAZZOLI 1988, 766).

<sup>48</sup> Il rapporto fra opere filosofiche e tragedie è uno dei temi più battuti della critica senecana: fra i tanti lavori segnalerei: DINGEL 1974, 11-14; BIONDI 2001; l'ormai classico SCHIESARO 2003; HINE 2004; STALEY 2010, 24-41; CHAUMARTIN 2014; STAR 2015,

di prestare massime stoiche o stoicheggianti ai personaggi negativi (o subordinati ai protagonisti, come appunto la Nutrice<sup>49</sup>) è una caratteristica ben nota della tragedia senecana<sup>50</sup>. Nell'allusione all'oracolare *optima quaeque dies* abbiamo quindi l'ennesimo esempio di quel «capovolgimento del logos», in virtù del quale «*sententiae* che racchiudono contenuti e metodi della morale stoica, e che il filosofo spesso utilizza in funzione morale-pedagogica, vengono ri-usate dai protagonisti [...] a difesa dei propri crimini»<sup>51</sup>; l'esortazione della Nutrice a Ippolito perché 'faccia sua' la massima virgiliana andrà ad ingrossare le file delle *sententiae* prestate all'anti-*sapientia* degli eroi tragici. D'altra parte, il discorso della Nutrice si chiude niente meno che con un invito a 'seguire la natura' (481 *proinde vitae sequere naturam duces*).

Va detto che un'imitazione così pervasiva – come quella che abbiamo potuto riscontrare nella tragedia – del III libro georgico (sia dei versi propriamente didascalici, sia della digressione sull'amore) fa sì che Seneca erediti da Virgilio anche la natura contraddittoria dei contenuti<sup>52</sup>. La prima parte del libro, quella da cui proviene la maggioranza delle riprese senecane, scandita da un ritmo biologico (scelta dei padri, cura delle madri, cura dei figli), è infatti introdotta dall'invito alla riproduzione come vero antidoto alla morte della specie, ma è chiusa dalla cupa digressione sugli effetti nefasti del *furor* amoroso degli animali, effetti che rendono sostanzialmente vano il *labor* dell'allevatore e si rivelano addirittura letali per la specie umana.

247-259. Sulla *Fedra* in particolare si vedano almeno CROISILLE 1964, 276-301 (crede nel valore esemplare della tragedia); LEFÈVRE 1969 (anch'egli è convinto che il modo di trattare i personaggi sia conforme alla psicologia stoica); HINE 2004, 178-198 (propone una provocatoria lettura della *Phaedra* prima in chiave epicurea e poi stoica, a dimostrazione della difficoltà di riconoscere nelle tragedie senecane una coerenza di dottrina filosofica).

<sup>49</sup> «Stoic ideals are frequently presented as easily overridden platitudes spoken by subservient characters such as [...] Medea's and Phaedra's Nurses»: così scrive STAR 2015, 247.

<sup>50</sup> E non solo senecana: STAR 2015, 246 osserva come, già in età repubblicana, Cicerone «saw how Roman tragedy questioned the Stoic link between the exercise of reason and that of virtue».

<sup>51</sup> «Quando nel conflitto pathos/logos [...] è il *pathos* ad avere la meglio, Seneca mette bene in rilievo come questo avvenga con uno svuotamento, anzi un capovolgimento del *logos*» (BIONDI 1989, 46).

<sup>52</sup> Ne parlo in PIERI 2011, 89 s.

Allo stesso modo, nella *Fedra* senecana, questo invito della Nutrice all'eros (*Venus*, che recupera molto del suo uso nel Virgilio georgico, ma anche di quello lucreziano) giunge doppiamente contraddittorio: rispetto a quanto detto dalla Nutrice stessa nel precedente dialogo con Fedra<sup>53</sup>, che aveva 'lucrezianamente' de-mitizzato l'amore<sup>54</sup>; e rispetto al canto del I Coro che lo aveva 'virgilianamente' re-mitizzato<sup>55</sup> (a partire dall'incipit del v. 274: *diva non miti generata ponto*), continuando a condannarne gli effetti devastanti su uomini e animali.

Si ha, insomma, l'impressione che una certa contraddittorietà sia in qualche modo cercata dal poeta e addirittura forzata, nel nostro passo, attraverso un ulteriore e raffinato gioco intertestuale. L'allusione ai celebrati versi di *georg.* 3, 66-68, si accompagna al richiamo a un autore che non gode presso Seneca prosatore della stessa fortuna di Virgilio<sup>56</sup>: l'invito a godere della giovinezza per dedicarsi ai piaceri della convivialità e soprattutto dell'amore è infatti un «Horatian commonplace»<sup>57</sup>, come osserva a ragione Boyle<sup>58</sup>. Da un punto di vista concettuale, i due testi forse più importanti per il nostro passo sono *sat.* 2, 6 e *carm.* 1, 9. Nella satira, troviamo il collegamento fra brevità della vita e invito a godere dei piaceri della 'socialità': così il discorso del topo di città al topo di campagna<sup>59</sup> contiene alcune affinità con le parole della Nutrice (l'opposizione fra l'*urbs* e le *silvae*<sup>60</sup> e l'invito

---

<sup>53</sup> Un simile cambio di atteggiamento riguarda il *satelles* del *Tieste*: un confronto fra i due personaggi in SCHIESARO 2003, 158 s.

<sup>54</sup> Sul rapporto fra questa de-mitizzazione e il pensiero di Seneca prosatore, vd. DINGEL 1974, 94 s.

<sup>55</sup> Su questo aspetto del rapporto Lucrezio-Virgilio in merito alla descrizione del fenomeno amoroso, rimando a PIERI 2011, 124 s.

<sup>56</sup> Cfr. MAZZOLI 1970, 233-238; ID. 1998.

<sup>57</sup> Secondo una tendenza che si trova nel Seneca prosatore: presentare casi di «flangrante memoria oraziana che rimane in filigrana senza affiorare in formali e dichiarate citazioni testuali» (MAZZOLI 1998, 64).

<sup>58</sup> BOYLE 1987, 165.

<sup>59</sup> *Sat.* 2, 6, 90-97: *'quid te iuvat' inquit, 'amice, / praerupti nemoris patientem vivere dorso? / vis tu homines urbemque feris praeponere silvis? / carpe viam, mihi crede, comes, terrestria quando / mortalis animas vivunt sortita neque ulla est / aut magno aut parvo leti fuga: quo, bone, circa, / dum licet, in rebus iucundis vive beatus, / vive memor, quam sis aevi brevis'.*

<sup>60</sup> Si confronti Hor. *sat.* 2, 6, 92 *vis tu homines urbemque feris praeponere silvis?* con Sen. *Phaedr.* 482 *urbem frequenta, civium coetus cole*; 483 ss. *non alia magis est libera... / ... vita ... / quam quae relictis moenibus silvas amat*. Sulla contrapposizione fra città e campagna e una sua possibile derivazione dalle *Ecloghe* virgiliane, cfr. PETRONE 1984, 78-79.

a non dimenticare che il tempo fugge<sup>61</sup>); in *carm.* 1, 9, un tema chiave della lirica oraziana come quello del convito quale strategia da opporre alla *fuga temporis* assume connotati che torneranno utili alla *suasoria* della Nutrice, primo fra tutti l'invito ad approfittare, finché si è giovani, dei piaceri d'amore<sup>62</sup>: anche in questo caso non mancano somiglianze formali<sup>63</sup>. Ma la memoria oraziana più significativa – come ha ben visto, di recente, C. Trinacty<sup>64</sup> – è rispetto a un'altra ode dedicata al tema del tempo e della morte, *carm.* 4, 7<sup>65</sup>, al cui v. 13 (*damna tamen celeres reparant caelestia lunae*) troviamo il medesimo sintagma di *Phaedr.* 466-468 (*providit ille maximus mundi parens / cum tam rapaces cerneret Fati manus / ut damna semper subole repararet nova*); in una sorta di parentesi *de providentia*<sup>66</sup>, la Nutrice osserva come il perpetuo rinnovarsi delle generazioni sia frutto dell'intervento del *maximus parens mundi* che vuole così bilanciare l'opera del *Fatum*.

7. E dunque, nella *Phaedra*, il tema didascalico virgiliano del rimediare alla morte dei capi di bestiame attraverso la riproduzione è contaminato con quello lirico del *carpe diem*<sup>67</sup>. Orazio, però, citava

<sup>61</sup> Cfr. Hor. *sat.* 2, 6, 96 s. *in rebus iucundis vive beatus / vive memor, quam sis aevi brevis* con Sen. *Phaedr.* 437 *sed tu beatiss mitior rebus veni*; 443 s. *potius annorum memor / mentem relaxa*.

<sup>62</sup> *Carm.* 1, 9, 13-22 *quid sit futurum cras, fuge quaerere, et / quem Fors dierum cumque dabit, lucro / adpone, nec dulcis amores / sperne puer neque tu choreas, / donec virenti canities abest / morosa. nunc et campus et areae / lenesque sub noctem susurri / composita repetantur hora, / nunc et latentis proditor intumo / gratus puellae risus ab angulo*.

<sup>63</sup> Come l'anafora di *nunc*, a indicare il momento fugace della giovinezza: cfr. Hor. *carm.* 1, 9, 17 *nunc et campus et areae* e 21 s. *nunc et latentis... / gratus...* con Sen. *Phaedr.* 447-449 *nunc facile pectus, grata nunc iuveni Venus: / exultet animus. Cur toro viduo iaces? / tristem iuventam solve. nunc cursus rape*. Concettualmente simile l'invito di *carm.* 1, 4, 9-11, dove il *nunc* si riferisce a una primavera che è insieme dell'anno e della vita: *nunc decet aut viridi nitidum caput impedire myrto / aut flore, terrae quem ferunt solutae. / nunc et in umbrosis Fauno decet immolare lucis*.

<sup>64</sup> TRINACTY 2014, 21-23.

<sup>65</sup> Un'ode che, come ha segnalato PETRONE 1984, 105, sarà evocata, attraverso il motivo dell'avvicinarsi regolare delle stagioni, anche nel III Coro (in particolare ai vv. 966-971).

<sup>66</sup> Si noti il verbo tecnico *providit*, al v. 466.

<sup>67</sup> La contaminazione di più modelli e in particolare di più passi di Orazio è segnalata a proposito delle tragedie senecane da RUNCHINA 1960, 246 («la dipendenza del Cordovese da Orazio si stempera in più passi, tutti comunque riconducibili al medesimo archetipo»).

il cosmologico *reparare damna* della luna *in opposizione* all'inesorabile spegnersi della vita umana in polvere e ombra, a dispetto della ricchezza o della *pietas* del singolo. E infatti l'ode di Orazio si chiude con due paradigmi mitici per noi molto significativi: Teseo, il cui affetto per Piritoo non basta a liberare l'amico dai *vincula Lethaea*, e lo stesso Ippolito, la cui *pudicitia* non riceverà il premio di una 'resurrezione'<sup>68</sup> (vv. 25-28): *infernus neque enim tenebris Diana pudicum / liberat Hippolytum / nec Lethaea valet Theseus abrumpere caro / vincula Pirithoo*. Insomma, paradossalmente, l'inno alla vita (e alla vitalità) della Nutrice si trasforma in un *involontario* avvertimento di morte per Ippolito.

La ripresa virgiliana (e oraziana) rappresenterebbe dunque l'ennesimo caso di quella che Littlewood ha felicemente definito «deviant intertextuality»<sup>69</sup>? Un caso di ironia tragica, quindi, ma un'ironia giocata tutta sull'allusione letteraria, da Virgilio georgico a Orazio lirico<sup>70</sup>. Di questa «verbal and literary irony»<sup>71</sup>, secondo l'affascinante lettura di Littlewood, Ippolito è vittima a causa della sua stessa «rejection of city sophistication» che lo rende sordo agli avvertimenti letterari. Ed è un'ironia che ha un precedente certo nell'altro grande modello augusteo di Seneca, Ovidio<sup>72</sup>. Occorre pensare soprattutto all'Ovidio delle *Heroides*<sup>73</sup>, non solo ovviamente perché alla *Epistula* di Fedra a Ippolito Seneca attinge a piene mani (basti vedere i commenti), ma anche e soprattutto perché le *Heroides* presentano un uso non solo dell'ironia tragica<sup>74</sup> ma, più spesso, della «intertextual irony», come è stata defi-

---

<sup>68</sup> Per la lieve polemica con Virgilio che si cela nell'ode vd. TRAINA 1986<sup>2</sup>, 265-267.

<sup>69</sup> LITTLEWOOD 2004, 263.

<sup>70</sup> Sul rapporto fra intertestualità e ironia nella *Fedra*, si veda l'analisi del racconto della morte di Ippolito in ERASMO 2015, 37-39.

<sup>71</sup> LITTLEWOOD 2004, 301: in opposizione alla «situational irony» propria della tragedia classica. AYGON 2004, 398-406 propone due esempi di uso dell'ironia nella *Fedra* che definisce rispettivamente «tragique» e «théâtrale»: nel primo (un confronto fra la monodia prologica di Ippolito e la descrizione della sua morte) si trova il motivo del «cacciatore cacciato», nel secondo, invece, la descrizione della vita silvestre nel dialogo con la Nutrice smaschera la contraddizione del personaggio di Ippolito.

<sup>72</sup> LITTLEWOOD 2004, 6: «Seneca's treatment of tragic irony in the play [*Hercules furens*] (a basic feature of myth and the genre) shows the mark of Ovid's pathological verbal playfulness».

<sup>73</sup> Sull'uso delle *Heroides* in Seneca tragico, cfr. TRINACTY 2007/8 (su *Phaedra*, p. 64, con bibliografia).

<sup>74</sup> «Il ricorso all'ironia tragica è il mezzo di cui più spesso nelle *Heroides* Ovidio si serve per ovviare alla contrazione dello spazio narrativo», ha scritto ROSATI 1989, 11 s. Della «reception of Latin archaic tragedy» nelle *Heroides* si occupa FILIPPI 2015.

nita da A. Barchiesi<sup>75</sup> che ne ha messa in luce una ricaduta narrativa del tutto analoga a quella che stiamo evidenziando qui: il fatto che il contesto del racconto sia «fissato altrove, consegnato ai testi letterari» produce una sostanziale «inefficacia pragmatica»<sup>76</sup> della lettera stessa. È la medesima inefficacia che troviamo nel nostro dialogo, in cui la vittima dell'ironia non è – come vuole Littlewood – solamente Ippolito, ma anche la Nutrice: il fallimento del suo discorso (che sia rivolto a Fedra o al suo amato, finisce per sortire l'effetto opposto rispetto a quello sperato) è già scritto nella fitta rete di intertesti di cui esso si compone. Non a caso anche per le *Eroidi*, come per questo dialogo, si chiama in causa il modello della *suasoria*, ovvero di un discorso la cui efficacia si esaurisce interamente nell'esercizio e che, proprio perché esercizio, non prevede effetti né sul mitologema né sulla *fabula*.

Certo, se alla luce del severo giudizio di *epist.* 49, 5 non stupisce vedere votato all'inefficacia il messaggio dell'Orazio lirico<sup>77</sup>, resta il fatto che identico destino è riservato al messaggio del Virgilio didascalico. Il che avrà però a vedere non tanto con la constatazione di 86, 15 *nec agricolae docere voluit, sed legentes delectare*, da cui siamo partite, ma con l'atteggiamento di Seneca verso la poesia in generale; perché se è vero che capita di trovare nei testi poetici contenuti di carattere filosofico (*epist.* 8, 8 *quam multi poetae dicunt quae philosophis aut dicta sunt aut dicenda*), se è vero che la *carminis arta necessitas* rende efficaci tali contenuti, è però anche vero che il poeta, compreso quello drammatico, *aliud agit*, mira, non diversamente dal Virgilio georgico, alla *delectatio* del suo pubblico (*epist.* 108, 6 *in theatrum voluptatis causa ad delectandas aures oratione vel voce vel fabulis ducimur*)<sup>78</sup>. E anche quando quest'ultimo sembri riconoscere i propri vizi in quelli dei personaggi (*epist.* 108, 9 *ad hos versus ille sordidissimus plaudit et vitiis suis fieri convicium gaudet*), la parola poetica assume valore psicagogico solo se affidata alla mediazione del filosofo (*ibid.*): *quanto magis hoc iudicas evenire cum a philosopho ista dicuntur, cum*

<sup>75</sup> BARCHIESI 1993, 338.

<sup>76</sup> BARCHIESI 1992, 17.

<sup>77</sup> Cfr. MAZZOLI 1998, 62: «il grave silenzio su H. lirico ben si spiega alla luce del drastico rigetto dei *lyrici* pronunciato – sulla scorta di Cicerone – in *Ad Lucil.* 49, 5 *negat Cicero, si duplicetur sibi aetas, habiturum se tempus quo legat lyricos*».

<sup>78</sup> Rimando ancora a MAZZOLI 1970, 122-148; insiste sulla separazione fra poesia e filosofia in Seneca DINGEL 1974, 39-63.

Bruna Pieri

*salutaribus praeceptis versus inseruntur, efficacius eadem illa demissuri in animum imperitorum?*<sup>79</sup> Così anche il *salutare carmen*, finché, attraverso l'abilità argomentativa degna di un declamatore e la perizia letteraria degna di un *grammaticus* e di un *philologus*, è consegnato alla voce del personaggio (o a quella del poeta didascalico), nel peggiore dei casi si presta a un uso distorto<sup>80</sup>, nel migliore resta inefficace tanto sulla scena, quanto nella vita. Il compito di trasformare il bello in *verum*, la poesia in oracolo, la *delectatio* in *admonitio*, spetterà insomma esclusivamente a lui, il *philosophus*.

---

<sup>79</sup> Cfr. ancora DINGEL 1974, 28-38.

<sup>80</sup> Si veda CHAUMARTIN 2013, 658 sui rischi della poesia (cita *brev.* 16, 5 *poetarum furor fabulis humanos errores alentium*).



## Riferimenti bibliografici

- ALBRECHT M. VON, *Seneca's Language and Style*, in G. Damschen, A. Heil (eds.), *Brill's Companion to Seneca Philosopher and Dramatist*, Leiden-Boston 2014, 699-743.
- ANDRÉ J.-M., *La présence de Virgile chez Sénèque. Zones d'ombre et de lumière*, «Helmantica» 33, 1982, 219-233.
- AUVRAY C., *La citation virgilienne dans les Lettres à Lucilius de Sénèque: des praecepta aux decreta du Stoïcisme*, in G. Freyburger (éd.), *De Virgile à J. Balde. Hommage à M.me A. Thill*, Mulhouse 1987, 29-34.
- AYGON J.-P., *Pictor in fabula: l'ecphrasis-descriptio dans les tragédies de Sénèque*, Bruxelles 2004.
- BAERTSCHI A.M., *Epic Elements in Senecan Tragedy*, in G.W.M. Harrison (ed.), *Brill's Companion to Roman Tragedy*, Leiden-Boston 2015, 171-195.
- BARCHIESI A. (a cura di), *P. Ovidii Nasonis Epistulae Heroidum 1-3*, Firenze 1992.
- BARCHIESI A., *Future Reflexive: Two Modes of Allusion and Ovid's Heroïdes*, «HSCPh» 95, 1993, 333-365.
- BATINSKI E.E., *Vergilian Citations in Senecan Prose Works*, Ann Arbor 1984.
- BELLINCIONI M., *Lucio Anneo Seneca, Lettere a Lucilio. Libro XV: le lettere 94 e 95*, testo, introduzione, versione e commento, Brescia 1979.
- BERNO F.R., *Il cavallo saggio e lo stolto Enea. Due citazioni virgiliane in Seneca (Epist. 95.67-71; 56.12-14)*, «AClass», 49, 2006, 55-77.
- BERNO F.R., *Seneca, Catone e due citazioni virgiliane (Sen. epist. 95, 67-71 e 104, 31-32)*, «SIFC» IV s., 9, 2011, 233-253.

Bruna Pieri

- BIONDI G.G., *La tragedia congestionata. Morfologia del teatro senecano*, in *Lucio Anneo Seneca. Medea, Fedra*, introd. e note di G.G. Biondi, trad. di A. Traina, Milano 1989, 23-62.
- BIONDI G.G., *Il filosofo e il poeta: Seneca contro Seneca?*, in P. Fedeli (a cura di), *Scienza, cultura, morale in Seneca*, Atti del convegno di Monte Sant' Angelo (27-30 settembre 1999), Bari 2001, 17-34.
- BOYLE A.J., *Seneca's Phaedra*, introduction, text, translation and notes, Liverpool 1987.
- BOYLE A.J., *An Introduction to Roman Tragedy*, London-New York 2006.
- CANTER H.V., *Rhetorical Elements in the Tragedies of Seneca*, Urbana 1925.
- CASAMENTO A., *Finitimus oratori poeta. Declamazioni retoriche e tragedie senecane*, Palermo 2002.
- CASAMENTO A., *Seneca, Fedra*, introduzione traduzione e commento, Roma 2011.
- CASAMENTO A., *Il padre che dovrei essere, il padre che vorrei: dalle declamazioni di Seneca Padre alla tragedia senecana*, in R. Poignault, C. Schneider (éd.), *Présence de la déclamation antique (controverses et suasoires)*, Clermond-Ferrand 2015, 215-237.
- CHAUMARTIN F.-R., *Philosophical Tragedy*, in G. Damschen, A. Heil (eds.), *Brill's Companion to Seneca Philosopher and Dramatist*, Leiden-Boston 2014, 653-669.
- COFFEY M., MAYER R., *Seneca, Phaedra*, Cambridge 1990.
- CROISILLE J.-M., *Lieux communs, sententiae et intentiones philosophiques dans la Phèdre de Sénèque*, «REL» 42, 1964, 276-301.
- CUCCHIARELLI A., *Publio Virgilio Marone, Le Bucoliche*, introduzione e commento di A. Cucchiarelli, traduzione di A. Traina, Roma 2012.
- DE MEO C., *Il prologo della "Phaedra" di Seneca*, Bologna 1978.
- DE MEO C. (a cura di), *Lucio Anneo Seneca, Fedra*, Bologna 1995<sup>2</sup>.
- DINGEL J., *Seneca und die Dichtung*, Heidelberg 1974.
- DOPPIONI L., *Virgilio nell'arte e nel pensiero di Seneca*, Firenze 1939.

- ERASMO M., *The Argo Killed Hippolytus: Roman Tragedy in the (Meta-) Theatre*, in G.W.M. Harrison (ed.), *Brill's Companion to Roman Tragedy*, Leiden-Boston 2015, 24-44.
- FILIPPI M., *The Reception of Latin Archaic Tragedy in Ovid's Elegy*, in G.W.M. Harrison (ed.), *Brill's Companion to Roman Tragedy*, Leiden-Boston 2015, 196-215.
- FITCH J.G., *Sense-Pauses and Relative Dating in Seneca, Sophocles and Shakespeare*, «AJPh» 102, 1981, 289-307.
- HARRISON G.W.M., *Themes*, in G. Damschen, A. Heil (eds.), *Brill's Companion to Seneca Philosopher and Dramatist*, Leiden-Boston 2014, 615-638.
- HINE H.M., *Interpretatio Stoica of Senecan Tragedy*, in M. Billerbeck, E.A. Schmidt (éd.), *Sénèque le tragique: Entretiens Fondation Hardt*, Genève 2004, 173-222.
- KER J., *Seneca and Augustan Culture*, in S. Bartsch, A. Schiesaro (eds.), *The Cambridge Companion to Seneca*, Cambridge 2015, 109-121.
- KONSTAN D., *Rhetorical Tragedy: The Logic of Declamation*, in G.W.M. Harrison (ed.), *Brill's Companion to Roman Tragedy*, Leiden-Boston 2015, 105-117.
- LEFÈVRE E., *Quid ratio possit? Senecas Phaedra als stoisches Drama*, «WS» n.f. 3, 1969, 131-160.
- LITTLEWOOD C.A.J., *Self-Representation and Illusion in Senecan Tragedy*, Oxford 2004.
- LURQUIN G., *Les citations virgiliennes dans les ouvrages en prose de Sénèque le philosophe*, Louvain 1941.
- MAYER R., *Phaedra*, in G. Damschen, A. Heil (eds.), *Brill's Companion to Seneca Philosopher and Dramatist*, Leiden-Boston 2014, 475-482.
- MAZZOLI G., *Seneca e la poesia*, Milano 1970.
- MAZZOLI G., *Esegesi e fortuna antica d'una sententia virgiliana*, «Sandalion» 6-7, 1983-1984, 119-132.
- MAZZOLI G., voce *Seneca* in *Enciclopedia Virgiliana*, IV, Roma 1988, 766-768.

Bruna Pieri

- MAZZOLI G., voce *Seneca* in *Enciclopedia Oraziana*, III, Roma 1998, 62-64.
- PASOLI E., *A proposito del giudizio di Seneca sulle Georgiche*, in *Atti del convegno virgiliano sul bimillenario delle Georgiche (Napoli, 17-19 dicembre 1975)*, Napoli 1977, 461-469.
- PERUTELLI A., *Il testo come maestro*, in AA.VV., *Lo spazio letterario di Roma antica*, I. *La produzione del testo*, Roma 1989, 277-310.
- PETRONE G., *La scrittura tragica dell'irrazionale. Note di lettura al teatro di Seneca*, Palermo 1984.
- PIERI B., *Intacti saltus. Studi sul III libro delle Georgiche*, Bologna 2011.
- PIERI B., *Cavalli vecchi per poeti nuovi (Verg. georg. III 95-100)*, «Eikasmos» 23, 2012, 215-233.
- PIERI B., *Il punto e l'eterno: Seneca, Agostino e il lessico del tempo*, «Paideia» 71, 2016, 547-573.
- ROSATI G., *Ovidio, Lettere di eroine*, introduzione, traduzione e note, Milano 1989.
- RUNCHINA G., *Tecnica drammatica e retorica nelle Tragedie di Seneca*, «AFLC» 28, 1960, 163-324.
- SCHIESARO A., *Forms of Senecan Intertextuality*, «Vergilius» 38, 1992, 56-63.
- SCHIESARO A., *The Passions in Play: Thyestes and the Dynamics of Senecan Drama*, Cambridge 2003.
- SETAIOLI A., *Esegesi virgiliana in Seneca*, «SIFC» 37, 1965, 133-156.
- SETAIOLI A., *Facundus Seneca. Aspetti della lingua e dell'ideologia senecana*, Bologna 2000.
- SETAIOLI A., *Ancora sul maximus poetarum (Sen. brev. 2.2)*, in B. Pieri, D. Pellacani (a cura di), *Si verba tenerem. Studi sulla poesia latina in frammenti*, Berlin-Boston 2016, 149-156.
- STALEY G.A., *Seneca and the Idea of Tragic*, Oxford 2010.
- STAR C., *Roman Tragedy and Philosophy*, in G.W.M. Harrison (ed.), *Brill's Companion to Roman Tragedy*, Leiden-Boston 2015, 238-259.

- TORRE C., *Il cavallo immagine del sapiens in Seneca*, «Maia» 47, 1995, 371-378.
- TRAINA A., *Orazio e Catullo*, in Id., *Poeti latini (e neolatini)*, Bologna 1986<sup>2</sup>, 253-275.
- TRAINA A., *Dira libido*, in Id., *Poeti latini (e neolatini)*, II, Bologna 1991<sup>2</sup>, 11-34.
- TRAINA A. (a cura di), *Seneca, La brevità della vita*, Bologna 2017.
- TRINACTY C.V., *Seneca's Heroides: Elegy in Seneca's Medea*, «CJ» 103, 2007/8, 63-78.
- TRINACTY C.V., *Senecan Tragedy and the Reception of Augustan Poetry*, Oxford 2014.
- TRINACTY C.V., *Senecan Tragedy*, in S. Bartsch, A. Schiesaro (eds.), *The Cambridge Companion to Seneca*, Cambridge 2015, 29-40.
- WIRTH H., *De Vergili apud Senecam philosophum usu*, Freiburg 1900.

**ABSTRACT:** In *Phaedra* 450, Seneca alludes to Virgil *georg.* 3, 66-68. This is not an isolated case, since Seneca is here blending materials from didactic poetry and, especially, from *Georgics* 3. The same Virgilian lines are quoted in the *Epistulae* and *De brevitare vitae*, where they are defined as *salutare carmen*; in *Phaedra's* quote there is no ethical purpose: on the contrary, the Nurse aims to persuade Hippolytus to enjoy his youth and yield to love. The addition of an allusion to Horace's *Ode* 4, 7, that ends up with the mention of Hippolytus' death, makes this passage an interesting case of intertextual irony, a narrative tool frequently exploited by Ovid in his *Heroides*. By evoking different literary contexts, Seneca then transforms the *salutare carmen* into a rhetoric *exercitatio*, a *suasoria* that will not lead to any consequence for the development of the play. Even though poetry, by its *arta necessitas*, adds to the efficiency of the message, this can become a true ethical *admonitio* only through the interpretation given by the philosopher.

**KEYWORDS:** Seneca's *Phaedra*; Seneca's tragedies; philosophy and tragedy in Rome; Virgil's *Georgics*; Seneca and Virgil.



## Da Plauto al finale di *The Comedy of Errors*: “who deciphers them?” (V, 1, 339)

ELENA ROSSI LINGUANTI

0. Scopo di questo saggio è il riconoscimento del sapiente riuso delle tessere plautine nell'organizzazione drammaturgica del finale di *The Comedy of Errors*<sup>1</sup>. La curiosità nasce in primo luogo dal fatto che simile destino sembrano aver subito presso la critica gli scioglimenti di *Menaechmi* e della commedia shakespeariana: quello dell'opera plautina è stato lungamente giudicato prolisso e poco credibile, nel caso di Shakespeare sono state evidenziate debolezze e incongruenze<sup>2</sup>. Ma soprattutto, in una trama incentrata su scambi e confusioni di identità, è interessante osservare la modalità di risoluzione degli equivoci. In teoria, basta far convergere i doppi sulla scena: è quello che fanno sia Plauto che Shakespeare, ma nei *Menaechmi* l'incontro non pone termine alla commedia ed è necessaria un'accurata indagine per l'accertamento della verità (1062-1162), e in *The Comedy of Errors* si innescano una serie di meccanismi che hanno la funzione di procrastinare la λύσις e potenziare il tema del raddoppiamento. Il quinto atto della commedia shakespeariana (un'unica scena di 426 versi) è infatti occupato da

---

<sup>1</sup> La bibliografia sul rapporto fra Plauto e Shakespeare è assai vasta (e per motivi di spazio non verrà qui elencata), ma, a parte eccezioni, si limita a constatare genericamente la somiglianza, a stabilire una graduatoria di valore o a fornire semplici elenchi di *loci paralleli*. Le edizioni di riferimento sono LINDSAY 1904 per Plauto e FOAKES 1962 per Shakespeare.

<sup>2</sup> Per Plauto, mi limito a ricordare la valutazione di ARNOTT 1959, 177: «The final recognition scene, however, is so prolonged that we begin to wonder whether even the Menaechmus brothers can have been so stupid»; per Shakespeare, il giudizio di STEEVENS 1802, 221: «the poet seems unwilling to part with his subject, even in this last and unnecessary scene, where the same mistakes are continued till they have lost the power of affording any entertainment at all».

un'ampia sezione che contiene ulteriori confusioni di identità, una serie di analessi interne e vari riconoscimenti aggiuntivi (1-329), e solo in seguito dall'incontro fra i gemelli (330-426).

Prima di identificare i fili conduttori dell'agnizione finale, si tenterà dunque di capire come Shakespeare riempia la parte iniziale dell'atto: nel continuare a dilazionare il riconoscimento, egli recupera temi, motivi, espressioni verbali, provenienti non solo dai *Menaechmi*, ma anche dall'*Amphitruo*, e non unicamente dal finale, ma anche da altri luoghi dei modelli, ampliandoli e ripetendoli in forme sempre nuove.

1. È necessario provare a entrare nel laboratorio di entrambi gli autori per individuare le strategie testuali e tematiche del doppio, in modo da apprezzare sia la grandissima capacità di suggestione della commedia plautina, sia l'originale riappropriazione shakespeariana. A partire dai *Menaechmi* e dall'*Amphitruo* (ma ancor prima dall'*Elena* di Euripide), tutte le commedie incentrate sulla confusione di identità – anche nella più che florida tradizione successiva – sfruttano le stesse modalità espressive e gli stessi motivi, che costruiscono una sorta di spartito consolidato, da riprendere e variare all'infinito.

Ogni volta che si verifica uno scambio di persona, la reazione del personaggio "errato" a cui viene richiesto di confermare informazioni che riguardano la sua persona o le sue azioni è quella di negare, tentando di capovolgere la verità dell'interlocutore in falsità (in effetti ogni asserzione negativa sarebbe affermativa se rivolta al soggetto "corretto").

E per spiegare comportamenti o affermazioni che appaiono incomprendibili, i personaggi ricorrono sempre alla stessa motivazione, cioè l'ipotesi della follia (a cui possono aggiungersi sonno, sogno e ubriachezza, oltre alla magia)<sup>3</sup>, una sorta di giustificazione che porta

---

<sup>3</sup> Le anomalie vengono attribuite al sogno da Menecmo I, stupito per il comportamento del suocero e del medico che gli hanno diagnosticato la follia e di Messenione che ha sostenuto di essere il suo servo (*haec nihilo esse mihi videntur setius quam somnia*, 1047), come da Sosia, smarrito di fronte a Mercurio (*non vigilo?*, 407); così nel secondo atto di *The Comedy of Errors* Antifolo di Siracusa, quando Adriana si presenta come sua moglie, si domanda: "What, was I married to her in my dream? / Or sleep I now, and think I hear all this?" (II, 2, 182-183). Nell'ultimo atto invece i personaggi negano di trovarsi in un sogno: così Egeone, alla vista della moglie ("If I dream not, thou art Emilia", 352), e Antifolo, rinnovando il corteggiamento a Luciana ("If this be not a dream I see and hear", 376). Più spesso in Plauto un personaggio classifica i comportamenti illogici dell'interlocutore sotto l'etichetta di sonno



Da Plauto al finale di *The Comedy of Errors*: “who deciphers them?” (V, 1, 339)

in direzione opposta al ristabilimento della verità; il personaggio a cui viene imputata la pazzia nega con forza l'addebito, o a sua volta rovescia l'accusa sull'interlocutore. Quando poi le posizioni diventano totalmente incompatibili, si affida la risoluzione alla violenza, che sempre si risolve nel nulla e, vanificandosi, suscita il riso.

Di questi strumenti indispensabili alla trama della confusione di identità Shakespeare si riappropria in maniera insistita nell'ultimo atto di *The Comedy of Errors*, confermando il ruolo strategico dei modelli.

1.1 Il primo mezzo di difesa utilizzato da Menecmo II e da Menecmo I, da Alcmena e Anfitrione, come pure dai due Antifoli, è il meccanismo della negazione. I dialoghi procedono con la stessa impostazione: nei *Menaechmi* un personaggio di Epidamno chiede a Menecmo II conferma della conoscenza pregressa<sup>4</sup> ed egli risponde utilizzando espressioni negative o interrogative che riflettono il suo stupore<sup>5</sup>, mentre Menecmo I, accusato delle azioni del fratello, smen-

---

e sogno: Menecmo II a Erozio (*certe haec mulier cantherino ritu astans somniat*, 395), Penicolo a Menecmo II (*Menaechme, vigila*, 503); Anfitrione a Sosia (*num obdormivisti dudum? [...] Ibi forte istum si vidisses quendam in somnis Sosiam*, 620-621), Anfitrione e Sosia ad Alcmena (SO. *dum edormiscat unum somnium. AM. quaene vigilans somniat?*, 697; AM. *in somnis fortasse*, 726; SO. *somnium narrat tibi*, 738). L'ubriachezza è attribuita da Anfitrione a Sosia (*homo hic ebrius est, ut opinor*, 574; *ubi bibisti?*, 576), da Menecmo II a Erozio (*certo haec mulier aut insana aut ebria est*, 373), da Penicolo a Menecmo II (*pallam ad phrygionem cum corona ebrius / ferebat*, 563-564) e a Menecmo I (*post ante aedis cum corona me derideto ebrius*, 629); in *The Comedy of Errors*, Antifolo di Efeso insulta Dromio di Efeso (“Thou drunkard”, III, 1, 10) e poi Dromio di Siracusa, che scambia per il suo schiavo (“Thou drunken slave”, IV, 1, 97).

<sup>4</sup> CY. *non nosti nomen meum?* (294), *non scis quis ego sim* (302); ER. *non ego te novi Menaechmum [...]* (407 s.); PE. *etiam derides quasi nomen non gnoveris?* (499), *non me novisti? [...]* / *tuom parasitum non novisti?* (504-505); MA. *novistin tu illum?* (748), *negas novisse me? negas patrem meum?* (750).

<sup>5</sup> Di fronte a Cilindro, Menecmo II nega di conoscerlo (*non hercle vero*, 280; *ego te non novi neque novisse adeo volo*, 296), di avere amanti (*neque hercle ego habeo neque te quis homo sis scio*, 301), di aver mai visto Epidamno (MEN<sup>2</sup>. *Epidamnium nunquam vidi neque veni?* CY. *negas?* / MEN<sup>2</sup>. *nego hercle vero*. CY. *non tu in illisce aedibus / habitas?*, 307-308); con Erozio, sostiene di non avere niente a che fare con lei (*quid mecum tibi / fuit unquam aut nunc est negoti?*, 369-370), nega di avere una moglie e di essere mai stato a Epidamno (ER. *qui lubet ludibrio habere me atque ire infitias mihi / facta quae sunt?* MEN<sup>2</sup>. *dic quid id est quod negem quod fecerim?* / ER. *pallam te hodie mihi dedisse uxoris. MEN<sup>2</sup>. etiam nunc nego. / egoquidem neque unquam uxorem habui neque habeo neque huc / unquam, postquam natus sum, intra portam penetraui pedem*, 396-400); di fronte a Penicolo, afferma di non conoscerlo (*quid tibi mecum est rei / qui mihi male dicas homini ignoto insciens?*, 494-495; *non edepol ego te [...]* / *vidi neque gnovi*,

tisce di averle mai compiute<sup>6</sup>; nell'*Amphitruo* Anfitrione e Alcmena offrono versioni discordanti sulla realtà di un incontro precedente<sup>7</sup>. Plauto fa ricorso con estrema ridondanza a espressioni contenenti negazioni (gli avverbi *non* o *numquam*, talvolta moltiplicati dalle congiunzioni disgiuntive *nec* e *neque*, spesso rafforzate da *umquam*, i verbi *nego*, *infitor* o la locuzione *infittias ire*), ottenendo effetti di comicità dall'accumulo, dal parallelismo e dalle serie anaforiche.

Altrettanto frequenti in Shakespeare, soprattutto nel quinto atto, gli avverbi "never", "nor ever" e "neither", l'aggettivo "false", le voci dei verbi "deny" e "forswear"<sup>8</sup>. All'inizio, la discussione si incentra sul monile commissionato da Antifolo di Efeso per Adriana e forgiato da Angelo, oggetto fondamentale nel succedersi degli equivoci, come la *palla* nei *Menaecmi* e la coppa del re Pterela nell'*Amphitruo*<sup>9</sup>. Nei *Me-*

---

500-501; *non negem si noverim*, 504), sostiene di non essere sposato e di non aver commesso alcun furto (*neque hercle ego uxorem habeo neque ego Erotio / dedi nec pallam surruptui*, 509-510); con l'ancella nega di aver rubato un bracciale (*numquam hercle factum est*, 533); davanti alla matrona afferma di non conoscere né lei (*ego te simitu novi cum Porthaone*, 745) né il senex (*novi cum Calcha simul*, 748); davanti al senex, nega di abitare nella casa (del fratello) (*SE. sanum es qui istuc exoptes aut neges te umquam pedem / in eas aedis intulisse ubi habitas, insanis-sime? / MEN<sup>1</sup>. tun, senex, ais habitare med in illisce aedibus? / SE. tu negas? MEN<sup>2</sup>. nego hercle vero. SE. immo hercle invere negas; / nisi quo nocte hac exmigrasti*, 818-822).

<sup>6</sup> Menecmo I, incalzato da moglie e parassita, nega di aver pranzato a casa (*MEN<sup>1</sup>. neque edepol ego prandi neque hodie huc intro tetuli pedem. / PE. tun negas? MEN<sup>1</sup>. nego hercle vero*, 630-631); Penicolo gli rinfaccia le precedenti affermazioni del fratello (*quom negabas mihi esse sanum sinciput / et negabas me novisse, peregrinum aibas esse te?*, 633-634); con Erozio smentisce di aver ricevuto sopravveste e bracciale (*numquam factum reperies*, 683); lui stesso si stupisce degli strani eventi di cui è stato protagonista (*alii me negant eum esse qui sum*, 1040).

<sup>7</sup> *AL. qur negas?*, 687; *AM. tun me heri advenisse dicis? AL. tun te abiisse hodie hinc negas? / AM. nego enim vero, et me advenire nunc primum aio ad te domum. / AL. opsecro, etiamne hoc negabis, te auream pateram mihi / dedisse dono hodie, qua te illi donatum esse dixeras? / AM. neque edepol dedi neque dixi*, 758-762; *AL. tu qui quae facta infittiare*, 779.

<sup>8</sup> *The Comedy of Errors* è l'opera shakespeariana in cui le voci del verbo "deny" compaiono con maggior frequenza: "deny" 10 volte, di cui 7 nell'ultimo atto; "denies" 3 volte, di cui 2 nell'ultimo atto; "denying" una volta; "denied" 4 volte; a queste vanno aggiunte le occorrenze di "forswear" (1 nell'ultimo atto), "forsovere" (3 volte nel quinto atto), e "forsover" (2), di cui una nell'ultimo atto.

<sup>9</sup> Con le debite differenze, dato che la *palla*, di proprietà della matrona, viene sottratta da Menecmo I e consegnata all'amante Erozio, la coppa è il dono che Anfitrione ha intenzione di dare ad Alcmena, ma a lei l'ha già donata il doppio divino, e la catena viene ordinata da Antifolo di Efeso per la moglie e solo in seguito e per ripicca egli si propone di consegnarla alla cortigiana (che però non ne entra mai in possesso).

Da Plauto al finale di *The Comedy of Errors*: “who decipher them?” (V, 1, 339)

*naechmi* la matrona, che sorprende Menecmo II con la *palla* dopo che il marito ha cercato di sottrarsi all'accusa di averla rubata, lo aggredisce ricordando il precedente diniego: *at mihi negabas dudum surrupuisse te, / nunc eandem ante oculos adtines: non te pudet?* (729-730). Così in *The Comedy of Errors* Angelo, che ha consegnato la catena ad Antifolo di Siracusa anziché al committente (III, 2, 164-177), e ne ha poi richiesto il pagamento ad Antifolo di Efeso – che ovviamente ha sostenuto di non averla ricevuta e per questo è stato arrestato (IV, 1, 22-85) –, ora, incontrando di nuovo Antifolo di Siracusa con la catena e scambian-dolo per il suo concittadino (“[...] and that self chain about his neck / Which he forswore most monstrously to have”, V 10-11), gli chiede ragione del comportamento del gemello. E Antifolo di Siracusa si trova, paradossalmente, a negare di aver negato di avere la catena. Così dall'errore di persona proliferano le ripetizioni di negazioni (16-25):

*Angelo.* With circumstance and oaths so to deny  
This chain, which now you wear so openly.

[...]

This chain you had of me, can you deny it?

*Syr. Ant.* I think I had; I never did deny it.

*Angelo.* Yes, that you did, sir, and forswore it, too.

*Syr. Ant.* Who heard me to deny it or forswear it?

Dato che il diverbio non ha altro risultato se non quello di estremizzare le posizioni degli interlocutori, l'unico modo per far valere le proprie ragioni è la minaccia del ricorso alla violenza: e questa è la reazione sia di Menecmo II, costretto a fingere un attacco di follia aggressiva per liberarsi dalla matrona e dal senex, che fuggono a gambe levate (*Men.* 832-875), sia di Anfitrione che, esasperato e umiliato, si propone di vendicarsi e viene bloccato dal fulmine divino (*Amph.* 1039-1052), come pure di Antifolo di Siracusa che, offeso dalla messa in dubbio della propria credibilità, si accinge a prendere le armi (*They draw*) e poi si rifugia di corsa nell'abbazia.

Alla fine, quando Angelo si trova in presenza dei due fratelli, la verità riguardo alla catena si ristabilisce con le stesse espressioni e doppie negazioni (377-380):

*Angelo.* That is the chain, sir, which you had of me.

*Syr. Ant.* I think it be, sir. I deny it not.

*Eph. Ant.* And you, sir, for this chain arrested me.

*Angelo.* I think I did, sir. I deny it not.

Anche Antifolo di Efeso, di fronte al gioielliere e al secondo mercante, sostiene la falsità delle loro affermazioni e nega le azioni che gli vengono attribuite, in realtà compiute dal fratello (266-269):

I never came within these abbey walls,  
Nor ever didst thou draw thy sword on me;  
I never saw the chain, so help me heaven;  
And this is false you burden me withal.

E alle domande di Egeone, che crede di identificare in lui il gemello siracusano, risponde con una serie di negazioni: "I never saw you in my life till now", 297; "I never saw my father in my life", 319; "I ne'er saw Syracuse in my life", 325.

Il diniego lega dunque Antifolo di Siracusa e Antifolo di Efeso nel presente (la catena che il primo ha ricevuto e il secondo non ha mai visto) e nel passato (la conoscenza di Egeone, da parte del primo e non del secondo): continuando ad essere scambiati l'uno per l'altro, i due fratelli giungono a sfiorarsi, ma non è ancora il momento dell'incontro.

1.2. La diagnosi della pazzia risuona in molte commedie plautine, e innumerevoli volte nei *Menaechmi*<sup>10</sup> e nell'*Amphitruo*<sup>11</sup>, con l'os-

---

<sup>10</sup> Menecmo I e Penicolo: MEN<sup>I</sup>. *sanus hercle non es. PE. egeone an tu magis?* (198); Menecmo II e Cilindro: CY. *certe hic insanust homo* (282), MEN<sup>I</sup>. *nam equidem insanum esse te certo scio* (292); CY. *insanit hicquidem, qui ipse male dicit sibi* (309), *nam tu quidem hercle certo non sanu's satis* (312); Messenione a Cilindro: *non edepol tu homo sanus es, certo scio* (325), *ille insanus* (336); Menecmo II a Erozio: *certo haec mulier aut insana aut ebria est* (373), *certo haec mulier non sanast satis* (390), *sanan es?* (394); Menecmo II e Penicolo: MEN<sup>I</sup>. *non tibi / sanum est, adulescens, sinciput, intellego* (505-506), PE. *sat in sanus es?* (510), MEN<sup>I</sup>. *homo insanissime* (517); Penicolo a Menecmo I: *negabas mihi esse sanum sinciput* (633); Menecmo II alla matrona: *sanan es?* (738); il senex a Menecmo II: *sanum es* (818), *insanissime* (819); Menecmo II: *quid mihi meliust quam, quando illi me insanire praedicant, / ego med adsimulem insanire, ut illos a me apsterream?* (832-833), *ei mihi! insanire me aiunt, ultro quom ipsi insaniunt* (843); il senex di Menecmo II: *vel hic qui insanit quam valuit paullo prius! / ei derepente tantus morbus incidit* (873a-874); Menecmo II: *iamne isti abierunt, quaeaso, ex conspectu meo, / qui me vi cogunt ut validus insaniam?* (876-877); il medico: *nun larvatus aut cerritus?* (890); a proposito di Menecmo I, il senex: *audin tu ut deliramenta loquitur? quid cessas dare / potionis aliquid priu' quam percipit insaniam?* (920-921), *non vides hominem insanire?* (947); il medico: *iam hercle oceptat insanire primulum* (916), *nunc homo insanire oceptat* (932); Menecmo I: *quid illuc est quod med hisce homines insanire praedicant? / nam equidem, postquam gnatus suum, nunquam aegrotavi unum diem / neque ego insanio neque pugnus neque ego litis coepio. / salvos salvos alios video, novi <ego> homines, adloquor. / an illi peperam insanire me aiunt, ipsi insaniunt?* (958-962), *quando sanus factus sit [...] / socer et medicus me insanire aiebant* (1045-1046); Menecmo II a Messenione: *delirare mihi videre* (1074).

<sup>11</sup> Mercurio a Sosia: *fugit te ratio* (386), *hic homo sanus non est* (402); Mercurio: *erroris ambo ego illos et demetiae / complebo* (470-471); Anfritrone a Sosia: *dictis delirantibus*

Da Plauto al finale di *The Comedy of Errors*: “who deciphers them?” (V, 1, 339)

sessiva ripetizione di termini appartenenti alla stessa area semantica (*insania, dementia, deliramenta, morbus; insanus*, anche al superlativo, e la negazione di *sanus* o l’insinuazione sotto forma di domanda retorica *sanus/sana es?*; le varie diagnosi pseudomediche, come *larvatus* e *cerritus; insanire, delirare*, ecc.), e viene riprodotta nella commedia shakespeariana, con particolare frequenza nell’ultimo atto<sup>12</sup>.

Qui il motivo della follia viene applicato a senso unico<sup>13</sup>: è Adriana che la attribuisce ad Antifolo (“he is mad”, 33, “my poor distracted husband”, 39), davanti alla Priora ne rievoca i sintomi precedenti (“This week he hath been heavy, sour, sad, / And much, much different from the man he was; / But till this afternoon his passion / Never brake into extremity of rage”, 45-48), e di fronte al Duca ripercorre le assurde gesta del marito durante tutta la giornata (136-154); ed è Antifolo di Efeso che, di fronte al Duca, rivendica la sanità mentale (“My liege, I am advised what I say, / Neither disturb’d with the effect of wine, / Nor heady-rash, provok’d with raging ire, / Albeit my wrongs might make one wiser mad”, 214-217) e offre la propria versione degli eventi (218-254).

Ma, come si vedrà più avanti, ripercorrere il passato non può che condurre alla confusione e allo smarrimento della ragione: dopo aver ascoltato le opinioni discordanti dei personaggi, il Duca evidenzia il disordine, l’alienazione e il delirio che sembrano aver contagiato tutti (“Why, what an intricate impeach is this? / I think you all have drunk of Circe’s cup”, 270-271; “I think you are all mated, or stark mad”, 282).

---

(585); *satin tu sanus es?* (604); Anfitrione e Sosia ad Alcmena: *AM. haec quidem deliramenta loquitur* (696), *SO. verum non est puero gravida. AM. quid igitur? SO. insania* (718), *AM. delirat uxor. SO. atra bili percita est. / nulla res tam delirantis homines concinnat cito* (727-728); *SO. quaeso, quin tu istanc iubes / pro cerritam circumferri? AM. [...]* *nam haec quidem edepol larvarum plenast* (775-777); Anfitrione: *delenitus sum profecto ita ut me qui sin nesciam* (844); Alcmena a Giove: *nam certo, si sis sanus aut sapias satis* (904); Giove ad Alcmena: *sanus es?* (929); Mercurio ad Anfitrione: *fatue* (1026), *stolide* (1028), *larvatu’s* (fr. VI); Alcmena ad Anfitrione: *quaeso advenienti morbo medicari iube: / tu certe aut larvatus aut cerritus es* (fr. VIII); Anfitrione: *ego pol illum ulciscar hodie Thessalum veneficum, / qui perverso perturbavit familiae mentem meae* (1043-1044).

<sup>12</sup> In *The Comedy of Errors* “mad” ricorre 24 volte (9 nel quinto atto), “madness” 2 volte, entrambe nell’ultimo atto, “madman” 2 volte (una nel quinto atto), “madly” 2 volte (una nell’ultimo atto); “rage” 6 volte (due nel quinto atto); “wits” 3 volte, tutte nell’ultimo atto.

<sup>13</sup> A parte l’accusa di Adriana al messo che annuncia l’ingresso di Antifolo e Dromio di Efeso (178-179).

Anziché riprodurre lo schema dei personaggi che riversano l'uno sull'altro l'accusa di pazzia (meccanismo di cui si è già ampiamente impadronito in precedenza), nell'ultimo atto della commedia Shakespeare adopera il paradigma in modo da esasperare l'opposizione fra moglie e marito, per allentare poi comicamente la tensione con il cortocircuito della perdita generale della ragione.

2. Alla sintassi del doppio appartengono anche le ricapitolazioni degli eventi precedenti: l'analessi è da un lato la modalità con cui i personaggi si prefiggono di dimostrare la veridicità del proprio punto di vista e di convincere l'interlocutore, continuando, come solo gli spettatori sono in grado di capire, a riprodurre una visione errata della realtà e a svelare le proprie limitazioni conoscitive, e dall'altro, nel finale, lo strumento necessario al ristabilimento della verità.

Nell'*Amphitruo* le ricapitolazioni sono interne, e sempre piuttosto brevi: nel corso del loro dialogo, Anfitrione, che torna dalla moglie aspettandosi un'accoglienza degna della lunga assenza, e Alcmena, che si è appena congedata da quello che credeva suo marito, rievocano svariate volte gli avvenimenti del giorno precedente in versioni contraddittorie che evidenziano l'errore e l'inconsapevolezza di entrambi (675-854).

Nel finale dei *Menaechmi* alcuni elementi necessari all'identificazione vengono recuperati più di una volta tramite analessi esterna da Messenione: oltre alla richiesta e alla riconferma dei dati anagrafici (il nome proprio, quello del padre, la patria)<sup>14</sup>, lo schiavo cerca indizi ulteriori appartenenti al passato (l'età nel momento del viaggio a Taranto, il ricordo della presenza di un gemello, il nome originario)<sup>15</sup>. La speranza è di confermare la gemellarità, ma l'effetto è anche di posporre il riconoscimento. Alla fine, dopo l'agnizione, i due fratelli ripercorrono velocemente gli eventi che hanno causato la confusione:

---

<sup>14</sup> È stato osservato – e naturalmente criticato – il fatto che Shakespeare, a parte un unico accenno nella scena iniziale da parte di Egeone ("Reft of his brother, but retained his name", I, 1, 128), non si curi di spiegare l'omonimia dei gemelli, a differenza di Plauto. Cfr. QUILLER-COUCH 1962<sup>2</sup>, 91 «This passage is clearly a link with the Plautine original and its obscurity may be due to careless revision or abridgment», e anche FOAKES 1962, 10 «Shakespeare is often inconsistent in minor details».

<sup>15</sup> A questi si aggiungono le domande di Menecmo I al fratello sull'origine del cambio di nome (1126) e sul nome della madre (1131).

Da Plauto al finale di *The Comedy of Errors*: “who deciphers them?” (V, 1, 339)

Menecmo I conferma di aver sottratto la sopravveste alla moglie e di averla donata all'amante, con la quale aveva progettato di pranzare (1137-1139), Menecmo II rivela di aver pranzato lui con Erozio, che gli ha consegnato la sopravveste e il bracciale (1140-1142). Le analessi hanno dunque valore frenante e richiamano costantemente l'attenzione dello spettatore sul raddoppiamento.

Le analessi shakespeariane si distinguono da quelle plautine per portata e per ampiezza, essendo quasi sempre interne, riportando l'attenzione su tutti gli equivoci della commedia, e più estese, oltre che numerosissime<sup>16</sup>. Le più lunghe si trovano negli interventi di Adriana e di Antifolo di Efeso, che vengono a chiedere giustizia al Duca – lei contro la Priora che le impedisce di entrare nell'abbazia, lui contro la moglie che lo ha disonorato –, e ripercorrono gli accadimenti antecedenti con letture incompatibili (Adriana, 136-160<sup>17</sup>; Antifolo, 214-254<sup>18</sup>).

All'ingresso in scena di Antifolo di Efeso, che è riuscito a slegarsi e a sfuggire al dottor Pinch, come racconta il messo (168-177), i punti

---

<sup>16</sup> Analessi interne brevi quelle di Angelo (10-22, 258-259), che afferma di aver consegnato ad Antifolo di Efeso la catena (III, 2, 64-77), del secondo mercante (26-28, 260-265), che sostiene di averlo sentito prima negare (IV, 1, 22-84) e poi ammettere di averla, ricorda di aver sguainato la spada e di averlo visto entrare nell'abbazia (V, 1, 10-32), e del Duca (346-351), che ripercorre la storia ascoltata da Egeone (I, 1, 31-139). Analessi esterne i due interventi di Adriana, che rivela lo strano comportamento di Antifolo durante la settimana (45-46) e ricorda i rimproveri che gli ha rivolto (62-67), la battuta della Priora che integra il racconto di Egeone (355-361), e l'accenno di Antifolo di Efeso al suo viaggio da Corinto a Efeso insieme a Menafoe, zio del Duca (366-367).

<sup>17</sup> Adriana rievoca il comportamento folle del marito (a cui ha assistito in IV, 4, 37-110), il furto di gioielli (di cui è stata informata dalla cortigiana in IV, 4, 133-136), il momento dell'imprigionamento (IV, 4, 104-110), la sua promessa di pagare il debito (IV, 4, 111-139), fino a ricongiungersi al presente (la liberazione e la fuga nel convento di Antifolo e Dromio di Siracusa, V, 1, 37, e il divieto di ingresso a lei imposto dalla Priora, V, 1, 112).

<sup>18</sup> Antifolo di Efeso ricostruisce la sua giornata: ha ordinato ad Angelo di portargli la catena al Porcospino (III, 1, 114-119); dopo averlo aspettato invano alla locanda, quando lo ha incontrato di nuovo, ha negato di aver ricevuto il monile ed è stato arrestato per il mancato pagamento (IV, 1, 22-84); ha chiesto a quello che credeva il suo servo, in realtà Dromio di Siracusa, di farsi consegnare da sua moglie il denaro per la cauzione (IV, 1, 85-108); il servo (Dromio di Efeso) gli ha portato la corda che lui aveva richiesto per punire Adriana di averlo chiuso fuori casa (IV, 4, 1-21); ha poi incontrato la moglie, con Luciana e il dottor Pinch, ed è stato legato insieme al servo (IV, 4, 37-110), riuscendo infine a liberarsi.

di vista di marito e moglie si contrappongono in termini che ricordano la lite tra Anfitrione e Alcmena: se Anfitrione esprime il proprio sconcerto di fronte ad Alcmena (*tun mecum fueris? quid illac inpudente audacius? / saltem, tute si pudoris egeas, sumas mutuom*, 818-819), Antifolo manifesta risentimento nei confronti della moglie (197-202)<sup>19</sup>:

Justice, sweet prince, against that woman there –  
She whom thou gav’st to me to be my wife;  
That hath abused, and dishonour’d me,  
Even in the strength and height of injury.  
Beyond imagination is the wrong  
That she this day hath shameless thrown on me.

E come Alcmena ribadisce di aver cenato con Anfitrione (*immo mecum cenavisti et mecum cubuisti*, 735), Adriana sostiene che Antifolo ha pranzato con lei (“Myself, he, and my sister / To-day did dine together”, 207-208)<sup>20</sup>. Anche gli altri personaggi, chiamati in causa dal Duca, intervengono a confermare o smentire la versione di Antifolo di Efeso (255-280)<sup>21</sup>.

Quando infine si scopre la presenza dei gemelli, tutte le tessere della trama tornano al loro posto, con ulteriori ricapitolazioni (369-385): Adriana ha pranzato non con suo marito, ma con Antifolo di Siracusa (II, 2, 108-217); Angelo ha dato a lui la catena (III, 2, 164-176), motivo per cui Antifolo di Efeso è finito in carcere (IV, 1, 22-84); Adriana ha

---

<sup>19</sup> Antifolo lamenta anche che Adriana lo abbia chiuso fuori di casa (“This day, great duke, she shut the doors upon me / While she with harlots feasted in my house”, 204-205), come è accaduto a Menecmo I, prima ad opera della moglie (*uxor [...] quom exclusit foras*, 668) e poi di Erozio (*exclusissimus*, 698). Sul motivo dell'*exclusio* cfr. ROSSI LINGUANTI 2014.

<sup>20</sup> L’opposizione si rafforza con gli interventi di altri due personaggi: Luciana conferma le parole di sua sorella (210-211), mentre Angelo le smentisce, dando ragione ad Antifolo (212-213).

<sup>21</sup> Angelo afferma che Antifolo (di Efeso) non ha pranzato a casa e che la porta era chiusa (III, 1, 30-123), ma sostiene di avergli consegnato la catena (III, 2, 164-177), come può confermare anche il secondo mercante. Il mercante era presente quando Antifolo (di Efeso) ha negato di aver ricevuto la catena (IV, 1, 22-84) e quando Antifolo (di Siracusa) ha sostenuto di non averlo negato (V, 1, 10-32); dopo averlo assalito con la spada (V, 1, 32), lo ha visto entrare nell’abbazia (V, 1, 37). Dromio di Efeso asserisce che il padrone ha pranzato al Porcospino con la cortigiana (III, 2, 107-121), e la cortigiana conferma, rivelando che Antifolo (di Efeso) le ha sottratto un anello – come dichiara lui stesso –, e che anche lei lo ha visto entrare nell’abbazia (V, 1, 37).



Da Plauto al finale di *The Comedy of Errors*: “who decipher them?” (V, 1, 339)

consegnato il denaro per la cauzione allo schiavo sbagliato, Dromio di Siracusa (IV, 2, 29-66), il quale lo ha dato non ad Antifolo di Efeso, ma al suo padrone (IV, 3, 12-42); Antifolo di Siracusa è stato chiamato “brother” da Luciana (III, 2, 1-70).

Shakespeare ha insistito in maniera particolare sulla temporalità retrospettiva: continuare a recuperare più volte gli accadimenti precedenti contribuisce ad avvolgere i personaggi nell'errore, fino a quando lo svelamento finale viene a restaurare la storia per come è realmente avvenuta.

3. Come già accennato, Shakespeare moltiplica i riconoscimenti, inserendo i personaggi del padre e della madre<sup>22</sup>, a cui nei *Menaechmi* si fa cenno nel prologo e nell'ultima scena: il prologo informa che neppure la madre (né la nutrice) riesce a distinguere i due gemelli (18-21) e che il padre, dopo il viaggio a Taranto e la perdita di uno dei due figli, è morto di dolore (34-36); alla fine, i nomi di padre e madre sono fra le prove per l'agnizione. Nell'ultimo atto di *The Comedy of Errors* torna in scena il padre Egeone e viene introdotta la figura della Priora Emilia<sup>23</sup>. Dopo il mancato riconoscimento (tra

---

<sup>22</sup> Shakespeare ha tratto ispirazione anche dalla storia di Apollonio di Tiro (da lui conosciuta nella versione contenuta nella *Confessio Amantis* di John Gower) per il motivo del naufragio che separa la famiglia, il destino della moglie che diventa sacerdotessa nel tempio di Diana a Efeso e il riconoscimento finale. Ma, come sostiene BENHAM 1921, 378, «[...] the Aegeon of Act 1, Scene 1, is the broken-hearted father of the Latin prologue» e, come nota MARRAPODI 1997, 136, il naufragio è adombrato nel prologo dei *Menaechmi* (la morte del rapitore di Sosicle per annegamento in un fiume, 63-66).

<sup>23</sup> Per delineare il personaggio di Emilia Shakespeare attinge elementi da vari *loci* dei *Menaechmi*. Il conflitto fra la Priora e Adriana (38-112) presenta analogie con la scena fra il *senex* e la matrona (775-808), con la differenza che, mentre nei *Menaechmi* la matrona si rivolge al padre, qui Adriana interagisce con la madre dei gemelli (anche se a questo punto non è ancora nota la sua identità). Il tradimento che la matrona denuncia al padre (*at enim ille hinc amat meretricem ex proximo*, 790) trova corrispondenza nella passione illecita prima suggerita dalla Priora tra le probabili cause della follia di Antifolo (“Hath not else his eye / Stray'd his affection in unlawful love”, 50-51) e poi confermata da Adriana (“Namely, some love that drew him oft from home”, 56). La ribellione dell'uomo è giustificata sia dal *senex*, che la ritiene consequenziale alle insistenze della figlia (*atque ob istanc industriam etiam faxo amabit amplius*, 791, e anche 792-797, 801-802), sia dalla Priora, che rimprovera Adriana di esserne lei responsabile (“And thereof came it that the man was mad”, 68; “And what's a fever but a fit of madness?”, 76; “To be disturb'd would mad or man or beast; / The consequence is then, thy jealous fits / Hath scar'd thy husband from the use of wits”, 84-86). Se nei

Egeone e Antifolo e Dromio di Efeso, 283-329), si succedono l'agnizione del padre da parte dei gemelli siracusani (337-338), e quella fra moglie e marito (339-361)<sup>24</sup>.

Il culmine è rappresentato, nell'ultima sezione dell'atto (330-426), dal riconoscimento dei gemelli, che ha più o meno la stessa estensione nei *Menaechmi* (1050-1162) e ne ricalca alcune tappe<sup>25</sup>. Finalmente i due Menecmi/i quattro Antifoli-Dromii si trovano contemporaneamente in scena: in Plauto Menecmo II sta discutendo a proposito della liberazione di Messenione, che è stato il fratello a concedere (1050-1059), quando entra in scena Menecmo I, che, rivolto alla casa di Erozio, nega di aver preso sopravveste e bracciale (1060-1061); come già osservato, Shakespeare ha fatto entrare e poi uscire Antifolo e Dromio di Siracusa, in modo da ritardare ulteriormente l'incontro: adesso, mentre i due Efesini stanno parlando con Egeone, i due Siracusani, che si erano rifugiati all'interno dell'abbazia, tornano insieme alla Priora. In posizione incipitaria si trova la percezione visiva del doppio:

*MES. pro di immortales! quid ego video? MEN<sup>2</sup>. quid vides? MES. speculum tuum.  
MEN<sup>2</sup>. quid negoti est? MES. tuast imago. tam consimilest quam potest.  
MEN<sup>2</sup>. pol profecto haud est dissimilis, meam quom formam noscito.  
(1062-1064)*

---

*Menaechmi* Menecmo II paragona la matrona a una cagna (e a questo proposito cfr. il bel saggio di BIANCO 2005), prima in preda all'ira (*Men.* 714-718) e poi alla finta pazzia (837), qui la Priora assimila la gelosia di Adriana all'avvelenamento provocato dal morso di un cane idrofobo ("The venom clamours of a jealous woman / Poisons more deadly than a mad dog's tooth", 69-70): in bocca alla Priora e all'interno di una frase sentenziosa, più oggettivo è il discredito nei confronti di Adriana, che infatti sembra comprendere la sua colpa (90). Infine, entrambe le donne si propongono di curare Antifolo: "*Adr.* I will attend my husband, be his nurse, / Diet his sickness, for it is my office, / And will have no attorney but myself, / And therefore let me have him home with me" (98-101), "*Abbess.* With wholesome syrups, drugs and holy prayers, / To make of him a formal man again" (104-105). Una cura non a base di eleboro come quella del medico plautino (*Men.* 950), ma sempre piuttosto vaga e ridicola.

<sup>24</sup> Come nei *Menaechmi* l'ultimo dettaglio necessario all'agnizione dei gemelli è il nome della madre (1130-1131), così in *The Comedy of Errors* Emilia permette di ricostruire i tasselli mancanti della storia, dal momento del naufragio, alla salvezza grazie alla nave di Epidamno, al rapimento dei bambini da parte dei Corinzi (355-361).

<sup>25</sup> Cfr. la suddivisione dell'ultima scena (1050-1162) in dieci sezioni e sottosezioni di circa 10 versi ciascuna in GRATWICK 1993.

Da Plauto al finale di *The Comedy of Errors*: “who deciphers them?” (V, 1, 339)

*Adr.* I see two husbands, or mine eyes deceive me.

*Duke.* One of these men is *genius* to the other;

And so of these, which is the natural man,

And which the spirit? Who deciphers them? (331-334)

Il motivo della vista (in Shakespeare con allusione esplicita all’inganno che da essa deriva) e le ipotesi che si tratti di un’immagine riflessa o di un fantasma, termini sempre associati al tema del doppio, segnalano la difficoltà di interpretare l’anomalia. Il compito della decifrazione, in Plauto affidato allo schiavo Messenione, viene qui assunto dal Duca, che in tutto l’atto ha la funzione di chiarire la situazione, chiedere spiegazioni, soppesare le informazioni che ha ricevuto e offrire ipotesi<sup>26</sup>. La domanda “Who deciphers them?” (334) sembra significare che la vista può condurre a constatare, ma non a interpretare la somiglianza<sup>27</sup>.

Le due scene proseguono su binari paralleli: Messenione chiede più volte ai due fratelli conferma del nome<sup>28</sup>; in Shakespeare la rivendicazione si sposta sui servi, che difendono la propria identità volgendo in burla il dilemma prospettato dal Duca (“*Syr. Dro.* I, sir, am Dromio, command him away. / *Eph. Dro.* I, sir, am Dromio, pray let me stay”, 335-336).

Dopo l’interruzione rappresentata dalle due agnizioni aggiuntive (Egeone - Antifolo e Dromio di Siracusa, 337-338; Emilia - Egeone, 339-361), si ha la decifrazione corretta da parte del Duca della storia raccontata da Egeone (I, 1, 31-139), e in particolare della somiglianza dei gemelli (“Why, here begins his morning story right: / These two Antipholus’, these two so like, / And these two Dromios, one in semblance”, 346-348): la formulazione corrisponde al sospetto espresso varie volte da Messenione, prima in *a parte* (*hi sunt geminei germanei duo*, 1082), poi parlando al solo Menecmo II (*illic homo aut sycophanta*

---

<sup>26</sup> “I will determine this before I stir”, 167; “Discover how, and thou shalt find me just”, 203; “Why, what an intricate impeach is this? / I think you all have drunk of Circe’s cup”, 270-271; “I think you are all mated, or stark mad”, 282.

<sup>27</sup> Sulla domanda del Duca, cfr. CARROLL 1985, 77, MIOLA 1997, 356, LOW 2011, 83.

<sup>28</sup> *MES. adulescens, quaeso hercle eloquere tuom mihi nomen, nisi piget. / MEN<sup>1</sup>. [...] mihi est Menaechmo nomen. MEN<sup>2</sup>. inno edepol mihi (1066-1068); MES. quid ais tu? Menaechmum, opinor, te vocari dixeras. / MEN<sup>1</sup>. ita vero. MES. huic item Menaechmum nomen est (1095-1096); MES. est tibi nomen Menaechmo? MEN<sup>1</sup>. fateor. MES. est itidem tibi? MEN<sup>2</sup>. est (1107-1108).*

*aut geminus est frater tuos*, 1087) e infine di fronte a entrambi (*spes mihi est vos inventurum fratres germanos duos / geminos, una matre natos et patre uno uno die*, 1102-1103).

Dopo l'omonimia, viene indagato il luogo di origine: in Plauto la patria comune è un altro *trait d'union*, prima rivelato dai due gemelli (MEN<sup>1</sup>. *Siculus sum Syracusanus*. MEN<sup>2</sup>. *ea domus et patria est mihi*, 1069) e poi riconfermato tramite l'indagine di Messenione (MES. [...] *in Sicilia / te Syracusis natum esse dixisti; hic natust ibi*, 1096-1097; MES. *esne tu Syracusanus?* MEN<sup>1</sup>. *certo*. MES. *quid tu?* MEN<sup>2</sup>. *quippini?*, 1109); in Shakespeare la provenienza diversa, dovuta al naufragio, dovrebbe servire a distinguere i due Antifoli, ma il Duca continua a confonderli ("Duke. Antipholus, thou cam'st from Corinth first. / Syr. Ant. No, sir, not I, I came from Syracuse. / [...] / Eph. Ant. I came from Corinth, my most gracious lord", 362-365), al pari di Messenione, che indica quale suo padrone il soggetto sbagliato (*egoquidem huius servos sum, sed med esse huius credidi. / ego hunc censebam ted esse, huic etiam exhibui negotium*, 1071-1072). E come Messenione divide i due fratelli per essere sicuro di parlare con il padrone (*sevocabo erum*, 1084, *huc concede*, 1086), così il Duca li fa allontanare l'uno dall'altro sperando di individuarli ("Stay, stand apart, I know not which is which", 364). Finalmente Antifolo di Siracusa comprende l'origine degli scambi: "I see we still did meet each other's man, / And I was ta'en for him, and he for me, / And thereupon these errors are arose" (386-388).

In Plauto, dove, come si è visto, è necessario continuare a indagare, il servo arriva a dissipare gli equivoci solo più avanti: MES. *hoc erat quod haec te meretrix huius vocabat nomine: / hunc censebat te esse, credo, quom vocat te ad prandium* (1135-1136). In entrambi i casi la confusione termina nel momento in cui viene ad essere ripristinata la corretta relazione causale fra gli eventi (*Hoc erat quod*, "thereupon").

4. Una volta avvenuta l'agnizione, le commedie si chiudono lanciando uno sguardo verso il futuro. È nell'ultima parte che Shakespeare si allontana gradatamente dal modello e procede in maniera autonoma. Nei *Menaechmi*, dopo il riconoscimento (1124-1134) e il chiarimento degli errori precedenti (1135-1145), i due fratelli fanno progetti (1146-1162): Menecmo II propone di tornare insieme a Siracusa, Menecmo I promette di vendere i suoi beni, e Messenione, ottenuta la libertà, proclama l'asta, in cui sarà venduta anche la moglie

Da Plauto al finale di *The Comedy of Errors*: “who decipher them?” (V, 1, 339)

di Menecmo I (*si quis emptor venerit*, 1160). In Shakespeare, dopo l’agnizione e le analessi chiarificatrici (369-388), la liberazione di Egeone (389-390) e la restituzione dell’anello alla cortigiana (391-392), la Priora invita tutti a entrare nell’abbazia per i festeggiamenti (395-406):

And hear at large discoursed all our fortunes;  
And all that are assembled in this place,  
That by this symphatized one day’s error  
Have suffer’d wrong, go, keep us company,  
And we shall make full satisfaction.  
[...]  
After so long grief, such felicity.

Nella commedia plautina la trasgressione comica e il rovesciamento dei valori sono assicurati dalla cancellazione, sancita dal servo con sfrontatezza e ironia, della realtà che è stata perturbata dal disordine e di tutto ciò che caratterizza Epidamno. In Shakespeare la “full satisfaction” proclamata dalla Priora implica invece il ristabilimento e il rafforzamento dei valori familiari: i personaggi non soltanto non si allontanano dal passato, ma continueranno a ripercorrerlo, operazione essenziale a recuperare l’identità.

La commedia shakespeariana non finisce con la battuta della Priora, anzi la conclusione viene parcellizzata in tre finali successivi: dopo quello per la cerchia allargata dei personaggi (393-407), ve ne è uno per i quattro gemelli (408-413) e uno per i due schiavi (414-426).

Mentre in Plauto la ricostruzione dell’unità gemellare pone termine agli errori, in Shakespeare non è così perché, se la confusione riguardo ai gemelli è stata dissipata, c’è ancora spazio per l’equivoco nelle coppie padrone-servo. Infatti, quando in scena restano i quattro fratelli, si verifica un altro *misunderstanding*: Dromio di Siracusa chiede ad Antifolo di Efeso se deve ritirare il bagaglio imbarcato (compito che ha eseguito e riferito, sempre al fratello sbagliato, IV, 1, 85-92), e a lui risponde il padrone che aveva impartito l’ordine (III, 2, 146-152): “*Syr. Ant.* He speaks to me; I am your master, Dromio. / Come, go with us, we’ll look to that anon; / Embrace thy brother there, rejoice with him” (411-413)<sup>29</sup>.

---

<sup>29</sup> Come Menecmo II gioisce finalmente abbracciando il fratello (*contineri quin conlectar non queo*, 1124).

Anche Shakespeare, come Plauto, lascia l'ultima parola agli schiavi. Quando i due Antifoli escono di scena, Dromio di Siracusa rievoca lo sgradevole incontro con la mostruosa Nell, la futura sposa del fratello che lo ha terrorizzato con le sue pretese di matrimonio (come lui ha raccontato al padrone, fornendone un ritratto, III, 2, 71-145): "There is a fat friend at your master's house, / That kitchen'd me for you to-day at dinner; / She now shall be my sister, not my wife" (414-416). Il sollievo per la liberazione da Nell è analogo alla liquidazione della matrona proclamata da Messenione: la battuta misogina, spostata sulla donna di Dromio di Efeso, bersaglio di comicità più farsesca e oltretutto mai apparsa in scena, risulta meno aggressiva rispetto a quella del servo latino sulla matrona. Analogamente, il motivo dello specchio (*Men.* 1062) viene deviato verso un'affermazione narcisistica ("*Eph. Dro.* Methinks you are my glass, and not my brother: / I see by you I am a sweet-fac'd youth", 417-418)<sup>30</sup>.

Infine Shakespeare riprende da Plauto anche la questione della primogenitura (420-426):

*Syr. Dro.* Not I, sir, you are my elder.

*Eph. Dro.* That's a question, how shall we try it?

*Syr. Dro.* We'll draw cuts for the senior; till then, lead thou first.

*Eph. Dro.* Nay, then thus:

We came into the world like brother and brother,

And now let's go hand in hand, not one before another.

La gemellarità implica per definizione l'assenza di un *maior* (*MES. uter eratis, tun an ille, maior? MEN<sup>l</sup>. aequae ambo pares*, 1119), ma in Shakespeare la discussione su chi dei due debba entrare per primo nell'abbazia<sup>31</sup> genera il tentativo – paradossale – di farlo contemporaneamente.

---

<sup>30</sup> A differenza dalla traumatica constatazione di Sosia, *Certe edepol, quom illum con-temple et forniam cognosco meam, / quem ad modum ego sum – saepe in speculum inspexi – nimis similest mei* (*Amph.* 441-442).

<sup>31</sup> È stata osservata la presenza di un'eco della storia biblica di Esaù e Giacobbe (*Gen.* 25, 19-26), cfr. PARKER 1983 e EAD. 1996.

Da Plauto al finale di *The Comedy of Errors*: “who deciphers them?” (V, 1, 339)

## Riferimenti bibliografici

ARNOTT P., *Roman Comedy: Plautus and the Menaechmi*, in Id., *An Introduction to the Greek Theatre*, London 1959, 156-180.

BENHAM A.R., *A Note on the Comedy of Errors*, «Modern Language Notes» 36, 1921, 377-378.

BIANCO M.M., *La ‘cagna’ ovvero Ecuba, per un’interpretazione di Cur. 96-109*, in R. Raffaelli, A. Tontini (a cura di), *Lecturae Plautinae Sarsinates*, VIII. *Curculio*, Urbino 2005, 109-119.

CARROLL W.C., *To Be and Not to Be: The Comedy of Errors and Twelfth Night*, in Id., *The Metamorphoses of Shakespearean Comedy*, Princeton 1985, 63-102.

FOAKES R.A. (ed.), *William Shakespeare, The Comedy of Errors*, London 1963.

GRATWICK A.S. (ed.), *Plautus, Menaechmi*, Cambridge 1993.

LINDSAY W.M. (ed.), *T. Macci Plauti Comoediae*, Oxford 1904.

LOW J.A., *Door Number Three: Time, Space and Audience Experience in The Menaechmi and The Comedy of Errors*, in J.A. Low, N. Muhill (eds.), *Imagining the Audience in Early Modern Drama, 1558-1642*, New York 2011, 71-93.

MARRAPODI M., *Da Boccaccio a Shakespeare: il racconto dell’eros e la trasgressione della commedia*, in V. Papetti, L. Visconti (a cura di), *Le forme del teatro. V. Eros e commedia sulla scena inglese dalle origini al primo Seicento*, Roma 1997, 131-152.

MIOLA R.S. (ed.), *The Comedy of Errors: Critical Essays*, London-New York 1997.

PARKER P., *Elder and Younger: The Opening Scene of The Comedy of Errors*, «Shakespeare Quarterly» 34, 1983, 325-327.

Elena Rossi Linguanti

PARKER P., *The Bible and the Marketplace: The Comedy of Errors*, in Ead., *Shakespeare from the Margins: Language, Culture, Context*, Chicago 1996, 56-82.

QUILLER-COUCH A. (ed.), *William Shakespeare, The Comedy of Errors*, Cambridge 1962<sup>2</sup>.

ROSSI LINGUANTI E., 'my door is locked': la scena dell'exclusio e l'interazione con i modelli plautini in *The Comedy of Errors di Shakespeare*, «Pan» 3, 2014, 123-137.

STEEVENS G., *The Dramatic Works of Shakspeare revised by George Steevens*, London 1802.

**Abstract:** This essay examines the final scenes of Plautus' *Menaechmi* and Shakespeare's *The Comedy of Errors* and tries to identify the patterns of solving the misunderstandings in both comedies. In particular, the analysis focuses on the strategies that are always associated with the theme of the double. The first part of the fifth act is filled by further confusion of identity, many analepses and several recognitions: Shakespeare draws on themes, motives, expressions not only from *Menaechmi*, but also from *Amphitruo*, and not only from the ending, but also from other scenes of the latin models. Through the identification of a common syntax of errors and confusion, it is possible to appreciate both Plautus' influence and Shakespeare's original appropriation of it.

**KEYWORDS:** Plautus; *Menaechmi*; *Amphitruo*; Shakespeare; *The Comedy of Errors*; Double; Misunderstandings; Identity.





Visita il nostro catalogo:



---

Finito di stampare nel mese di

Agosto 2018

Presso la ditta Photograph s.r.l - Palermo

Editing e typesetting: Angelo Marrone - Edity Società Cooperativa per conto di NDF

Progetto grafico copertina: Luminita Petac