

ALLE DELEGAZIONI E AI SOCI DELLA A.I.C.C.

La Casa Editrice Le Monnier, che sempre ha teso i suoi sforzi al contenimento del prezzo della Rivista, assecondando le esigenze della A.I.C.C. per una larga diffusione della rivista e della nostra propaganda, ha dovuto prendere atto che il crescente, costante aumento dei costi diretti e indiretti impone ancora la necessità di rivedere il prezzo di abbonamento ad «Atene e Roma». Questo, d'intesa con la A.I.C.C., viene mantenuto, anche in confronto con quello di altre riviste analoghe, in limiti i quali, se tengono conto delle finalità della Associazione, si fondano anche, ai fini del bilancio, sulla prospettiva che il numero dei soci prosegua su quella linea di ascesa che si è dimostrata costante negli ultimi anni.

In conseguenza il Consiglio Direttivo ha deliberato di portare la quota di iscrizione a *socio ordinario* per il 1989 a **L. 18.700** (I.V.A. inclusa).

L'iscrizione viene effettuata o rinnovata versando la quota alla Delegazione più vicina, o, se questo non sia possibile, direttamente: sul c.c.p. 27078500 intestato alla Associazione Italiana di Cultura Classica, Firenze; oppure:

sul c.c.p. 00310508 intestato alla Casa Editrice Felice Le Monnier, Grassina (FI), incaricata della riscossione per conto dell'A.I.C.C.

Rimane fissata in L. 20.000 (per i privati) o in L. 50.000 (per gli Enti) la quota di iscrizione a *socio sostenitore*.

Per i *soci studenti*, la quota è di L. 14.350.

I *soci studenti* che versino individualmente la quota ridotta, senza passare attraverso una Delegazione, dovranno comprovare la loro qualità di studente con una attestazione della Scuola di appartenenza.

Soltanto sulle quote versate alle Delegazioni e da queste trasmesse alla Sede centrale (o all'Editore), le Delegazioni stesse possono operare una trattenuta, per le proprie spese organizzative, di L. 2.000 per ciascun socio ordinario, e di L. 2.400 o 6.000 rispettivamente per ogni privato o ente iscritto come sostenitore.

Le quote dei soci studenti vanno trasmesse dalle Delegazioni *integralmente*, senza alcuna trattenuta.

La Tesoreria dell'A.I.C.C. si riserva, prima di dar corso all'iscrizione, di chiederne la regolarizzazione ove non siano osservate le norme enunciate.

Per quanto riguarda la Tessera personale le Delegazioni dovranno attenersi a quanto è indicato nella circolare n. 3 Prot. n. 2020 del 21 novembre 1986.

Per quanto riguarda eventuali disguidi che si dovessero verificare nella consegna postale dei fascicoli della rivista, i soci, tramite le rispettive delegazioni, sono pregati di darne comunicazione alla Casa Editrice, che provvederà in base alla disponibilità di copie a duplicare l'invio.

Anno 1989

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI-LECCE
BIBLIOTECA INTERF. UFF. RIVISTE

Nuova Serie, XXXIV - Fasc. 1

- 8. GIU. 1989

PER. *cl. 5*

Atene e Roma

*Rassegna trimestrale
dell'Associazione Italiana di Cultura Classica*



Atene e Roma

RASSEGNA TRIMESTRALE
DELL'ASSOCIAZIONE ITALIANA DI CULTURA CLASSICA

Direzione

FRITZ BORNMANN LEOPOLDO GAMBERALE
GIUSTO MONACO FRANCO SARTORI

Redazione

ELIO MONTANARI

Segretario di redazione

FULCO DOUGLAS SCOTTI

Nuova Serie, Anno XXXIV - Fascicolo 1, Gennaio-Marzo 1989

SOMMARIO

I. GALLO, <i>Un dramma satiresco arcaico in testimonianze vascolari del territorio salernitano</i> . Pag.	1
E. S. RAMAGE, <i>Cicero's Cato: form and purpose</i> »	14

NOTE E DISCUSSIONI

G. CACCIA, <i>Implicazioni semantiche e concettuali di τῶρος in Luciano</i> »	26
L. VANNUCCI, <i>Ansonio fra Virgilio e Stazio: a proposito dei modelli poetici del Cupido cruciatu</i> »	39
G. BOCCUTO, <i>Scene plantine e terenziane nei Suppositi di Ariosto</i> »	54

5145 N



UN DRAMMA SATIRESCO ARCAICO IN TESTIMONIANZE VASCOLARI DEL TERRITORIO SALERNITANO

1. Nei nuovi e anche editorialmente splendidi *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, di cui si attende il completamento con il vol. 5, contenente la ricca silloge euripidea¹, i benemeriti editori non hanno esitato ad includere non poche attestazioni di drammi documentati, talora in maniera esclusiva, da testimonianze monumentali, sulla scia di una tradizione di studi che, quanto meno dal Welcker² in poi, non senza difficoltà legate solitamente a mancata o scarsa collaborazione tra filologi e archeologi, si è andata sviluppando e affinando parallelamente all'accrescimento, ormai imponente e pressoché incontrollabile, del materiale archeologico dissepolto, della ceramica in primo luogo.

Soprattutto nel caso del dramma satiresco, di cui pochissimo si è salvato³, la documentazione vascolare può rivelarsi particolarmente fruttuosa e a volte indispensabile, come ebbe a dimostrare oltre un secolo fa Otto Jahn, pioniere di siffatte ricerche, in un contributo ben noto che diede l'avvio decisivo all'utilizzazione scientifica della documentazione archeologica nel settore filologico-letterario. Il suo articolo, apparso nel 1868 sul «Philologus»⁴, proponeva persuasivamente una derivazione teatrale, da drammi satireschi coevi, di raffigurazioni su vasi esistenti in musei europei, in base a considerazioni metodologiche e a criteri di identificazione che ancor oggi, pur con correttivi e integrazioni, si possono ritenere sostanzialmente validi. Anzitutto il seguente: quando sui vasi troviamo satiri presenti e partecipanti all'azione in miti

¹ I primi quattro volumi dei *TrGF*, radicale rifacimento e ampliamento della classica raccolta del Nauck (1889), sono apparsi a Göttingen rispettivamente il 1971, a cura di B. SNELL (*Tragicorum Graecorum Fragmenta*), il 1981, a cura di R. KANNICHT e B. SNELL (*Frammenti adespoti*), il 1985, a cura di S. RADT (*Frammenti di Eschilo*), il 1977, a cura dello stesso Radt (*Frammenti di Sofocle*); per i più copiosi frammenti di Euripide sono previsti due tomi.

² Di F. G. WELCKER basterà ricordare l'opera d'insieme *Die griechischen Tragödien mit Rücksicht auf den epischen Cyclus geordnet* I-III, Bonn 1839-1841.

³ Aggiungo anche che il dramma satiresco è stato in sostanza poco studiato nel suo insieme: la trattazione complessiva più recente è quella, non proprio soddisfacente sul piano del metodo e della problematica, di DANA F. SUTTON, *The Greek Satyr Play*, «Beiträge zur Klassischen Philologie», H. 90, Meisenheim am Glan 1980 (cfr. I. GALLO, *Ricerche su Eschilo satiresco*, in *Studi salernitani in memoria di R. Cantarella*, Salerno 1981, p. 154 sg., e *Satireschi [drammaturgbi]*, in *Dizionario degli Scrittori Greci e Latini*, 3, Milano 1988, pp. 1915-1925).

⁴ O. JAHN, *Perseus, Herakles, Satyrn auf Vasenbildern und das Satyrdrama*, «Philologus» 77, 1868, pp. 1-27.

eroici estranei alla loro originaria natura e all'ambito dionisiaco, appare plausibile supporre l'influenza su tali figurazioni del dramma satiresco, che appunto presenta una situazione del genere quale elemento primario e caratterizzante⁵.

Naturalmente un criterio siffatto può risultare pericoloso se usato indiscriminatamente, soprattutto se manchi il supporto di testimonianze letterarie ed epigrafiche, ed è sempre di obbligo procedere in questo campo con una buona dose di cautela, come c'insegna, tra gli altri, un archeologo maestro degli studi sulla ceramica, Paolo Enrico Arias, nonché, sul versante filologico, Marcello Gigante, che più di una volta ha avuto occasione di associare strettamente la filologia del monumento e quella del documento letterario.

Jahn si soffermava sui miti di Perseo ed Eracle, temi assai sfruttati sia in tragedie che in drammi satireschi; per Eracle individuava, anche con il sostegno di poche, tarde e generiche testimonianze letterarie cui accennerò più avanti, un tipico soggetto satiresco nella vicenda dell'eroe derubato dai satiri mentre dorme oppure è impegnato in qualcosa che non gli consente di reagire sul momento.

L'ipotesi o piuttosto l'intuizione del Jahn, basata su un paio soltanto di vasi figurati la cui ispirazione «teatrale» non può dirsi sicurissima, un'idria vaticana a figure rosse del «pittore di Villa Giulia»⁶ e uno *skyphos* del Louvre (9558)⁷, anch'esso a figure rosse, entrambi assegnabili alla metà circa del V sec., è stata ripresa e sviluppata, di solito fuggacemente, da successivi studiosi, man mano che ulteriori acquisizioni allargavano e precisavano il quadro di riferimento iniziale.

Qui non passerò in rassegna questi studiosi⁸ nè elencherò la documentazione figurata oggi esistente, rinvenibile in noti repertori (Brommer⁹, Beazley¹⁰, Webster¹¹, ecc.) più o meno aggiornati. Dico solo che dei 55 vasi di vario genere registrati da Brommer (1973) e contenenti scene di Eracle con satiri, non più di 12 sono riferibili al motivo di E-

⁵ O. JAHN, *art. cit.*, pp. 24-27. Si veda pure L. CAMPO, *I drammi satireschi della Grecia antica*, Milano 1940, pp. 109-217 (è la parte a mio giudizio più valida di questo libro, filologicamente assai manchevole e per molti versi impreciso e discutibile).

⁶ J. D. BEAZLEY, *Attic Red-figure Vase-painters* (d'ora in poi *ARV²*), Oxford 1963, p. 623, n. 72.

⁷ Cfr. KAROUZOU, *art. cit.* nella nota seguente, tavv. 18,2 e 19,1 e 2; CAMPO, p. 161.

⁸ Mi limito a citare, per la specificità del tema e le interessanti considerazioni, SEMNI PAPASPYRIDIS KAROUZOU, *HPAKAHΣ ΣΑΤΥΡΙΚΟΣ*, «BCH» 60, 1936, pp. 152-157, l'unico art. a mia conoscenza che tratta di proposito l'argomento prima dello studio del Beazley cui accenno più avanti.

⁹ F. BROMMER, *Vasenlisten zur griechischen Heldensage*, Marburg 1973; Id., *Satyrspiele: Bilder griechischen Vasen*, Berlin 1959², ecc.

¹⁰ Cfr. *supra*, n. 6. Sull'attività non solo classificatoria e attribuzionistica di questo insigne studioso mi limito a rinviare a P. E. ARIAS, *Storia della ceramica di età arcaica, classica ed ellenistica e della pittura di età arcaica e classica*, in *Enc. classica*, Sez. III, Vol. XI, T. V, Torino 1963, p. 509 sgg. (Il libro è importante come studio d'insieme della ceramica greca).

¹¹ T. B. L. WEBSTER, *Monuments illustrating Tragedy and Satyr Play*, «BICS», Suppl. 20, Londra 1967². Cfr. pure A. D. TRENDALL - T. B. L. WEBSTER, *Illustrations of Greek Drama*, Londra 1971.

racle derubato e molti di meno, forse 5, sono ascrivibili alla specifica situazione «drammatica» che ci interessa in questa sede. Si tratta di una situazione evidentemente rara, letterariamente quasi del tutto inattestata, non rientrante nei miti comuni relativi ad Eracle e alle sue fatiche. Tenderò tra poco una possibile spiegazione di questo dato di fatto.

2. Ma vengo ora ai due vasi salernitani, a cominciare dal più importante di essi, a mio parere fondamentale per la più remota storia del dramma satiresco: sfuggito o trascurato dallo Snell negli *Adespota* dei suoi *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, vol. 2¹², benché pubblicato e illustrato dal Beazley circa quindici anni prima, nella bella ma poco conosciuta rivista salernitana «Apollo»¹³, esso costituisce una testimonianza preziosa di un arcaico Ἡρακλῆς σατυρικός o piuttosto, a mio avviso, di Σάτυροι κλέπτει preeschilei e dà ragione a chi riporta indietro di alcuni decenni l'origine, tradizionalmente e concordemente attribuita a Pratina ma cronologicamente controversa¹⁴, di questo sottogenere della tragedia.

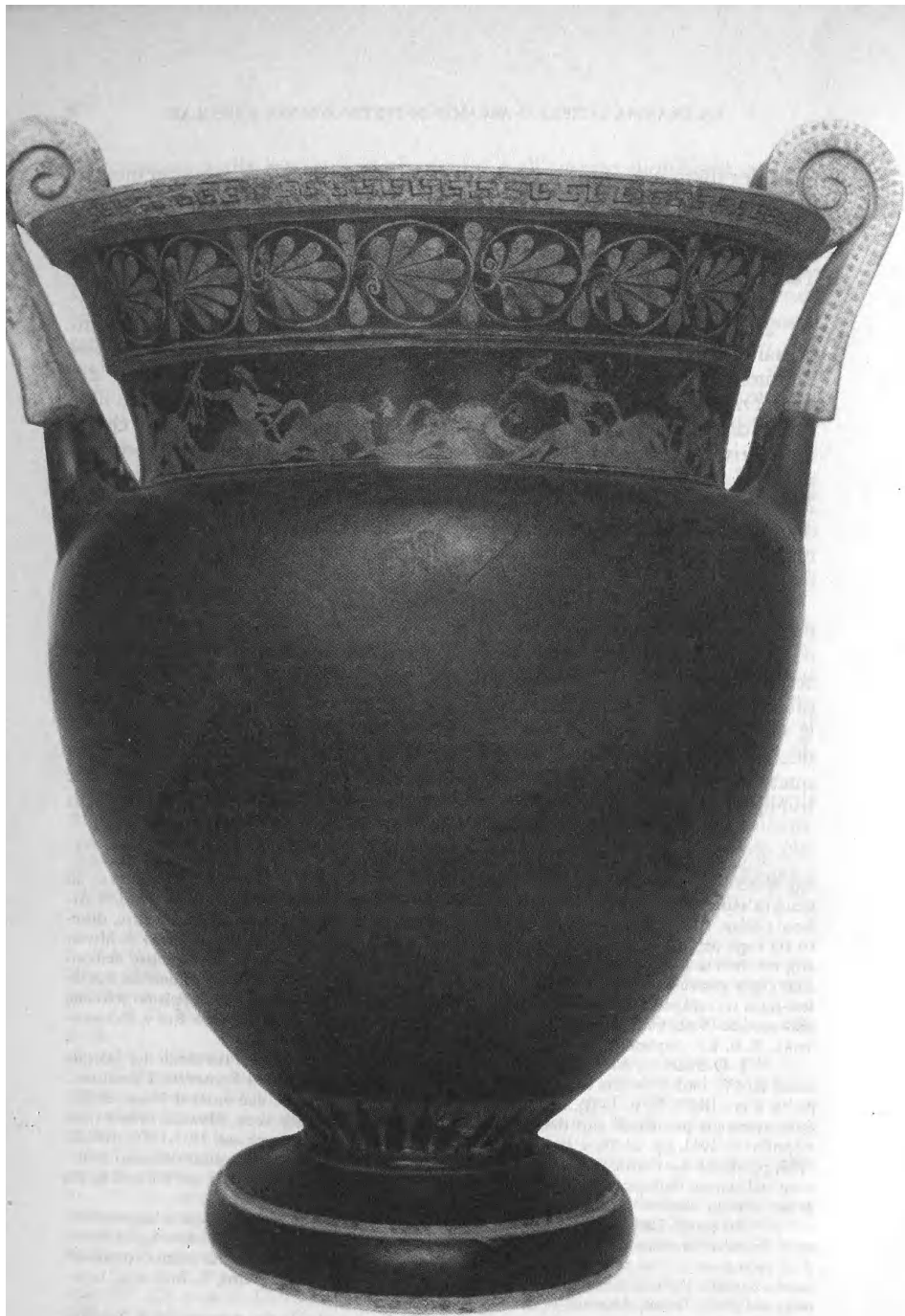
Si tratta di un cratere attico a volute dissepolto nel 1959 a Padula, nel cuore dell'antica Lucania, in un sito che ha rivelato, in centinaia di tombe scavate in località Valle Pupina, copiosissimo materiale ceramico, figurato e no, interessantissimo e ancora quasi tutto inedito, custodito in massima parte nei depositi del Museo archeologico esistente nella Certosa di Padula¹⁵ (vari vasi rappresentano imprese di Eracle). La decorazione del cratere è a figure rosse e limitata al collo (caratteristica quest'ultima solo del periodo arcaico, come osserva il Beazley), su due livelli: il più alto reca una serie stereotipa di palmette; il più basso in

¹² Snell, sulla base prevalente o esclusiva di testimonianze figurative (rispettivamente il cratere Moretti, su cui v. *infra*, e la *pelike* attica di Monaco 2360), si limita ad accogliere l'ipotesi di un dramma satiresco su Eracle derubato delle armi dai satiri mentre sorregge il cielo al posto di Atlante (*Adesp.* F1f: v. *infra* n. 27) e dubbiosamente l'altra di un analogo furto all'eroe mentre, disteso sul rogo dell'Eta, viene assunto in cielo (*Adesp.* F3d, *pelike* attica n. 2360 del Museo di Monaco), ma annota in apparato: «Herculeum poetis satyrorum personam dilectissimam fuisse demonstrat copia vasorum». Il nome Ἡρακλῆς che si legge sulla *pelike* di Monaco accanto ad uno dei due satiri-satiri ivi raffigurati ha fatto pensare all'omonimo dramma di Sofocle, di cui sappiamo solo che era satiresco (*Stob. Flor.* 26,3) ma ignoriamo assolutamente l'argomento. L'ipotesi è in v. BLUMENTHAL, *R.E.* s.v. Sophokles, col 1077, ma non ha trovato consensi.

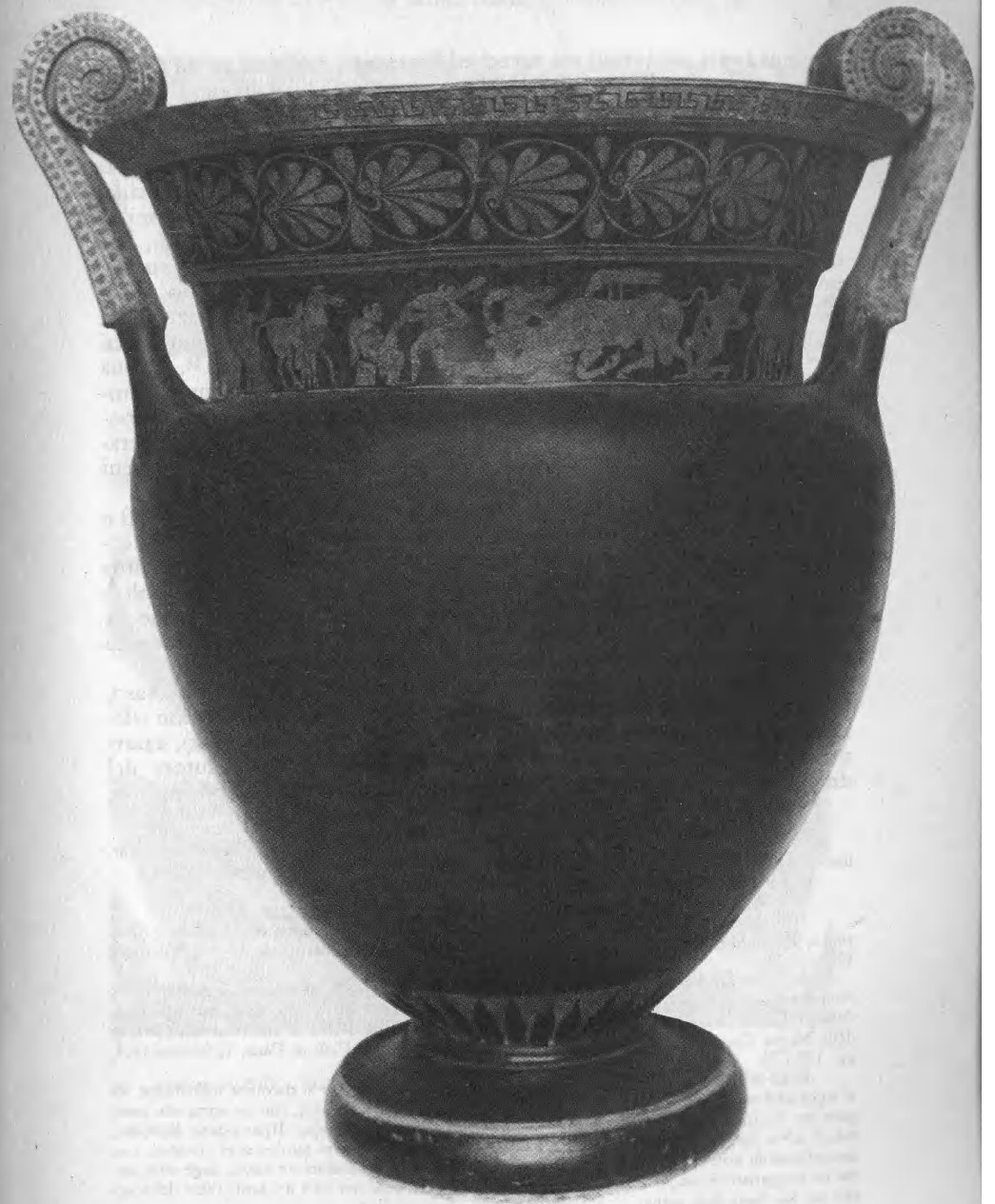
¹³ J. D. BEAZLEY, *Herakles derubato*, in «Apollo». Bollettino dei Musei Provinciali del Salernitano» III-IV, 1963-1964 (ma edito nel 1967), pp. 3-14. (Il vaso compare in BROMMER, *Vasenlisten*², p. 191 e in *ARV²*, II, p. 1608). Lo stesso Beazley, a seguito di almeno due visite al Museo di Padula, aveva già pubblicato altri due articoli su vasi attici trovati nella zona, *Herakles torna a casa*, «Apollo» 1, 1961, pp. 21-28, e *Vasi attici a figure rosse trovati a Padula negli anni 1955-1959*, *ibid.*, 2, 1962, pp. 35-43. La rivista, pur essendo di buon livello scientifico, ha avuto scarsa o nessuna diffusione nel settore filologico: mancante nell'«Année Philologique», si è interrotta nel 1964 ed ha ripreso, con un numero di raccordo 1965-1984, solo nel 1986.

¹⁴ Ad es., C. DEL GRANDE, *ΤΡΑΓΩΔΙΑ*, Napoli 1952, p. 141, scrive: «tutte le rappresentazioni vascolari raccolte dal Brommer nel suo *Satyrspiele*, eccetto una, sono di vasi a figure rosse, d'età recenziare e senza suffragio alla determinazione d'un *satyricon* precedente ai primi decenni del quinto secolo». Per una datazione alta (515 circa) propende invece, tra gli altri, E. BUSCHOR, *Satyrtänze und frühes Drama*, Monaco 1943.

¹⁵ Il nostro cratere è attualmente esposto nel Museo archeologico provinciale di Salerno.



Cratere a volute di Padula: lato A (sul collo: Eracle derubato da Satiri).



Cratere a volute di Padula: lato B (sul collo: Eracle lotta con il toro).

due quadretti assai rozzi ma vivaci ed espressivi, raffigura su un lato Eracle che lotta col toro (scena molto attestata su vasi di ogni epoca), nell'altro Eracle dormiente che viene derubato dai satiri. È questa la scena che ci interessa. Vi compaiono nove figure: Eracle addormentato, coperto sull'occipite dalla pelle leonina, con la faccia rivolta in giù e la faretra accanto; sette satiri (o sileni, come sarebbe più appropriato chiamarli)¹⁶ nudi e intenti a derubare l'eroe (tre gli si avvicinano carponi da un lato, un quarto, piegato, dall'altro; gli altri tre, invece, fuggono, uno con la spada di Eracle, un altro con una freccia, un terzo a mani vuote); un giovane infine, all'estremità sinistra, in chitone, suona la tibia. Quest'ultima figura, l'auleta, è la più interessante ai nostri fini e Beazley non ha mancato di sottolinearlo¹⁷, accostandola alle varie altre raffigurazioni di «auleti in compagnia strana» da lui in precedenza studiati¹⁸. La sua presenza nel nostro vaso è spiegabile solo se si presuppone che il pittore aveva in mente una rappresentazione drammatica, satiresca nel nostro caso. Al Beazley è sfuggito che già Messerschmidt aveva dimostrato la dipendenza da drammi satireschi delle figurazioni vascolari in cui un auleta compare a fianco dei satiri in azione¹⁹.

Il cratere è stato datato dal Beazley, per ragioni di stile, tra il 520 e il 500 a. C., più precisamente tra il 510 e la fine del secolo, datazione accolta nei repertori prima citati e sicuramente attendibile, se non altro per l'altissima competenza di questo studioso che ha dedicato oltre mezzo secolo della sua vita allo studio della ceramica greca e che ha studiato il nostro vaso alla fine della sua carriera, con occhio e metodo estremamente esercitati e raffinati²⁰.

Lo stesso Beazley, basandosi su una delle iscrizioni incise sul vaso, proprio nella zona della scena qui discussa, ma verosimilmente non riferibili ad essa²¹, iscrizione conservata solo nella parte finale (νας), azzardamente dubbiosamente il nome di Pratina (Πρατίννας) quale autore del dramma. Non mi sentirei di seguirlo su questa strada per più motivi,

¹⁶ È noto, ed è problema assai dibattuto, che in tutte le rappresentazioni vascolari attiche attinenti a drammi satireschi non troviamo τράγοι ma sileni.

¹⁷ *Art. cit.* a n. 13, p. 12.

¹⁸ J. D. BEAZLEY, *Hydria-fragments in Corinth*, «Hesperia» 24, 1955, pp. 305-319.

¹⁹ F. MESSERSCHMIDT, *Bühnenbild und Vasenmalerei*, in «Mitteilungen des deutschen Arch. Inst.», Rom, Abt. 47, 1932, pp. 122-151, sp. p. 123. Cfr. pure F. BROMMER, *Satyrroi*, Würzburg 1937, p. 39.

²⁰ Il rimanente corredo della tomba di Padula sembra di epoca più recente, sia pure di poco. Non entro qui nel tema, già affrontato da qualche studioso ma meritevole di approfondimento, della presenza di ceramica attica di VI sec. di buona o eccellente qualità in una zona tanto interna della Magna Grecia (cfr. A. GRECO PONTRANDOLFO in *Storia del Vallo di Diano*, I, Salerno 1981, pp. 149-179).

²¹ Le iscrizioni sono incise e non aggiunte in colore rosso, come si riscontra solitamente. Vi si legge chiaramente un'ennesima epigrafe acclamatoria, Σιβόρτιος καλός, con un nome che compare per la prima volta tra i καλοί noti dai vasi, e inoltre Ναύ[?]α[?]ος, Παντακλές, Κρίτ[?]ος, Λάκ[?]ω[?]ς, νας (le integrazioni sono del Beazley). Nessuno dei nomi sembra aver attinenza con denominazioni note di satiri. Tuttavia, a parte il primo nome, designante un καλός, degli altri, come mi suggerisce Arias per *litteras*, almeno Λαόν andrebbe bene per uno dei satiri-sileni del testo che sta alla base della scena.



Cratere di Padula: particolare della decorazione del collo (Eracle derubato da Satiri).

non solo quello da lui addotto dello scarso spazio disponibile. Ma la questione non ha grande rilevanza rispetto al fatto che ci troviamo in presenza della più antica attestazione, non sicurissima ma altamente plausibile e probabile, di un dramma satiresco attico, da ascrivere ai primordi di questo tipo di rappresentazione²².

Una qualche conferma a questa congettura viene da un'idria a figure rosse ritrovata nella necropoli di Fratte, un centro etrusco-campiano, ora sobborgo di Salerno, «non lontana dal 500 a. C.», secondo Beazley. L'idria, attribuita al pittore di Cleofrades²³, rappresenta nella parte superiore Eracle che dorme disteso, in chitonisco e coperto dalla pelle leonina, mentre alle estremità della scena due satiri nudi fuggono, uno con la clava dell'eroe, l'altro con una freccia, mentre altri due, pure nudi, gli si avvicinano, evidentemente anch'essi a scopo di furto: «uno di questi – scrive Beazley (p. 8) – volge la testa verso di noi, come se temesse d'essere osservato, l'altro, esterrefatto ma affascinato, s'inginocchia e stende le braccia per toccare l'eroe» (direi piuttosto, per tentare di rubargli la pelle leonina).

Pur tenendo conto della casualità che presiede a ritrovamenti del genere, considero significativo il fatto che, sebbene la scena di Eracle derubato dai satiri sia poco attestata e poco comune, come ho già osservato, almeno altri tre vasi coevi di poco posteriori ai due su descritti abbiano una notevole attinenza con il soggetto in questione, in quanto raffigurano parti della stessa scena: una tazza a figure rosse, contemporanea del vaso di Padula, con nell'interno un satiro che corre tenendo la spada di Eracle, in atteggiamento del tutto analogo a quello del secondo satiro a sinistra del vaso di Padula; uno *psykter* a figure nere di fine VI secolo e una *lekythos* pure a figure nere di inizio V²⁴. Gli altri sette casi elencati dal Beazley, pur riferendosi allo stesso motivo di Eracle derubato da satiri, sono di epoca più recente e potrebbero rifarsi, almeno nei casi in cui la derivazione «drammatica» appaia ipotizzabile, a drammi satireschi di pieno V secolo o anche di IV.

3. Il cratere di Padula, con la sua alta datazione e l'assai verosimile connessione con la «nuova» forma drammatica in quel periodo introdotta in Atene da Pratina, mi sembra autorizzare alcune considerazioni sul personaggio, sul tema del dipinto e sulle sue implicazioni teatrali e letterarie.

Va premesso anzitutto che le fonti antiche, a mio avviso abbastanza plausibili e accettabili, per quanto tarde (Hor. *poet.* 220-24; Ps. Acron. *ad Hor. poet.* 216; Zenobio, V, 40; Suid. s. v. οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον

²² Intendo riferirmi naturalmente alla forma di cui fu considerato εὐρητής Pratina, senza entrare qui nel tormentato problema del primitivo σατυρικόν di cui parla Aristotele (*poet.* 1449a 20), da cui sarebbe derivata la tragedia.

²³ *ARV²*, p. 188, n. 67, dove è definita «very early»; cfr. anche BROMMER, *Vasenlisten³*, p. 192; *Satyrsp.²*, n. 76.

²⁴ BEAZLEY, *art. cit.* a n. 13, p. 7 sgg.



Idria di Fratte, del pittore di Cleofrades.



Idria di Fratte: Eracle derubato da Satiri.

ecc.), sono concordi nell'affermare che il dramma satiresco sorse per il fatto che la tragedia aveva abbandonato i soggetti dionisiaci originari, dei quali esso avrebbe segnato il ripristino in opere non tragiche ma collaterali alla tragedia. È pure verosimile che tale dramma sia stato, in origine, oggetto di rappresentazione isolata, distinta e indipendente dalle tragedie, per passare ben presto e per un assai breve periodo in testa alle tragedie stesse, come preludio. Scrive infatti Zenobio V 40 (*Paroemiogr. Gr. I, p. 137*), che risale probabilmente a buona fonte erudita: τοὺς σατύρους ἔδοξεν αὐτοῖς προεισάγειν, ἵνα μὴ δοκῶσι ἐπιλανθάνεσθαι τοῦ θεοῦ («(gli Ateniesi) decisero di rappresentare al principio dello spettacolo i drammi satireschi, per non dare l'impressione che si dimenticavano del dio (Dioniso)»). A torto προεισάγειν è stato corretto da Hermann in προσεισάγειν, che modificherebbe radicalmente il senso («in aggiunta» e non «al principio»).

Se l'«Eracle satiresco» attestato dal cratere di Padula appartiene a questa fase iniziale, anteriore alla prassi della tetralogia (introdotta probabilmente per influenza determinante di Eschilo), ad una fase quindi primitiva, pionieristica e, se così si può dire, sperimentale, non fa meraviglia che la tradizione letteraria non ne abbia conservato traccia. Le tarde testimonianze addotte da Jahn non fanno infatti nessun riferimento al furto delle armi di Eracle addormentato da parte dei satiri. Elio Aristide nell'orazione ὑπὲρ τῶν τεττάρων (46, 3 Dindorf) scrive: ἦδη δὲ τις καὶ σάτυρος τῶν ἐπὶ σκηνῆς κατήρασατο τῷ Ἡρακλεῖ. εἰτά γ' ἔκυψε προσιόντος κάτω («Già qualcuno dei satiri delle rappresentazioni teatrali si scagliò a parole contro Eracle ma poi al suo avvicinarsi fece atto di sottomissione»), dove a me pare trattarsi di contesto e situazione diversa dalla nostra. Gli altri due testi addotti da Jahn sono ugualmente lontani dalla specifica vicenda, pur presentando con essa qualche analogia: riguardano il vano tentativo del popolo dei Pigmei di legare e picchiare Eracle addormentato per punirlo della sua prepotenza (Philostr. *Imag.* 2, 22 e Mich. Psell. εἰς δύο τῶν μαθητῶν, p. 132 Boissonade).

Se le connessioni con queste testimonianze sono molto labili e vaghe, si può invece presumere che il motivo centrale del supposto dramma satiresco arcaico, il furto delle armi, era sicuramente preesistente al poeta che per primo lo introdusse e adattò al dramma satiresco. La credenza popolare attribuiva alle armi degli eroi poteri magici e soprannaturali: era come se in chi le possedeva si trasmettesse la virtù stessa dell'eroe. Su questo punto si potrebbe risalire molto lontano: ad es., un'antica leggenda attribuiva ai Cercopi il furto della clava di Eracle, che li catturava e trascinava alla giusta punizione, come risulta da una metopa arcaica dell'*Heraion* di Foce Sele custodita nel Museo Nazionale di Paestum.

In mancanza di testimonianze letterarie specifiche, quella vascolare risulta determinante. Sulla base delle considerazioni or ora fatte, io azzarderei, in via del tutto congetturale, una ricostruzione dell'arcaico dramma basato su due o tre momenti essenziali, che non mi sentirei di definire regolari episodi. In una trama estremamente semplice, lineare,

con un solo personaggio agente e dialogante con il coro, anzi con un coro (di satiri, ovviamente) che ha ruolo prevalente e fondamentale, quale doveva avere nella prima tragedia e nel σατυρικόν che la precedette, l'azione potrebbe essersi così sviluppata: 1) furto delle armi da parte dei satiri a danno di Eracle addormentato; 2) improvviso risveglio dell'eroe, con conseguente cattura dei satiri per la meritata punizione; 3) eventuale intervento *in extremis* di Dioniso che ottiene il perdono e la liberazione dei suoi seguaci. Questo terzo momento sembra richiesto dalla evidente necessità che l'azione satiresca si risolva a lieto fine e che Dioniso, secondo le richieste del pubblico, abbia un qualche ruolo nei drammi satireschi arcaici; non si può però escludere che la riconciliazione avvenisse direttamente tra Eracle e i satiri del coro, magari tramite il loro ἑξάρχων Sileno.

Se mi è consentito proseguire su questa strada, che richiede inevitabilmente una qualche dose di immaginazione e di congetture, sarà opportuno un brevissimo discorso sul personaggio drammatico di Eracle, in particolare su quella che può essere stata la complessa trafila compiuta dall'eroe dal mito al teatro in tutte le sue manifestazioni e forme. Questo anche per tentare di chiarire la sua presenza nel primitivo dramma satiresco.

Il più noto e popolare eroe greco, passato dall'antica saga eroica (basti ricordare, oltre alla marginale presenza in Omero, qualcuno dei poemi del ciclo dedicato ad Eracle, come la *Presa di Ecalia*) ad ispirare la tragedia con le sue dolorose vicende, divenne anche, e molto presto (come il vaso di Padula conferma), il personaggio forse più frequente e sfruttato del dramma satiresco: il contrasto tra l'eroe serio, grave, tutt'altro che incline al riso (come le testimonianze documentano), oltre che estremamente coraggioso e forte, con la vigliaccheria, la dicacità, la buffoneria dei satiri era un ingrediente quanto mai adatto al nuovo genere o sottogenere drammatico che veniva ad affiancarsi alla tragedia.

Questa sembra essere stata l'impostazione iniziale, degli ultimi decenni del VI secolo, protrattasi presumibilmente durante il secolo successivo, pur con le varietà e gli adattamenti dei singoli satirografi, che, non dimentichiamolo, erano nel contempo i tragediografi dei concorsi drammatici. Ma la situazione sembra aver subito una graduale evoluzione, in parte almeno per influenza della commedia, in cui fin da Epicarmo troviamo la figura di Eracle affamato e terribile mangiatore (fr. 21 Kock). Giacché, se è verosimile che il dramma satiresco più antico abbia fornito alla commedia il primo spunto per questo personaggio destinato poi a tanta fortuna anche nel genere comico, come già vide circa un secolo fa Augusto Mancini²⁵, è probabile che l'influsso della commedia abbia a sua volta contribuito a determinare la trasformazione sempre più accentuatamente caricaturale dell'eroe. Un'ipotesi del genere non è purtroppo suffragata dall'evidenza letteraria disponibile, ma è re-

²⁵ Il Mancini (*Sulla storia della commedia antica*, «RFIC» 24, 1896, p. 526 sgg.) presuppone un influsso del dramma satiresco preeschileo sulla commedia di Epicarmo.

sa per lo meno attendibile dalla documentazione vascolare, soprattutto di IV e III secolo, nella quale peraltro non sempre è chiaro e definibile il confine tra dramma satiresco e commedia, essendo oltretutto attestate commedie in cui comparivano i satiri.

Con questa riserva e sempre in via di ipotesi, non è azzardato presupporre una lenta evoluzione del personaggio, parallela a quella complessiva del genere che, pur mantenendo in qualche misura talune originarie affinità con la tragedia nella lingua, nel metro, nella struttura, ecc., sarà andato sempre più avvicinandosi nello spirito alla commedia, assumendo quel carattere che Orazio (*poet.*, 220 sgg.) deprecava, perché vi si era perduta la primitiva serietà dei personaggi eroici. Il Campo, nel suo libro sul dramma satiresco, che non manca di spunti utili, sebbene inficiato, come ho detto, da gravi carenze filologiche, ha distinto un tipo di dramma satiresco «eroico»²⁶, frequente nel periodo più antico, che corrisponderebbe ai caratteri stabiliti da Orazio e che, schematizzando, si può ritenere incentrato sul motivo della lotta vittoriosa di un eroe contro un essere malvagio, a danno del quale soltanto si esercitava lo spirito burlesco e mordace dei satiri, e un tipo «parodico» influenzato dalla commedia, nel quale l'eroe stesso o la divinità diviene oggetto dello scherzo e della caricatura dei satiri. Tale tipo, formatosi nel corso del V secolo, si sarebbe poi affermato nei secoli IV e III, soprattutto nella Magna Grecia, dove avrebbe risentito l'influsso del locale teatro fiacico. Il personaggio di Eracle offrirebbe una testimonianza esemplare di tale evoluzione.

A me pare che la realtà sia stata assai più complessa e più articolata di questa schematizzazione, anche se non è possibile precisarla con sicurezza per la povertà estrema dei resti e delle testimonianze scritte.

Basandoci tuttavia prevalentemente sulla documentazione vascolare e limitandoci al soggetto di Eracle, appare ora chiaro che già dalla fine del VI secolo, vale a dire agli inizi di questa forma drammatica, l'eroe è beffeggiato dai satiri al pari dei mostri e degli esseri cattivi contro cui l'eroe combatte: come ho già detto, in tale primitivo dramma compariva un solo personaggio, e il contrasto doveva essere tra lui e il coro; inoltre l'azione doveva essere di estrema linearità, limitata forse a una trovata spiritosa che aveva per protagonisti i satiri. Nel caso del cratere padulese, il ceramografo ha colto il momento cruciale dell'azione, che io immaginerei rappresentato in forma di danza mimata e musicata. Tenendo presente la disposizione delle figure, con l'auleta e i due gruppi di satiri ai due lati dell'eroe, è da pensare ad un corale del dramma che il pittore ha inteso fissare sul vaso: tra i satiri che si accostano quatti quatti e quelli che si allontanano, Eracle giace immerso nel sonno, forse stanco, forse anche ubriaco, mentre l'immaginazione del pubblico doveva correre al suo imminente risveglio, con tutte le prevedibili conseguenze.

Col tempo, man mano che il dramma satiresco, da Eschilo in poi, si

²⁶ *Op. cit.*, p. 221 sgg.

venne strutturalmente e artisticamente regolando, lo sfruttamento in esso del personaggio di Eracle fece ricorso a trame meno elementari, più complesse, quelle legate alle famose fatiche dell'eroe e ai tanti episodi della sua vita avventurosa. Così il motivo del furto delle armi venne inserito in contesti più ampi e conseguentemente il ruolo dei satiri del coro ne uscì ridimensionato e ridotto. È un processo del tutto analogo a quanto si verifica nella tragedia coeva.

Qui basterà un solo esempio, un tempo documentato solo da testimonianze epigrafiche e vascolari, oggi anche da un lungo e interessante brano di papiro. Si tratta del dramma satiresco intitolato probabilmente Ἑράκλῃς ὁ Ἀτλαντίδης (Did. IVa 29 Mette), relativo al mito di Eracle incaricato da Euristeo di portargli i pomi delle Esperidi: l'eroe ottiene per la bisogna l'aiuto di Atlante, offrendosi di reggere la volta celeste sulle spalle in luogo del Titano, mentre questi va a prendere i pomi. Un cratere apulo di Ruvo, il cosiddetto cratere Moretti, del 380 a. C. circa, rappresenta due satiri che rubano le armi di Eracle mentre egli è impegnato a sostenere il cielo: uno gli porta via la clava e, allontanandosi, sembra dar la baia all'eroe; l'altro gli ha preso l'arco e la faretra e insolentemente li mostra al poveretto ridotto all'immobilità²⁷. Ora un lungo brano asigmatico contenuto nel *P. Bodmer XXVIII*, sicuramente satiresco, a mio parere, riporta un'animata disputa tra Eracle ed Atlante, che non vuole più riprendersi sulle spalle il cielo, a dispetto dell'impegno assunto, e intende lasciarlo in permanenza addosso al povero Eracle. Nella parte superstite del papiro non compaiono i satiri e non v'è cenno del furto delle armi, ma la testimonianza vascolare non dovrebbe lasciare dubbi in proposito.

Ormai il nodo cruciale del dramma si è spostato e il furto dei satiri diventa un aspetto marginale. Devo però avvertire che si tratta, in questo caso, di un problema assai discusso su cui devo qui per necessità sorvolare²⁸. Potrei addurre altri esempi dell'accennata evoluzione dell'Eracle satiresco. In epoca ancora più tarda si arriverà ad un ribaltamento della situazione, in scene in cui dramma satiresco e commedia sono per noi di difficile distinzione, sulla sola base di pitture vascolari ed esigui frammenti: in luogo di Eracle derubato troviamo perfino Eracle ladro²⁹.

ITALO GALLO

²⁷ WEBSTER, *Monument*² cit. a n. 10, p. 164; TRENDALL-WEBSTER, *Illustrations*, II, p. 13; BROMMER, *Satyrspiel*², 34-36.

²⁸ Una concisa ma chiara sintesi della questione si può leggere in *TrGF 2, adesp.* F 655, p. 231 sgg., ad opera di R. Kannicht.

²⁹ Ad esempio, in un cratere a figure rosse del Museo Naz. di Napoli (Eracle che ruba una tavola con i cibi, mentre Hermes cerca di impedirglielo, soggetto verosimilmente di commedia piuttosto che di dramma satiresco).

CICERO'S CATO: FORM AND PURPOSE

Cicero wrote his eulogy of Cato Uticensis within three months of the latter's death in April, 46 B. C. and probably published it in November of that year. There is general agreement among scholars that this was more than simply a panegyric. It was an important political statement, containing a defense of the Republican form of government at a time when Caesar, the strong man, had all but established himself and was threatening a change from traditional aristocratic democracy to empire directed by one man¹. The popularity and importance of the topic and the document are shown by the fact that Brutus, M. Fadius Gallus, and Munatius Plancus also wrote eulogies of Cato and that first Hirtius and then Caesar composed rebuttals of what Cicero had said².

In view of the importance of the *Cato*, it is unfortunate that so little of it has been preserved. Only two fairly colorless fragments survive³. In spite of this, scholars have busied themselves with identifying the form of the document and reconstructing its subject matter. The question of content would seem to have been taken about as far as it

¹ By now there have been several studies of various aspects of the *Cato*. Among the more recent are H. BARDON, *La littérature Latine inconnue*, Paris 1952, 1, 276-81; C. P. JONES, *Cicero's Cato*, «RM» 113, 1970, 188-96; K. KUMANIECKI, «Cicero's 'Cato'» in W. WIMMEL (ed.), *Forschungen zur römischen Literatur*, Wiesbaden 1970, 168-88; W. KIERDORF, *Ciceros Cato - Uebersetzungen zu einer verlorenen Schrift*, «RM» 121, 1978, 167-84. Earlier bibliography can be found in the notes of the last two studies.

On the chronology: Kumaniecki 169-71, Kierdorf 169-70. This generally accepted chronology was first proposed by O. E. SCHMIDT, *Der Briefwechsel des M. Tullius Cicero*, Leipzig 1893, 245, 264. The November publication date is a logical assumption, but cannot be proved.

Scholars are generally agreed that the *Cato* contained a political statement: e.g., Schmidt 243-44; Jones 192; Kumaniecki 171; Kierdorf 168; A. AFZELIUS, *Die politische Bedeutung des jüngeren Cato*, «C&M» 4, 1941, 194; M. GELZER, *M. Tullius Cicero*, «RE» 7, 1272; L. R. TAYLOR, *Party Politics in the Age of Caesar*, Berkeley 1961, 170; F. VOLLMER, *Laudatio*, «RE» 12, 994. If Plutarch is to be believed, Caesar's *Anticato*, which was written as an answer to Cicero's piece, was written out of political ambition or rivalry (*Caesar* 54.4: φιλοτιμία πολιτικῆ), and this implies the same patina for the *Cato*.

² Plutarch, *Caesar* 54.5, says it was popular. On the various *laudes Catonis*: Cic. *Att.* 12.21.1 (Brutus'), *Fam.* 7.24.2, 7.25.1 (Gallus'); Plut. *Cat. Min.* 37.1 (Plancus'). On Hirtius' rebuttal: Cic. *Att.* 12.40.1, 12.41.4, 12.44.1, 12.45.2. H. J. TSCHIEDEL, *Caesars «Anticato»*, Darmstadt 1981, has gathered together all the testimonia and fragments of the *Anticato*. On the continuing popularity of the topic: Suet. *Aug.* 85.1.

³ KUMANIECKI (above, note 1), 168. JONES (above, note 1) would add others, but his arguments are not convincing. There is perhaps another reference to a passage of the *Cato* in Cic. *Fam.* 16.22.1.

can go, so that there is little purpose in reopening that issue here, except as it comes naturally into the discussion that follows⁴. The form of the *Cato* is, however, a different matter. By now three theories have been developed. Some scholars consider it to be a *laudatio funebris* or funeral eulogy, others a *laudatio* or encomium firmly rooted in the formal, scholastic rhetorical tradition, while a third group looks upon it as a book or written version of the *laudatio funebris* and so something new⁵. The purpose in what follows is twofold: to refine our view of the form of Cicero's piece and to show why the author chose this particular medium for his political purposes. This will involve three steps: (1) an examination of Roman rhetorical theory to determine the relationship between the rules for the *laudatio funebris* and those for formal rhetorical encomium, (2) an attempt to show how the *Cato* reflected the characteristics of the *laudatio funebris* thus extrapolated, and (3) suggestions as to how these features made it possible for Cicero to produce a safe and effective political statement.

1. THE RHETORICAL THEORY

Since the *laudatio funebris* was a Roman creation, any study of its relationship to the rhetorical rules is necessarily limited to what the Romans and Greeks writing on Roman rhetoric and Roman institutions say about it. Polybius, Dionysius of Halicarnassus, the author of the *Ad Herennium*, Cicero, and Quintilian are the writers who mention or discuss the *laudatio funebris*. Dionysius describes the eulogy of outstanding men at their graves as an early creation or discovery of the Romans (Ῥωμαίων... ἀρχαῖον εὐρημα) and Polybius in his extended account of Roman burial habits leaves the impression that the *laudatio funebris* and the funerary honors of which it was a part were an exclusively Roman way of honoring important men at their death⁶.

The funeral eulogy, then, seems to be something different from the encomium of the Greek rhetorical tradition, and scholars have thus separated the two. Indeed, Cicero and Quintilian give it a clear identity of its own in their discussions of panegyric. In the *De oratore* (2.341) Cicero makes a distinction between the eulogy written by Laelius for Quintus Tubero to give at the funeral of his uncle Scipio Africanus and

⁴ KIERDORF (above, note 1), 170-71, and KUMANIECKI (above, note 1), 168-69, describe the various approaches to reconstruction of the *Cato*. Kumaniecki's is the latest and in many ways the most elaborate.

⁵ KIERDORF (above, note 1), 182, n. 67, lists earlier writers treating the *Cato* as a *laudatio funebris*. KUMANIECKI (above, note 1) and KIERDORF believe that it is a scholastic encomium. F. VOLLMER, *Laudationum funebrium Romanorum historia et reliquiarum editio*, «JKPh Suppl.» 18, 1892, 469, includes the *Cato* with the *libri affines*. SCHANZ-HOSIUS, *Geschichte der römischen Literatur*, 1, 446, follow Vollmer (*die Laudatio oder der Panegyrikus in Buchform*); cfr. F. LEO, *Die griechisch-römische Biographie*, Leipzig 1901, 225.

⁶ Dion. Hal. *R.A.* 5.17.3; Polyb. 6.53.2-3, 6.54.1-2.

those written in the Greek manner (*Graecorum more*). A little earlier in this paragraph he had suggested that in matters like this a Roman utility and practicality (*utilitatis huius forensis*) contrast with a Greek desire to produce something to read and something to delight an audience (*legendi et delectationis aut hominis alicuius ornandi*). Quintilian begins his treatment of panegyric with essentially the same idea (3.7.1-2): Aristotle and Theophrastus separated panegyric from the practical side of oratory (*a parte negotiali*) and «exiled» it (*relegasse*) to its audience alone, treating it, then, as a kind of display (*ostentatione*). The Romans, on the other hand, incorporated this into the practical business of life (*negotiis hoc munus inseruit*). Quintilian goes on to mention *funebres laudationes* as an example of what he means.

Clearly, then, the *laudatio funebris* and the encomium or panegyric inherited from the Greeks were two different things. But a closer look at what Cicero and Quintilian say suggests that the same rules applied to both. The comment in the *De oratore* mentioned above (2.341) is part of a preface to a long discussion of the rules for panegyric clearly drawn from the Greek tradition⁷. In fact, Cicero gives the *laudatio funebris* as written by Laelius and the occasional need for encomium in the Greek manner as his reasons for treating the topic. Thus what he goes on to say about *laudatio* should apply to Roman funeral eulogy as well as to encomium generally: its subjects are advantages bestowed by fortune (342) and especially actions and virtues (342-47); methods to be used include comparison (348); *vituperatio* or censure is its counterpart (349).

This same conclusion can be drawn from Cicero's earlier description of panegyric in the *De oratore* (2.43-46). Here the discussion may be briefer and the writer may profess to reject the need for rules for panegyric, but the sequence is the same. Cicero begins by referring to *laudationes* in general (43), but almost immediately shows that the *laudatio funebris* is to be included among these when he makes mention of Catulus' eulogy of his mother Popillia at her death (44). Thus, once again, as with encomium in general, the favors of fortune, both those of the body and the external (45-46), and the virtues as shown by a man's actions (46) are to constitute the subject matter of Roman funeral eulogy and *vituperatio* is to be viewed as its opposite (46).

Quintilian does the same thing. After mentioning the *funebres laudationes* in his prefatory remarks, as noted above (3.7.2), he too proceeds to give rules for the praise of men (3.7.10-25). Here the standard sources of praise are mentioned again: externals, advantages of body (10-14), and actions and virtues (15-16), with the latter in this case equated to character (*animus*)⁸. Once more *vituperatio* is its opposite (19-22).

⁷ *De or.* 2.341-49. The rules given here are those of Greek rhetoric as it is found earlier in Aristotle (*Rhet.* 1366a23-1368a37) and the *Rhetorica ad Alexandrum* (1425b36-1426b21, 1440b5-1441b29) and is carried on by theoreticians like Theon, Hermogenes, Aphthonius, Menander, and Nicolaus.

⁸ Quint. 3.7.12: *ex animo et corpore et extra positus*; 3.7.15: *Animi semper vera laus*; cfr. 3.7.20. It

There is additional evidence in the *Ad Herennium*, Cicero, and Quintilian that the rules for panegyric involve praise of the dead. The author of the *Ad Herennium*, for example, after giving the rules, points out that if the subject of the eulogy has died, the orator will consider the manner of his death and what has ensued (3.14). Cicero says much the same thing in his *Partitiones oratoriae* (82): the eulogist cannot overlook the deaths of people whose lives are being praised in case there is something noteworthy in them or in the events that followed. It might be noted in passing how well Cato's noble suicide fits into this context. Finally, Quintilian a number of times allows for praising and censuring the dead (3.7.10, 17, 20). While in these cases there is no mention of the *laudatio funebris*, it may perhaps be part of the writers' thinking.

It seems clear, then, that the *laudatio funebris* by Cicero's time had been absorbed into the rhetorical tradition of panegyric. Cicero in his *Topica* (94) offers another piece of indirect evidence that this was the case in a passage that is directly applicable to the subject under discussion here. Toward the end of his treatise, when he is dealing with the rhetorical idea of issue or *status*, he cites Caesar's *Anticato* as an example of encomiastic speech and goes on to mention the fact that this was written in opposition to the *Cato*. It would appear, then, that Cicero is here including the *Anticato* and by association the *Cato* in the formal rhetorical tradition of panegyric.

2. THE CATO AND LAUDATIO FUNEBRIS

If, then, the rules for panegyric apply to the Roman funeral oration, what can now be said about its make-up? What sets it off from other *laudationes*? How does the *Cato* fit the theory?

The fact that the *laudatio funebris* was pronounced over an important person who had recently died points to one of its salient characteristics. Dionysius says that it involves praise of distinguished men at their funerals; the Romans established this honor for their illustrious men, whether military or civil leaders⁹. In his excursus on Roman funerary habits, Polybius, too, a number of times suggests that these celebrations, of which the *laudatio funebris* is a part, are for outstanding men¹⁰. Again, during his discussion of funeral rites, Cicero refers to the custom of praising men who had gathered honors during their lifetime¹¹. It is this characteristic that sets the *laudatio funebris* off from all

is perhaps worth noticing that the distinction between the *animi virtutes* and bodily advantages is found also in Cicero's philosophical writings, where, as in the rhetoric, the virtues are of primary importance (e.g., *Fin.* 5.38, 5.71-72, *Tusc.* 2.30).

⁹ *RA* 5.17.3: τῶν ἐπιστήμων ἀνδρῶν ἐπαινοὺς τῆς ἀρετῆς; 5.17.6: τοῖς ἐνδόξοις ἀνδράσιν.

¹⁰ Polyb. 6.53.1: τῶν ἐπιφανῶν ἀνδρῶν; 6.53.6: τὴν ἐπιφανῆ; 6.54.2: τῶν ἀγαθῶν ἀνδρῶν; 6.54.3: τοῖς ἀγαθοῖς; cfr. 6.53.10: τῶν ἐπ' ἀρετῆς δεδοξαμένων ἀνδρῶν.

¹¹ *Leg.* 2.62: *honoratorum virorum laudes in contione*. Seneca is referring to this aspect of the Ro-

other panegyric. And Cicero's *Cato* clearly falls into this category, for it is a eulogy of and show of honor for an outstanding Roman statesman who had lived an exemplary life and died a glorious death¹².

The fact that the *Cato* was written but not given does not make it any less a *laudatio funebris*. In the first place, such a tribute was in order, but the circumstances precluded public oral presentation¹³. Secondly, there was a fairly strong tradition of writing such eulogies. They could be composed by a Laelius or a Cicero for a relative of the deceased to give and were recorded for posterity in Roman family archives¹⁴. While it is impossible to know whether the *Cato* found its way into the archives of the Porcii, it does fall with the *laudationes funebres* that were produced for members of the immediate family, for Cicero himself in the *Orator* (35) makes clear reference to the fact that he had written it at Brutus' request. It was a case, then, of the nephew asking the leading orator of the time to write a funeral eulogy in honor of his deceased uncle¹⁵. The fact that it was not given does not warrant cataloguing it as a related publication (*liber affinis*), as Vollmer and apparently Kierdorf would like to do¹⁶.

Two other characteristics of the Roman funeral eulogy should not be overlooked: it was a public presentation and was viewed by the Romans as part of practical oratory. Cicero and Quintilian, as already noted, include the *laudatio funebris* with the practical activities of public life, and it is clear that both at this time and later such *laudationes funebres* were routinely given in the Forum at the Rostra before the assembled populace¹⁷. Cicero's *Cato* fulfills these two requirements also, for on

man funeral eulogy when he says (*Suas.* 6.21) that historians like Livy bestowed a kind of *funebris laudatio* on all great men of the past as they wrote about them.

¹² On the nobility of Cato's death: Cic. *Fam.* 9.18.2 (*praecclare*); cfr. Cic. *Off.* 1.112.

¹³ Among others, Vollmer (above, note 5), 469, makes this point immediately after discussing written eulogies (466-68).

¹⁴ Composed for others: Cic. *De or.* 2.341 (Laelius for Q. Tubero), *Att.* 13.37.3, 13.48.2 (Cicero for Domitius and Brutus), *Quint.* 3.8.5 (Cicero for Serranus). In family archives: Cic. *Brutus* 62, *Sen.* 12; *Schol. Bob. ad Mil.* 16 (72, Hildebrandt); Livy 27.27.13; Pliny *NH* 7.139-40; cfr. Pliny *NH* 35.6-8. The well-known speech on Claudius written by Seneca for Nero should also not be forgotten (Tac. *Ann.* 13.3.1).

¹⁵ VOLLMER (above, note 5), 469. While the parallel should not be pressed, there is a similarity here to the situation with Sulla earlier, when the leading orator of the period pronounced the funeral eulogy over him (App. *ClW* 1.500).

¹⁶ There seem to be other problems with cataloguing it as Vollmer (above, note 5), 469, does. He includes the fragment of the *laudatio* of Appius Claudius Pulcher, which was written by Brutus in 48 B. C. but not given, among his *laudationes funebres* (482) and W. KIERDORF, *Laudatio funebris*, Meisenheim am Glan 1980, 138, puts it in his list (No. 16), calling it an *oratio scripta*. If this can be done with this *laudatio*, it is not clear why the *Cato* has to be omitted, especially since Vollmer mentions the two in almost the same breath (469). Kierdorf specifically separates it from his *Leichenreden* (6) and does not refer to it again. In passing, it might also be asked why the speech Cicero wrote to be delivered over Porcia (*Att.* 13.37.3, 13.48.2) should not be included as a *laudatio funebris*. Vollmer discusses it in the section in which he considers the speech for Pulcher and the *Cato* (470), but he omits it completely from his list (479). Kierdorf does not seem to mention it at all.

¹⁷ Part of practical oratory: Cic. *De or.* 2.341; Quint. 3.7.2. Public presentation: e.g., Polyb.

the one hand, it is a well-deserved, fully expected, and so appropriate tribute to a great man and a practical political statement, while on the other, it is meant for general reading and is as public a statement as could be made in the situation.

The content of the *laudatio funebris* has already been shown to be the same as that of panegyric in general. The eulogist treated the benefits bestowed by fortune (*res externae* such as pedigree, education, wealth, relatives, and friends and *res corporis* such as health, appearance, strength, and ability), but was expected to concentrate on a man's actions and the virtues that these reflected. The few discussions of Roman funeral eulogy that exist show to a greater or lesser degree that practice matched this theory. Polybius perhaps hints that a man's pedigree is part of funeral eulogy when he says that the person giving it discusses the achievements of the deceased's forbears (6.54.1). The historian makes it clear, however, that the eulogist focuses on actions and virtues. The adult son or some other qualified relative mounts the Rostra (6.53.2) and talks about the dead man's virtues (*ἀρετὰς*) and achievements (*πράξεις*). Again, when ancestors are brought up, it is their actions (*πράξεις*) that are discussed (6.54.1). In fact, the reason they are brought in at all is that they are noted for their virtue (6.53.10). Dionysius takes much the same tack. The *laudatio funebris* is praise of the virtue (*ἀρετῆς*) of outstanding men who have given good advice and performed fine deeds (*πράξεις... καλὰς*) for the state¹⁸. In the *Brutus* (61-62), Cicero indicates that these funeral eulogies (*mortuorum laudationes*) contain actions (*facta... sunt*) and *honores* such as the triumphs and consulships that resulted from them. The connection with Cicero's statement in the *Laws*, where he relates the *laudatio funebris* to *honorati viri* (2.62), is obvious. It should also be noticed that here in the *Brutus* the author makes reference to the *externae res* when he says that false family pedigrees (*genera... falsa*) are often included in these funeral eulogies.

Livy, in a passage not unlike that of the *Brutus* in tone and purpose (8.40.3-4), observes that *funebres laudes* and *imaginum tituli* can be used to fabricate a reputation for achievements and honors (*famam rerum gestarum honorumque*). Finally, Tacitus describes Nero's eulogy of Claudius as including *externa* like the dead Emperor's pedigree (*antiquitatem generis, consulatus ac triumphos maiorum*) and his upbringing or education (*liberalium... artium*)¹⁹, and then at least some of his virtues (*providentiam sapientiamque*). Thus Polybius, Dionysius, Cicero, Livy, and Tacitus offer separate confirmation of what was noted earlier: the subject matter of the *laudatio funebris* was that which the rhetoricians assign to panegyric

6.53.1, 6.53.2, 6.53.3; Dion. Hal. *RA* 9.54.6; Plut. *Caesar* 5.2; App. *ClW* 1.500; Livy 2.61.9; Sen. *Cons. Marc.* 15.3; Quint. 12.6.1; Pliny *Ep.* 2.1.6; Tac. *Ann.* 3.76.2, 4.12.1, 5.1.4; Suet. *Jul.* 6.1, *Aug.* 8.1, 100.3, *Tib.* 6.4; Cass. Dio 39.64, 54.28.3, 54.35.2, 55.2.2, 56.34.4, 57.22.4a, 75.5.1.

¹⁸ *RA* 5.17.3, 5.17.6.

¹⁹ *Ann.* 13.3.1. The anonymous author of the *Ad Herennium* includes *educatio* among the *res externae* that are to be used for purposes of eulogy (3.10).

generally. Actually, this should come as no surprise, since it is difficult to imagine any other content for eulogy among the Romans, no matter what its context.

There are indications that Cicero included most of this material in his *Cato*. If Gellius and his interlocutors are describing the treatise correctly when they say that it is about Cato's life²⁰, then presumably the gifts of fortune and the subject's accomplishments and virtues would all be part of it. Even before he undertook the eulogy, Cicero realized that he would have to praise virtues like *gravitas* and *constantia* that Cato had exhibited in life (*Att.* 12.4.2). That this was a natural, even required course for the orator to take is suggested by a passage of the *Tusculan Disputations* where Cato stands as proof of the existence of *virtus* (5.4). Indeed, Cicero's comment in the *Orator* (35) made shortly after the appearance of the *Cato* suggests that he followed this procedure. When he gives as his reason for his apprehension about that document the fact that he fears times that are unfriendly to virtue (*tempora timens inimica virtuti*), he is surely implying that *virtus* was an important part of the *Cato*. The Juvenal scholiast confirms this²¹. Again, the fact that Hirtius in his rebuttal apparently concentrated on Cato's *vitia* (*Att.* 12.40.1) points to the fact that *virtutes* were an important part of Cicero's presentation, for in the rhetorical tradition and in the Roman writers generally the two ideas are diametrical opposites. The argument may be carried one step further. In rhetoric *virtutes* are to *laudatio* what *vitia* are to its opposite, *vituperatio* or censure, and in the ancient sources the *Cato* is consistently characterized as a *laudatio* and the rebuttals of Hirtius and Caesar are *vituperationes*²². It might be expected, then, that the real issue or, at any rate, one of the major issues in the exchange was that of Catonic virtue vs. Catonic vice. This may also be extrapo-

²⁰ Aul. Gell. 13.20.3: *de cuius vita*; 13.20.14: *de cuius vita laudibusque*.

²¹ *Ad Iw.* 6.338 (95, Wessner): *cognita Catonis morte cuius virtutem dialogo illo cui inscripsit Cato Cicero etiam laudavit*. The scholiast's reliability is put in some doubt by the fact that he calls the *Cato* a dialogue.

²² On *vituperatio* as an opposite of *laudatio*: e.g., *Her.* 1.2, 3.10, 3.11, 3.12, 3.13, 3.14, 3.15; *Cic. Brutus* 47, *De or.* 1.141, 2.46, 2.349, *Inv.* 2.177-78, *Part.* 69, 70, 71, 82; *Quint.* 2.1.8, 2.4.20, 2.4.33, 3.4.3, 3.4.5, 3.4.9, 3.4.15, 3.7.1, 3.7.19, 3.7.22, 12.2.16. The relationship appears throughout Greek and Roman rhetoric.

Even before Caesar's piece appears, Cicero balances it as censure against his eulogy (*Att.* 12.40.1): *Qualis futura sit Caesaris vituperatio contra laudationem meam*. Jerome, presumably referring to the *Cato* and *Anticato*, says that Cicero wrote *laudes* and Caesar wrote *vituperationes* (*In Osee 2. praef.* = *CCSL* 76, 55, 194-95). Cicero also contrasts his *laudatio* with Hirtius' *vituperatio* (*Att.* 12.44.1). Martianus Capella calls Cicero a *laudator* and Caesar a *vituperator* (5.468). Elsewhere the *Cato* is a *laus* (Gell. 13.20.3), the *Anticato* is *vituperatio* (*Cic. Att.* 12.41.4; *cf.* *Quint.* 3.7.28), and Hirtius is described by Cicero as bent on censuring Cato (*Att.* 12.45.2: *vituperandi*).

The connection between *virtutes* and *laudatio* has by now become clear. On *vitia* as the counterpart to the virtues and as part of *vituperatio*: *Her.* 3.13, 3.14; *Cic. De or.* 2.349, *Part.* 69, 71, 82; *cf.* *Part.* 75, 81, *Fin.* 3.40; *Quint.* 3.7.19, 3.7.20, 3.7.25, 3.7.26; *cf.* 2.4.21. The treatise *On Virtues and Vices* that has come down under Aristotle's name should also be mentioned here. This essay begins and ends with the idea that the virtues are to be praised (*ἐπαινεταί, τῶν ἐπαινουμένων*) and the vices are to be censured (*ψεκτά, τῶν ψεγομένων*). *Cf.* below, n. 35.

lated from Cicero's comment in the *Topica* (94). The *Cato* contained praise of certain actions or accomplishments of the deceased and Caesar, among other things, denied that they were praiseworthy because they had been done immorally (*non recte*) and unjustly (*non iure*). It would appear, then, that Caesar took virtues like *probitas* and *iustitia* as he found them in the *Cato* and turned them into *vitia*.

Kumaniecki, using what is known about the *Anticato*, has offered convincing confirmation that the subject matter of the *Cato* is as it has just been described. He sees it as falling into two parts: a treatment of the *bona externa, bona corporis, and bona animi* on the one hand, and on the other, a discussion of a number of Cato's virtues (*temperantia, iustitia, pietas, continentia, fides, constantia, and others*). But Kumaniecki takes the rhetorical theory of panegyric as it is found in Cicero and Quintilian as applying to formal encomium only, so that for him this content makes the *Cato* not a *laudatio funebris*, but a panegyric in the school tradition. Kierdorf, though he has certain reservations, agrees with him and, since he views it as an encomium, omits it from his study of the *laudatio funebris*²³. But in view of what has been said above about the relationship between the Roman funeral oration and the rhetorical theory of panegyric and the confirmation of these ideas that appears in Polybius, Dionysius, Cicero's *Brutus*, Livy, and Tacitus, this conclusion seems unnecessary. The *Cato* should be viewed as a *laudatio funebris*.

3. FORM AND PURPOSE

It remains to determine why Cicero chose this particular form for his political statement. One of the writer's major concerns had to be the danger of what he was attempting. Cato was an enemy of Caesar and stood for Republican government that the latter was replacing with rule by the strong man. And in 46 B.C., by the time Thapsus was over, Caesar was for all intents and purposes in complete control. All that stood between him and absolute power was the operation at Munda early in 45.

Cicero himself recognized the problem of writing a eulogy of Cato (*Att.* 12.4.2). In this matter it is impossible for him to produce something that will not annoy the Caesarians. If he avoids Cato's public pronouncements (*sententiis eius dictis*) and his political views and recommendations (*voluntate consiliisque, quae de re publica habuit*) and just praises his *gravitas* and *constantia*, they will find it offensive (*odiosum*). The opposite tack will not work either. Honest praise of Cato involving political realities – the idea that he had anticipated the present situation and had acted accordingly and the fact that he had tried to prevent what had hap-

²³ KUMANIECKI, (above, note 1), confirmed by KIERDORF (above, note 1). Kumaniecki provides a schema (187).

pened and had died by his own hand rather than witness it – can never gain the approval of the Caesarians²⁴. Much the same concern surfaces in the *Orator* (35). Cicero says that he had feared the times and would never have attempted the eulogy, had not Brutus pressed him to do it. A letter from Caecina adds a little perspective to this comment, for he observes that in this passage of the *Orator* Cicero is protecting himself by using Brutus as an excuse²⁵. Finally, Cicero warns Gallus to stop writing about Cato, since Caesar is returning from Spain and will send all Catonians to Hades (*Fam.* 7.25.1).

But careful use of the *laudatio funebris* apparently solved this problem and made it possible for Cicero to say what he wanted to say. Why was this? In the first place, such eulogy was natural and expected. A great man had died and a public tribute was in order. Moreover, the *laudatio funebris* was a Roman invention and an integral part of Roman custom, so that it was also the Roman thing to do.

These characteristics also made the funeral eulogy a safe form to use for a political statement. So did its content. There was nothing controversial about the *laudatio funebris*. Ad has already been noticed, Cicero and Quintilian made it part of panegyric in general, and this in turn fell firmly with epideictic. The latter, the *genus demonstrativum*, included history and other narrative forms, and as a genre it was quite different from forensic (*genus iudiciale*) and deliberative (*genus deliberativum*) oratory, which involved disagreement and debate²⁶. Normally there could be little argument about benefits bestowed by fortune and accomplishments and virtues, especially in the case of a great man like Cato whose assets and fine actions were there for all to see. Moreover, time-honored Roman values were tied up in matters like pedigree, upbringing, and virtues²⁷.

At the same time, the approach of the eulogist in a *laudatio funebris* was not likely to raise hackles. Quintilian (11.3.153) says that funeral eulogies were supposed to be sad (*tristes*) and subdued (*summissae*), and it may be assumed that Cicero showed some such restraint as he eulogized Cato. As noted already, the *Cato* is nowhere referred to as anything but a eulogy²⁸. Gellius twice quotes people as saying that it was about the statesman's life with no hint that there was anything more to it²⁹.

²⁴ The *convivae* in this passage are generally taken to be the Caesarians: e.g., D. R. SHACKELTON BAILEY, *Cicero's Letters to Atticus*, Cambridge 1966, 5, 303 («Hirtius, Balbus, etc.»). It is difficult to know who Aledius was, though it seems reasonable to assume that he was a partisan of Caesar.

²⁵ Cic. *Fam.* 6.7.4: *qui in Oratore caves tibi per Brutum, et ad excusationem socium quaeris.*

²⁶ On *laudatio* as one of the three *genera* or part of it: *Her.* 1.2, 3.10; Cic. *De or.* 1.141, 2.43, 2.341, *Inv.* 1.7, *Part.* 10, 70; cfr. *Part.* 98, *Top.* 91; Quint. 2.15.20, 2.20.8, 2.21.18, 3.3.14-15, 3.4.1-8, 3.4.12, 3.4.15, 12.2.16. Cfr. D. A. G. HINKS, *Tria genera causarum*, CQ 30 (1936), 170-76; C. AUGUSTYNIAK, *De tribus et quattuor generibus quid docuerint antiqui* (Warsaw 1957).

²⁷ VOLLMER (above, note 5), 469, says that Cicero in his *Cato* probably limited himself to the usual subject matter of the *laudatio funebris*.

²⁸ Above, note 22.

²⁹ Above, note 20.

Again, when Plutarch describes Caesar's irritation with it (*Caesar* 54.6), he attributes this to one factor alone: the dictator viewed the praise of Cato as criticism of himself. A careful and subdued approach to his subject was surely one of the main reasons that Cicero could include the *Cato* with his philosophical treatises (*Div.* 2.3). There are other indications that Cicero was maintaining a quiet approach to the whole issue. He read the *Anticato* with approval and sent Caesar a letter telling him this (*Att.* 13.50.1; cf. 13.51.1). That Cicero is consciously cultivating this attitude here is made clear by his statement in the *Topica* (94) that Caesar had acted *nimis impudenter* in his *Anticato*. After the dictator's death true feelings can be expressed.

Again, the stance that Hirtius and Caesar took in their rebuttals suggests a gentlemanly exchange. Hirtius' pamphlet contained extensive praise of Cicero³⁰ and Caesar apparently flattered Cicero on the style of his *Cato*. The latter compliment takes on special point from the fact that in the same breath the dictator seems to have directed a mild insult at Brutus for his effort³¹. Again, Plutarch says that Caesar in his *Anticato* praised Cicero's eloquence and way of life and compared him with Pericles and Theramenes (*Cic.* 39.5-6). Perhaps, too, it was in his *Anticato* that the dictator flattered Cicero with having achieved greater success than he himself had on the grounds that pushing forward the boundaries of genius was more important than pushing forward the boundaries of empire³². If, as some scholars have pointed out, there was a modicum of irony in most of these statements, this would surely help to reinforce the mood of restraint that surrounded the exchange³³. Cicero's controlled approach, then, had evidently bred a similar attitude in his opponents.

Two other aspects of the *laudatio funebris* made it an appropriate vehicle for what Cicero wanted to do. First, the end or the purpose of *laudatio* in the handbooks of rhetoric is routinely defined as the *honestum* or *honestas*, that is, what is noble or honorable. This stems directly from the fact that the major focus of a panegyric is outstanding actions and remarkable virtues³⁴. In fact, Cicero himself says (*Top.* 70) that the

³⁰ Cic. *Att.* 12.40.1: *cum maximis laudibus meis.*

³¹ Cic. *Att.* 13.46.2; cfr. Cass. Dio 43.13.4.

³² PLINY NH 7.117. TSCHIEDEL (above, note 2), 69-76, includes this among the fragments of the *Anticato*, though Pliny does not mention its source.

³³ TSCHIEDEL (above, note 2), 83, 131, among others, makes this point about the irony of such statements. It all fits well with his idea (132) that Caesar used an *indirektes und suggestives Verfahen* in his *Anticato*. Plutarch, however, suggests that Caesar poured out his anger against Cato after his death (*Caesar* 54.1-3).

³⁴ Cic. *Inv.* 2.12, 2.156, *Part.* 71, *Top.* 91. In *Inv.* 2.156 Cicero suggests that the idea comes from Greek rhetoric. There the goal of panegyric is τὸ καλὸν (e.g., Arist. *Rhet.* 1358b27-28; cfr. 1359a3, 20). The author of the *Ad Herennium* and Cicero suggest the connection between *honestas* and the virtues: *Her.* 3.3; Cic. *Part.* 79; cfr. Arist. *Rhet.* 1366a23-25. Quintilian, however, does not want to accept *honestas* as the sole end of *laudatio* (3.4.16).

That the connection between *honestum/honestas* and *virtus* was not just a rhetorical one is clear from a reference in Cicero's *Tusculans* (5.12) and from his *De finibus*, where the two are routinely

rules for panegyric, which, of course, center on the virtues, contain important lessons for living honorably (*ad honeste vivendum*). This is in essence what Polybius is getting at in his discussions of Roman funeral practices of which the *laudatio funebris* is an important part. These are one of the means by which the Roman state produces men who are willing to endure anything in order to gain a reputation for virtue (6.52.11); they become eager to attain the honor and glory that accrues to good, heroic men (6.54.3).

Any educated Roman would make this connection, and the implications of it for Cicero's purposes in the *Cato* would not go unnoticed. In his praise of Cato he is dealing with and ultimately promoting the actions and virtues of a man so devoted to the Republic and its ideals that he chose to end his life rather than endure their loss. Cicero's eulogy of him could be viewed, then, as subtle inspiration to men to live with honor and probity according to time-honored Republican ways. It might be noted in passing that Caesar's *Anticato* was cleverly contrived to rebut this message on its own ground. By denying that what Cicero praised had been done at all, by asserting that the orator had designated Cato's actions incorrectly, and by rejecting the deceased's accomplishments on the grounds that they were not praiseworthy, but actually dishonest and illegal (*Top.* 94), Caesar was in essence turning Cato's virtues into vices and at the same time suggesting that the ways of the Republic were by now less than honorable³⁵.

A final aspect of the *laudatio funebris* that made it an appropriate tool for Cicero to use in this situation was its earlier use as a vehicle of propaganda. The evidence is not strong, but it does exist. In 69 B.C. Caesar gave a *laudatio funebris* for his aunt, Julia³⁶. Plutarch hints that he was out to give more than a funeral speech when he says that the speaker won over the sympathies of his listeners and garnered favor for himself. Indeed, ulterior political motives may be read into the one surviving fragment that appears in Suetonius' *Life of Julius* (6.1). Here Caesar is dealing with Julia's lineage on both sides. Her *maternum genus* is connected with the kings and her *paternum genus* with the immortal gods. As he elaborates, Caesar points out that the Julii are descended from Venus and his family is of this line (*a Venere Iulii, cuius gentis familia nostra*). It is worth noticing that in the next sentence he makes the kings subject to the gods. The whole thing amounts to a subtle show of self-promotion and suggests that even in 69 B.C. Caesar was cultiva-

connected (1.61, 2.45-48, 3.10, 3.14, 3.29, 4.18, 5.60, 5.66). In some contexts *honestum/honestas* is directly related to eulogy (*Fin.* 2.49, 3.14, 3.27, 3.28, 5.69; *Off.* 1.14, 3.13).

³⁵ Cfr. *Cic. Att.* 12.40.1, where the writer says that Hirtius collected the *vitia* of Cato. If Hirtius' essay was really a preliminary study or model for Caesar's *Anticato* that was still to come (*Att.* 12.41.4), then *vitia* must have been part of the latter. As was noticed above (note 22), *vitia* are the focus of *vituperatio* and Hirtius' essay and the *Anticato* are consistently characterized as *vituperationes*.

³⁶ *Suet. Jul.* 6.1; *Plut. Caesar* 5.2 VOLLMER (above, note 5), 468, 482; KIERDORF (above, note 16), 114-15, 137.

ting the idea of his connection with deity that was to play so important a part later in the Julian ideology³⁷.

Although it comes two years after the *Cato*, Antony's *laudatio funebris* for Caesar seems also to be in this politicizing tradition. In spite of the fact that it is impossible to know exactly what Antony said, there can be little doubt about the eulogist's intent and the results he achieved. At the very least his effort stands as clear proof that the *laudatio funebris* could be used for political purposes³⁸.

In his *Cato*, then, Cicero seems once again to have shown his cleverness. He chose the *laudatio funebris* as a natural, safe, even philosophical medium for making a political statement about the Republic and its traditions. That he was at least moderately successful is clear from the fact that the document was popular and that it brought rebuttals from the opposition. It seems to have been successful in a diplomatic way also, for it did not raise the ire of Caesar. Rather, it fit well with Cicero's policy of treating the dictator and his followers with restraint and moderation³⁹. Cicero wanted to praise a great Republican and the government and traditions that he represented and he found the form and methods that were ideally suited to his purpose⁴⁰.

E. S. RAMAGE

³⁷ The Temple of Venus Genetrix, the divine mother of the Julii, was, of course, the focal point of Caesar's Forum. On his relation to deity generally: S. WEINSTOCK, *Divus Iulius*, Oxford 1971.

³⁸ Antony's speech: *Suet. Jul.* 84.2; *App. CW* 2.599-611; *Cass. Dio* 44.36-49; *Plut. Ant.* 14.3, 14.6, *Brutus* 20.3. Cfr. VOLLMER (above, note 5), 483; KIERDORF (above, note 16), 138, 150-58; G. KENNEDY, *Antony's Speech at Caesar's Funeral*, «QJS» 54, 1968, 99-106.

³⁹ *Cic. Fam.* 9.16.3 (46 B.C.): *Sed tamen eius ipsius [i.e., Caesaris] nulla re a me offensus est animus. Est enim adhibita in ea re ipsa summa a nobis moderatio.* Cfr. *Quint. Fr.* 2.15a.2, 4.

⁴⁰ A. RONCONI, *Exitus illustrium virorum* «SIFC», 17, 1940, 3 (= A. RONCONI, *Da Lucrezio a Tacito* Florence 1968, 206), takes for granted a close connection between *laudationes Catonis* like Cicero's *Cato* and the *laudatio funebris*. He sees in the former a prototype for imperial Stoic propaganda against the tyranny of the emperor. If this is the case, then this later propaganda would tend to confirm what has been said above about Cicero's political purposes in putting forward his *Cato* [cfr. KIERDORF (above, note 1), 168].

NOTE E DISCUSSIONI

IMPLICAZIONI SEMANTICHE
E CONCETTUALI DI ΤΥΦΟΣ IN LUCIANO

È noto che il termine τυφος ha assunto una grande importanza nella κοινή, dando origine ad una vasta sfera concettuale delle molteplici implicazioni, di cui è del resto problematico definire con precisione l'origine, benché se ne possano individuare in generale i punti di partenza nel periodo classico: l'accezione medica (Hippocr. VII, 39 sgg. Littré) costituisce cronologicamente il primo significato attestato del vocabolo, e di importanza determinante per il successivo sviluppo semantico resta l'uso che dell'aggettivo ἄτυφος fa Platone nel famoso passo del *Fedro* (230 A) in cui Socrate, dichiarando di voler improntare la sua vita al precetto delfico, accenna al mito di Tifone: ὅθεν δὴ χαίρειν ἕασας ταῦτα, πειθόμενος δὲ τῷ νομιζομένῳ περὶ αὐτῶν, ὃ νῦν δὴ ἔλεγον, σκοπῶ οὐ ταῦτα ἀλλὰ ἑμαυτὸν, εἴτε τι θηρίον ὃν τυγχάνω Τυφῶνος πολυπλοκώτερον καὶ μᾶλλον ἐπιτεθυμμένον, εἴτε ἡμερώτερον τε καὶ ἀπλούστερον ζῶον, θείας τινὸς καὶ ἀτύφου μοίρας φύσει μετέχον. Tale passo è problematico per il collegamento che viene istituito a vari livelli, da quello mitologico a quello paretimologico-semantico attraverso quello etico, tra la figura di Tifone, assunto a simbolo di superbia punita, il verbo composto ἐπιτύφω, corradicale di τυφος, riferito al mostro, ed il tema in questione, non rappresentato dal sostantivo τυφος o dal verbo τυφῶ, bensì dall'aggettivo ἄτυφος¹. Ciò dimostra che il concetto in Platone si andava plasmando, come è avvertibile dalla caratterizzazione di Tifone, connotato dall'idea della intricatezza e della complessità (εἴτε τι θηρίον ὃν τυγχάνω Τυφῶνος πολυπλοκώτερον καὶ μᾶλλον ἐπιτεθυμμένον), in opposizione alla sempli-

¹ Per l'etimologia di τυφος ci siamo rifatti a P. CHANTRAINE, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris 1968 *sub. v.* τυφομαι. La parola base della famiglia è il verbo τυφῶ, il cui derivato principale è appunto τυφος, che nell'originaria accezione medica significa «febbre che provoca inebetimento»; tra i suoi derivati il più importante è ovviamente il denominativo τυφῶ. La seconda importante formazione da τυφῶ è l'aggettivo τυφλός, da cui ha origine un'altra «sottofamiglia» indipendente. Per quanto riguarda l'etimologia, questa famiglia di parole si è formata da una radice *typh-* (i. e. *dhubh-), esprime l'idea di «fumare, bruciare», donde i termini relativi all'oscurità, la cecità e i valori metaforici di annebbiamento mentale, cioè stupidità, presunzione e simili. Circa Τυφῶν o Τυφαίων, che ha la variante altrettanto antica Τυφωεύς, l'accostamento con τυφῶ è risultato di una etimologia popolare, poiché diversa è la quantità della presente nei due vocaboli (ῶ in *typh-* e ῶ in Τυφῶν). Perciò l'origine del significato di «tempesta, tifone», che il termine ha poi assunto come nome comune, non è del tutto chiara, anche se è senza dubbio in relazione col mito.

cità attinente alla sfera dell'ἀτυφία (εἴτε ἡμερώτερον τε καὶ ἀπλούστερον ζῶον, θείας τινὸς καὶ ἀτύφου μοίρας φύσει μετέχον).

Appunto nella κοινή, partendo dalla duplice connessione paretimologica instauratasi tra la radice τυφ- e la figura di Tifone², mediante anche il contributo apportato dal collegamento etimologico, trasposto sul piano metaforico, con τυφλός e derivati, si è formata una complessa sfera semantica e concettuale intorno a τυφος ed al corrispondente verbo τυφῶ³; svariate sono infatti le attestazioni in cui i due termini, specialmente il sostantivo, si trovano uniti ad altri vocaboli che presentano singolari affinità con essi, tanto da gravitare nella loro orbita. Appunto questa orbita viene da noi definita la sfera concettuale di τυφος, comprendente ovviamente i corradicali, cioè τυφῶ e gli opposti ἄτυφος e ἀτυφία.

Un tentativo di spiegare la formazione del concetto di τυφος, prendendo come punti di riferimento il verbo, il sostantivo e l'originaria accezione medica di quest'ultimo può essere il seguente: dal momento che τυφῶ si è fissato nell'uso al pf. M τετύφωμαι, indicante l'essere divenuto arrogante per effetto del delirio che ha stravolto la mente, si può supporre che la nozione di τυφος indichi lo stato creato dal τετυφῶσθαι. Perciò τυφος partecipa del valore aspettuale di τετύφωμαι, poiché entrambi hanno un valore perfetto indicante lo stato presente di un'azione passata, un'azione che presuppone due nozioni di τυφος secondo un rapporto di causa-effetto. Dalla nozione di τυφος come «delirio, stordimento», significato traslato immediatamente derivato dalla accezione medica, che aspettualmente corrisponderebbe a τυφοῦμαι, si è verificato il passaggio dalla causa all'effetto nello stato perfetto di τετύφωμαι, in cui il verbo indicherebbe la condizione, il sostantivo l'effetto. In sostanza τυφος nella sua evoluzione semantica ha acquisito un processo aspettuale simile a quello di un verbo.

Uno degli autori in cui il termine riveste una particolare importanza è Luciano, dati i suoi agganci con la tradizione platonica e soprattutto con quella scettico-cinica⁴, un ambiente che si è appropriato del motivo del τυφος sviluppandolo ulteriormente e facendo di tale vocabolo un cardine della sua visione pessimistica del mondo, offuscato come da un fumo dall'inganno, dall'illusio-

² Questa analisi del concetto di τυφος nella κοινή, essendo per la maggior parte incentrata su un solo autore, è ovviamente parziale e non tocca alcuni punti del complesso problema o vi accenna soltanto. Nostro punto di riferimento è stato l'articolo di F. DECLEVA CAZZI, *Τύφος: contributo alla storia di un concetto*, in «Sandalion» III 1980, pp. 53-66.

³ Per denotare quanto sia difficile individuare l'origine del concetto è d'uopo precisare che τυφῶ è anteriore rispetto a τυφος; la prima attestazione è infatti abbastanza antica e isolata e risale ad Alceo (fr. 336 Voigt): ἐτύφωσ' ἔκ δ' ἔλετο φρένας. A differenza però di τυφος il verbo compare solamente nel significato traslato; inoltre la forma in cui il suo uso si fissa nella κοινή è il pf. M. Nell'analisi della sfera concettuale di τυφος abbiamo fatto confluire sia i nomi sia i verbi, compreso naturalmente τυφῶ, quali varianti morfologiche della medesima sfera; questo perché l'analisi delle relazioni semantiche di τυφῶ risulta inscindibile da quella di τυφος, cosicché sia per il sostantivo sia per il verbo usiamo le espressioni «sfera del τυφος, nozione di τυφος, concetto di τυφος», dal momento che, come dimostra anche l'uso stereotipo del pf. M di τυφῶ, si tratta di un'unica sfera concettuale.

⁴ Per il motivo del τυφος negli Scettici e nei Cinici vedi F. DECLEVA CAZZI, *art. cit.* e più sotto le citazioni di Monimo e Cratete.

ne, dalla mistificazione che tutto pervade⁵. In questa analisi delle attestazioni luciane relative al concetto di *τύφος* abbiamo seguito tre direttrici: l'esame dei passi nei quali l'unione con altri vocaboli concorre alla formazione di un campo semantico di cui il termine in questione risulta essere una «parola-chiave» privilegiata; una singolare accezione retorica attestata nel *Lessifane*; alcune espressioni particolari dovute all'aggancio con il significato originario della radice *typh-*.

I

In alcuni passi luciani *τύφος* sembra essere inquadrato precisamente in una correlazione tra più termini e preso come punto di partenza per la costituzione di un campo semantico. Luciano, in altre parole, pare voler delimitare la sfera del termine, che viene in lui a designare la «summa» di varie qualità negative, concernenti soprattutto la superbia, la stoltezza e l'inganno di ricchi, potenti e filosofi. Cominciamo ad esaminare a questo proposito l'elenco ricorrente in *Tim.* 28 (parla Ploutos):

ἐπειδὴν τις ἐντυχὼν τὸ πρῶτον ἀναπετάσας τὴν θύραν εἰσδέχεται με, συμπαιρῶν χεται μετ' ἐμοῦ λαθῶν ὁ τύφος καὶ ἄνοια καὶ ἡ μεγαλαυχία καὶ ὕβρις καὶ ἀπάτη καὶ ἄλλ' ἅττα μυρία.

Possiamo notare il collegamento di *τύφος* con la pazzia, la superbia, l'arroganza, l'inganno⁶; il fatto che sia presente una correlazione, che è anche un'interrelazione, tra più termini che nel medesimo contesto rendono l'idea di un *status* mentale, fa supporre la precisa intenzione da parte dell'autore di evidenziare una sfera semantica e concettuale i cui estremi sono per così dire «delimitati» dalle idee di stupidità e boria. In particolare *τύφος*, posto significativamente all'inizio dell'elenco, si può definire onnicomprensivo di tutte le altre nozioni, al centro della sfera in questione, poiché partecipa di tutte le idee espresse dai termini cui è collegato e detti termini sono, per tale motivo, parzialmente sinonimi del polisemico *τύφος*. L'unione del vocabolo con termini della stessa sfera è pure in *dial. mort.* 20,4, dove Menippo rinfaccia ad Empedocle il suo suicidio definendolo gesto teatrale, dovuto ad ostentazione:

MEN. Ὁ χαλκόπου βέλτιστε, τί παθὼν σεαυτὸν ἐς τοὺς κρατῆρας ἐνέβαλες;

EMP. Μελαγχολία τις, ὦ Μένιππε.

MEN. Οὐ μὰ Δί, ἀλλὰ κενοδοξία καὶ τύφος καὶ πολλὴ κόρυζα.

Significativo è il fatto che *τύφος*, volutamente opposto allo stato di melancolia, sia correlato con *κόρυζα*, altro termine del lessico medico cui Luciano ha impresso in modo originale una evoluzione simile a quella di *τύφος*, dandogli il

⁵ Per l'analisi delle problematiche luciane ci siamo rifatti principalmente a G. ANDERSON, *Studies in Lucian's comic fiction*, «Helmantica» XXIX 1978; J. BOMPAIRE, *Lucien écrivain. Imitation et creation*, Paris 1958; B. BALDWIN, *Studies in Lucian*, Toronto 1973.

⁶ Per l'immagine particolare del passo cfr. Plut. *Symp.* 616f-617a.

significato di «stoltezza». Un altro passo in cui ricorre un elenco simile a quello del *Timone è de merc. cond.* 25 (critica ai «falsi sapienti»):

ἐκτετήκασιν τῷ πόθῳ τῆς Ὀμήρου σοφίας ἢ τῆς Δημοσθένους δεινότητος ἢ τῆς Πλάτωνος μεγαλοφροσύνης, ὧν ἦν τις ἐκ τῆς ψυχῆς ἀφέλη τὸ χρυσίον καὶ τὸ ἀργύριον καὶ τὰς περὶ τούτων φροντίδας, τὸ καταλειπόμενον ἐστὶ τύφος καὶ μαλακία καὶ ἡδυπάθεια καὶ ἀσέλγεια καὶ ὕβρις καὶ ἀπαιδευσία.

Qui la sfera concettuale di *τύφος* comprende le nozioni di mollezza, empietà, tracotanza ed ignoranza. Possiamo anche citare il passo di *Tim.* 32, dove abbiamo l'unica attestazione di *Τύφος* personificato. Infine in *dial. mort.* 14,6 si parla, in riferimento ad Alessandro Magno di «disparare» (*ἀπομανθάνω*) il *τύφος*, nozione che è correlata al «conoscere se stessi» nel senso di non eccedere la giusta misura; il *γνώθι σαυτὸν* è del resto il punto di partenza del passo del *Fedro*, nel quale la *ἀτυφία* indica il rispetto dell'oracolo delfico e la condizione di Tifone che brucia il suo contrario. In queste attestazioni, in definitiva, *τύφος* riunisce tutto ciò che è espresso dai singoli termini ad esso uniti e nello stesso tempo, avendo in sé una caratteristica distintiva, implica qualcosa in più, di riassuntivo a priori, rispetto ad essi. Infatti *τύφος*, come abbiamo già visto, contiene in sé la causa e l'effetto poiché è sempre presente, pur in chiave metaforica, l'idea della febbre, dello stordimento che colpisce la mente e le fa delirare producendo effetti negativi.

Stesse caratteristiche sono riscontrabili in passi dello stesso autore in cui ricorre il verbo *τυφῶω*, ovvero in *Men.* 12, dove viene ripresa la visione, caratteristica della filosofia cinica, della caducità degli onori umani e dell'alone di inganno da cui essi sono rivestiti (*τῶν ἐπὶ πλοῦτοις τε καὶ ἀρχαῖς τετυφωμένων καὶ μονονουχί καὶ προσκυνεῖσθαι περιμενόντων, τὴν τε ὀλιγοχρόνιον ἀλαζονείαν αὐτῶν καὶ τὴν ὑπεροφίαν μυσαιττόμενος*); in *Icarom.* 7, in riferimento alla superbia e alla ignoranza dei filosofi fisici (*κάκεινο πῶς οὐκ ἄγνωμον αὐτῶν καὶ παντελῶς τετυφωμένον*); in *Nigr.* (*ἀντὶ δὲ ἀνοήτου τε καὶ τετυφωμένου γενέσθαι μετριώτερον*). Ma il fatto più importante, cui abbiamo già accennato, è l'unione nei due passi dell'*Icaromenippo* e del *Nigrino* del part. pf. *Μ τυφωμένος*, forma più frequente nelle attestazioni del verbo, con un aggettivo, *ἀγνώμων* nel primo caso, *ἀνόητος* nel secondo; il part. pf. assume cioè un valore aggettivale, divenendo una sorta di «aggettivo perfettivo» connotato da un tratto semantico-sintattico che esprime la conseguenza di una azione negativa iniziata precedentemente rispetto alla connotazione privativa di *ἀγνώμων* e *ἀνόητος*; all'affermarsi di tale uso è potuta concorrere la svalutazione del perfetto verificatasi nella *κοινή*.

Passiamo adesso ad esaminare attestazioni di altri autori che presentano affinità con quelle di Luciano nella delineazione di un'area semantica di cui *τύφος* costituisce il concetto basilare⁷. Interessante è la caratterizzazione di *τύφος* data da Plutarco in *de gen. Soc.* 579f:

τύφου γὰρ αὐτὸς τις, ὃ φίλε, κενοῦ καὶ κόμπου τὸ τοιοῦτον, οὐκ ἀληθείας καὶ ἀπλότητος οἷς τὸν ἄνδρα μέγαν ὡς ἀληθῶς καὶ διαφέροντα τῶν πολλῶν γεγονέναι δοκοῦμεν.

⁷ Si tratta ovviamente di una selezione dei passi più significativi, contenenti particolari utili per la nostra questione.

Il τύφος è definito κενός perché rappresenta il κόμπος della falsa pienezza che cela il vuoto reale ed è opposto alla «verità» e alla «semplicità». Il sintagma, che ritorna in Giuliano *Or.* I, 28b, è un sintomo dell'appartenenza alla sfera del termine in questione della κενοδοξία, vocabolo più volte ricorrente in simili contesti (cfr. Luc. *dial. mort. l. c.* e sotto p. 31). Interessante a tal proposito è la definizione in Phil., *de prov.* p. 635 Mengelei (citato da Eus., *Praep. Ev.* VIII, 14, 8) di τύφος e κενή δόξα come di un κακόν διδυμον. Una parola particolarmente importante di questa area semantica è οἴημα (con la variante οἴησις), in cui la nozione di «credenza» assume una connotazione negativa avvicinandosi a quella di «presunzione»⁸. A questo proposito è interessante la correlazione che si instaura, sempre in Plutarco, (*de prof. in virt.* 81c), tra il polisemico τύφος e οἴημα:

καὶ καθάπερ ἀγγεῖων κενῶν ὑγρὸν δεχομένων ὁ ἐντὸς ἀήρ ὑπέξεισιν ἐκθλιβόμενος, οὕτως ἀνθρώποις πληρουμένων τῶν ἀληθινῶν ἀγαθῶν ἐνδίδωσιν ὁ τύφος καὶ γίγνεται τὸ οἴημα μαλακώτερον, καὶ παυόμενοι τοῦ διὰ πρόγωνα καὶ τρίβωνα φρονεῖν μετὰ τὴν ἀσκησιν ἐπὶ τὴν ψυχὴν μεταφέρουσι, καὶ τῷ δηκτικῷ καὶ πικρῷ χρωδῶνται πρὸς ἑαυτοὺς μάλιστα, τοῖς δ' ἄλλοις πρῶτον ἐντυγχάνουσι.

I due termini sono concatenati in un rapporto reciproco di causa-effetto: il τύφος è l'offuscamento mentale per il quale ci si inorgoglisce e si è portati a credere (οἰεσθαι) oltre quello che si è; ma nello stesso tempo τύφος è l'effetto del pensare riguardo a se stessi oltre misura. È quindi molto importante la definizione che dà di τύφος Monimo cinico (ap. Sext. Emp., *Adv. math.* VIII, 5) come οἴησις τῶν οὐκ ὄντων ὡς ὄντων: qui τύφος è ancora a metà tra la nozione di credenza, pur negativa, poiché il credere è soggetto alla sfera del sensibile, e quella di presunzione, in quanto appunto si «presume» che una cosa sia e invece non è. La correlazione ricorre in Plutarco in modo simile al precedente anche in *de aud. poet.* 43b.

Sempre riguardo al riferimento di τύφος alla sfera, fallace, del sensibile, significativa è l'attestazione di M. Aur. II, 12:

οἷά ἐστι τὰ αἰσθητὰ πάντα καὶ μάλιστα τὰ ἡδονῆ δελεάζοντα ἢ τῷ πόνῳ φοβοῦντα ἢ τῷ τύφῳ διαβεβοημένα, πῶς εὐτελεῖ καὶ εὐκαταφρόνητα καὶ ῥυπαρὰ καὶ εὐφθαρτα καὶ νεκρά, νοεῖς δυνάμειος ἐφιστάναι.

Le cose avvolte dal τύφος sono soggette alla sfera dei sensi e di conseguenza non possono che essere vane, corruttibili, fallaci. In un altro passo di Marco Aurelio (II, 17) anche l'anima viene trascinata nella sfera del negativo: πάντα μὲν τοῦ σώματος ποταμός, τὰ δὲ τῆς ψυχῆς ὄνειρος καὶ τύφος; infatti ὄνειρος indica specialmente il sogno ingannevole, e per traslato ombra vana, chimera, con una coerenza semantica dunque con τύφος, essendo entrambi i termini comprensivi dell'idea di inganno e fallacia. L'idea è compiutamente pre-

⁸ Un altro valore negativo di οἴησις, che può avere influito sulla caratterizzazione della «credenza» come «presunzione», è quello di «falsa opinione»; tra le varie attestazioni citiamo Arist., *Rhet. Al.* 1431a40, dove οἴησις è contrapposto a σαφῶς εἰδέναι: ὅτι τὰ μὲν ἄλλα πάντα οἴησιν ἐπιποιεῖ τοῖς ἀκούουσιν, τῶν δὲ σημείων ἕνα καὶ σαφῶς εἰδέναι ποιήσει τοὺς κρίνοντα.

sente in VI, 13: δεινὸς γὰρ ὁ τύφος παραλογιστῆς καὶ, ὅτε δοκεῖς μάλιστα περὶ τὰ σπουδαῖα καταγίνεσθαι, τότε μάλιστα καταγοητεύει. Il τύφος è definito ingannatore, ciarlatano, buffone; significativo è il termine παρα-λογιστῆς: il τύφος è qualcosa di non logico, che porta «fuori» dalle «cose serie». Importante, poi, ci sembra una attestazione di Giamblico (*de myst.* II, 4), in cui il τύφος è riferito alle cose inerenti la ὕλη, il mondo materiale, partecipanti della sfera del sensibile e perciò negative: τὰ δὲ περὶ τὴν ὕλην μεριζόμενα τύφῳ καὶ ἀλαζονείᾳ πλείονι χρῆται. In uno scolio di Tzetzes ad Ar., *Nub.* 814⁹ il τύφος è uno dei concetti negativi che, si dice, insegna la filosofia θυραῖα, assieme a ψεῦδος, πατραλοῖότης, ἀσέβεια. Ancora più probante è un altro scolio (ad *Nub.* 1345a) in cui τύφος è connesso a φρόνημα: ἤτοι δὴλόν ἐστι τὸ φρόνημα καὶ ὁ τύφος αὐτοῦ, ὅτι ἐν τινι θαρρῶν θρασύνεται. Il termine φρόνημα, come οἴημα, assume spesso connotazione negativa, come si può vedere dalla espressione μέγα φρονεῖν e dal corrispondente sostantivo μεγαλοφροσύνη. Interessante è l'accostamento del verbo θαρρέω con θρασύνω, per indicare il passaggio, nello stato di τύφος, dalla condizione positiva a quella negativa. Una particolare coincidenza di termini è attestata in un altro scolio di Tzetzes ad Aristofane *Ran.* 494: ἔθι νῦν ἐπειδὴ ληματίας κἀνδρείος εἶ, in cui risulta evidente come τύφος sia un vocabolo della κοινή, come l'espressione κενὴ δόξα o il sostantivo κενοδοξία. A parte il problema testuale che presenta il verso aristofanesco circa il termine glossato¹⁰, esso è comunque connesso con λῆμα. Tzetzes ha nel suo commento il verbo ληματιάω e glossa l'espressione ἀνδρείος εἶ con ἀλαζονεύεις; il verso viene ulteriormente commentato coi vocaboli λῆμα e φρόνημα e vi è l'equiparazione del primo con τύφος e del secondo con κενοδοξία. Lo scoliasta vuole indicare che ai suoi tempi questi termini erano l'equivalente degli altri due ai tempi del poeta comico.

Esaminiamo ora alcune attestazioni sulla stessa linea relative al verbo τυφῶ nella forma del pf. M in cui si è diffuso nella κοινή ad indicare lo stato di chi è affetto da τύφος¹¹. Possiamo innanzitutto ricordare una attestazione di Demostene (*Or.* XIX, 219 ἀλλ' ἐγὼ μαινομαι καὶ τετύφωμαι νῦν κατηγορῶν), dove compare un'altra componente della sfera del τύφος, cioè la pazzia; una connessione analoga è in Arist. *Probl.* 873^a23: ὁ οἶνος τετυφωμένους ποιεῖ καὶ μανικούς¹². Dal passo aristotelico possiamo constatare, cosa già emersa in Luciano, come nel periodo postclassico, e quindi nella κοινή, il participio τετυφωμένος fosse trattato alla stregua di un aggettivo e potesse essere correlato con veri e

⁹ Cito da *Scholias in Aristophanem*. Ed. edendave curavit W. J. W. Koster Pars. IV: Tzetzes commentarii, I-III edd. L. M. Positano, D. Holwerda, W. J. W. Koster. Groningen 1960-64.

¹⁰ Vi è discordanza nei codici tra l'aggettivo ληματίας e la forma verbale ληματιᾶς (da un ipotetico ληματιάω); entrambe le forme sarebbero hapax.

¹¹ Le attestazioni all'attivo sono molto limitate e più di una presenta come *v. l.* τυφῶν; possiamo ricordare tra esse quella di Alceo (vedi nota 3), in cui è già presente l'idea dell'uscir di senno, e Plut. *de adul. et am.* 59a, con la correlazione tra τυφῶν e ἀπολλύω.

¹² Ricordiamo anche l'attestazione platonica in *Hi. Ma.* 290a (ὁ τετυφωμένε σὺ) e soprattutto la frase attribuita a Platone da Diogene Laerzio (VI, 26), in cui compaiono sia τύφος sia τυφῶν: ὄσον, ὡ Διόγενες, τοῦ τύφου διαφαίνεις, δοκῶν μὴ τετυφῶσθαι. In entrambi i passi il verbo ricorre nella forma e nel significato divenuti usuali nella κοινή. In particolare, la polemica tra i due filosofi attestata da Diogene Laerzio dimostra che il τύφος può trasparire anche dalla critica della superbia altrui, quando essa diventa manifestazione di orgoglio, come si deduce dal seguito dello stesso passo: οἱ δὲ φασὶ τὸν Διογένην εἰπεῖν: Πατὴρ τὸν Πλάτωνος τύφον, τὸν δὲ φάναι: Ἐτέρω γε τύφῳ. Διόγενες.

propri aggettivi. Ritroviamo simili sintagmi in Plutarco (*de Alex. s. virt. s. fort.* 330a: τούναντίον γὰρ ἦν ἀσφόρου καὶ τετυφωμένης ψυχῆς τὴν μὲν αὐτόχρονον χλαμύδα θαυμάζειν), Giuliano (*Or. VI*, 197d: οἱ Πυθαγόρου καὶ Πλάτωνος καὶ Ἀριστοτέλους χορευταὶ γνήσιοι γόητες εἶναι λέγοντες καὶ σοφισταὶ καὶ τετυφωμένοι καὶ φαρμακεῖς¹³).

Possiamo infine notare la presenza nell'area semantica di τυφος della periaυτολογία, come evidente manifestazione di egocentrismo orgoglioso, in Sext. Emp., *Pyrrh. Hypot.* I, 62:

καὶ γὰρ καταπαίζει τῶν δογματικῶν τετυφωμένων καὶ περιαιτολογούντων οὐκ ἀποδοκιμάζομεν μετὰ τοὺς πρακτικοὺς τῶν λόγων.

Particolari interessanti si possono trovare nelle glosse, poiché esse costituiscono il «riassunto» di varie fonti e spesso si propongono esplicitamente di individuare la sfera semantica e concettuale del termine. Nella Suda τυφος è glossato con ἀλαζονεία e μανία, ribaditi da un riferimento successivo alla ἄγνοια. Abbastanza complessa è invece la definizione di ἀτυφία: dopo essere glossata con ταπεινοφροσύνη, in riferimento anche al passo del *Fedro*, è definita ἀβλαβής, poiché, si dice, τὸ τυφὸν βλέπτει¹⁴. Vi è poi il collegamento con τύφος, sempre desunto da Platone. Dopo aver ribadito che la ἀτυφία è una delle prerogative del saggio, la Suda fa notare che ve ne sono due tipi, uno positivo, cioè la condizione di misura (ἴσως γὰρ ἔχειν πρὸς τε τὸ ἔνδοξον καὶ ἄδοξον), l'altro negativo, corrispondente ad uno stato di mediocrità (εἶναι δὲ καὶ ἄλλον ἄτυφον, κατὰ τὸ εἰκαῖον τεταγμένον, ὅ ἐστι φαῦλον). La relatività della ἀτυφία è di derivazione stoica, in quanto la fonte di questa glossa è reperibile in Crisippo *ap. Diog. Laert.* VII, 117 (= S.V.F. III, 163). In Esichio τυφος è glossato con ἀλαζονεία, ἔπαρσις, κενοδοξία; le stesse definizioni ritornano alla voce τυφωθείς. È infine da ricordare la spiegazione di τυφώω data dall'*Etymologicum Magnum*, il quale, sempre citando il *Fedro*, glossa il verbo con l'espressione ἐπὶ τετυφλῶσθαι τὴν διάνοιαν (p. 772, 13), dove la implicazione etimologica e quella metaforico-semantica sono tutt'uno.

II

Passiamo adesso ad esaminare altre attestazioni di Luciano che presentano un'immagine caratteristica in base alla quale il τυφος viene considerato qualcosa di materiale ed esprime una nozione di pesantezza e quindi di molestia. Abbiamo già notato questa immagine in *Tim.* 28, dove si dice che il τυφος e gli altri elementi negativi ad esso connessi entrano come una persona in una casa; singolarmente coincidente è l'immagine di Plut. *quaest. conv.* 617a:

¹³ Si tratta di una originale ripresa di un passo platonico (*Symp.* 203d) in cui sono enumerate tre caratteristiche di Eros: imbroglione, sofista, creatore di pozioni.

¹⁴ Ricorre in questo caso la forma neutra, τὸ τυφόν, che ha come variante anche τὸ τυφός; entrambe sono tarde e si trovano solo nei lessici.

ἀφελῶς καὶ ἀτύφως κατανέμειν αὐτοὺς εἰς ἦν ἂν τύχῳσι χώραν, καλὸν εἰς φιλίαν ἐφῶδιον τὴν εὐκολίαν λαμβάνοντας· ἐν δὲ ξένοις ἢ ἀρχουσιν ἢ πρεσβυτέροις φιλοσοφούντες δέδρα μὴ δοκῶμεν τῇ αὐλείῳ τὸν τυφὸν ἀποκλείοντες εἰσάγειν τῇ παραθύρῳ.

Ritroviamo in Luciano questa particolare nozione fisica del termine in *I-mag.* 21:

λέγω δὲ τὸ ἐν τηλικούτῳ ὄγκῳ γενομένην αὐτὴν μῆτε τυφὸν ἐπὶ τῇ εὐπραξίᾳ περιβαλέσθαι μῆτε ὑπὲρ τὸ ἀνθρώπινον μέτρον ἐπαρθῆναι πιστεύσασαν τῇ τύχῃ.

Il riferimento a τυφος del verbo περιβάλλω indica che esso è sentito come qualcosa di fisico, che avvolge a mo' di veste; particolarmente significativa è infatti la presenza della preposizione περί, indicante l'idea di avvolgimento. Il «rivestirsi» di τυφος, come si nota, è visto come un «sollevarsi oltre la misura umana». Questa immagine ricorre, con la variante περιτίθημι, anche in Plutarco (*de exil.* 607a), Vettio Valente (4,28 e 270,34), Eusebio (*Praep. Ev.* XIV, 18,27). Sempre in Luciano, l'idea del τυφος come veste e come peso è compiutamente presente in *dial mort.* 10,4:

καὶ τὸν τυφὸν ἀπορρίψον, ὦ Λάμπιχε, καὶ τὴν ὑπεροψίαν· βαρῆσει γὰρ τὸ πορθηεῖον συνεμπεσόντα.

Il verbo ἀπορρίπτω, essendo usualmente riferito agli abiti, partecipa, in senso contrario, della stessa immagine di περιτίθημι e περιβάλλω. L'idea del peso è data dalla frase successiva, in cui si dice che la superbia farà affondare la barca di Caronte. Un'attestazione coincidente si può trovare, col verbo κατατίθημι, in Plut., *de prof. in virt.* 81f:

ὄσφ μαῖλλον ἄπτονται τοῦ λόγου, μαῖλλον τὸ οἶμα καὶ τὸν τυφὸν κατατιθεμένου.

Un significativo valore contestuale di τυφος ricorre in un passo del *Lessifane* (cap. 24); si tratta di una particolare accezione retorica, che porta alle estreme conseguenze la nozione tendente alla sfera del superfluo e alla gonfiezza esteriore, venendo ad indicare l'ampollosità retorica e la magniloquenza verbale. Il dialogo luciano infatti si inserisce in una polemica contro una cerchia di sedicenti atticisti, identificati generalmente con il circolo dei «Sofisti Ulpianei» citati nei *Deipnosofisti* di Ateneo (III 98b sgg.) e facenti capo ad un retore pedante, Ulpiano appunto, più volte menzionato nella stessa opera; attraverso questo libello Luciano vuole colpire una tendenza all'abuso dei termini ostentatamente altisonanti in una dizione affettata che degenera notevolmente dal modello di Attico propugnato dal nostro autore. Si ha quindi, mediante una vulcanica parodia linguistica, una condanna dell'iperatticismo come esempio deteriore di mimesis che si differenzia dalla teoria classica in quanto si tratta di una ripresa puramente meccanica, e quindi prettamente servile, di termini attici anche obsoleti desunti dai lessici¹⁵. Esaminiano dunque il passo in questione, in cui Licino elenca al Lessifane ciò che deve evitare:

¹⁵ J. BOMPAIRE, *op. cit.* pp. 126 sgg. e 134 sgg. (per la teoria della mimesis in Luciano); pp. 610 sgg. (per le tematiche del *Lessifane* in particolare).

καὶ ὁ τύφος καὶ ἡ μεγαλαυχία καὶ ἡ κακοήθεια καὶ τὸ βρενθῦσθαι καὶ λαρυγγίζειν ἀπέστω, καὶ τὸ διασιλλαίνειν τὰ τῶν ἄλλων καὶ οἰεσθαι ὅτι πρῶτος ἔσθι αὐτός, ἢν τὰ πάντων συκοφαντῆς.

Abbiamo una evidente polisemia di τύφος, che è glossato dai termini se-guenti, tanto che l'elenco diventa la indicazione dell'area semantica ricoperta dal termine chiave, il quale però, proprio per il fatto che Licino dice al pro-tagonista del dialogo di liberarsi di tutta la gonfiezza esteriore, comprende anche la vacuità retorica; quindi la superbia del personaggio è anche e soprattutto su-perbia lessicale. La connessione con la sfera del linguaggio è espressa anche dai verbi συκοφαντέω, λαρυγγίζω, διασιλλαίνω, indicanti il vaniloquio, lo sfoggio e-steriore, l'alterigia dei sofisti che si traduce in disprezzo e critica fine a se stes-sa. L'idea della superbia, oltre che con μεγαλαυχία, è resa dai significativi ter-mini κακοήθεια e βρενθῦσθαι. Non è infine casuale la ricorrenza del verbo οἶο-μαι, secondo l'associazione già verificata di οἶμα e οἶσις colla sfera del τύφος. Quindi il nostro termine, partendo dall'idea di base di superbia e vanagloria, contiene una complessa polisemia comprendente l'affettazione ostentata, la bo-ria, l'inganno, vale a dire un vuoto sostanziale celato da una falsa apparenza di pienezza, cui certamente concorre il concetto espresso dal vocabolo nella scuo-la scettico-cinica; questo aspetto del problema sarà trattato nell'ultima parte del lavoro. Una singolare coincidenza con il *Lessifane* si può trovare in un passo di Filone Alessandrino (*de Cher.* 42):

τελετὰς γὰρ ἀποδιδάσκομεν θείας τοὺς τελετῶν ἀξίους τῶν ἱεροτάτων μύστας, οὗ-τοι δ' εἰσὶν οἱ τῆν ἀληθῆ καὶ οὖσαν ὄντως ἀκαλλώπιστον εὐσέβειαν μετὰ ἀτυφίας ἀ-σκοῦντες· ἐκείνοις δὲ οὐχ ἱεροφαντήσομεν κατεσχημένοις ἀνιάτω κακῶ, ῥημάτων καὶ ὀνομάτων γλισχρότητι καὶ τερθρείαις ἐθῶν, ἄλλω δὲ οὐδενί, τὸ εὐαγὲς καὶ ὅσιον παραμετροῦσιν.

Per Filone la ἀτυφία, significativamente connessa al vero e al reale, si ma-nifesta con l'assenza della retorica, che diventa perciò implicitamente uno degli aspetti del τύφος: solo che in Luciano il motivo è limitato all'ostentazione di parole, in Filone indica assolutamente l'uso di un linguaggio ricercato, non semplice, che inganna; in sostanza, ciò che nello stile, essendo un abbellimen-to, è superfluo e va quindi eliminato¹⁶. Il motivo del τύφος, applicato, in gene-rale, alla sfera del linguaggio, è attestato anche dagli scolii di Tzetzes ad alcuni versi di Aristofane (*Ran.* 939-942):

ἀλλ' ὡς παρέλαβον τὴν τέχνην παρὰ σοῦ τὸ πρῶτον εὐθὺς οἰδοῦσαν ὑπὸ κομπασμάτων καὶ ῥημάτων ἐπαχθῶν ἴσχανα μὲν πρῶτιστον αὐτὴν καὶ βάρος ἀφείλον ἐπυλλίους καὶ περιπάτους

nei quali è presente il tema dell'ostentazione lessicale riferito alla tragedia. Tzetzes così commenta l'espressione: τὴν τραγωδικὴν (scil. τέχνην) δηλονότι, οἰ-

¹⁶ Per l'analisi di τύφος in Filone e nella letteratura cristiana P. COURCELLE, *Le Typhus, mala-die de l'âme d'après Philon et d'après Saint Augustin*, in *Corona gratiarum, Miscellanea Patristica, Historica et Liturgica Eligio Dekkers...* oblata, Brugge 1975, pp. 245-288; P. GRAFFIGNA, *Il molteplice e l'ecce-dente. Τύφος in Filone d'Alessandria, Quaderni di Semantica* II, 1988, pp. 347-356.

δοῦσαν καὶ ἐπηρμένην ὑπὸ κομπασμάτων καὶ τύφου καὶ ῥημάτων φορτικῶν, ἴσχανα καὶ ἐλέπτυνα αὐτὴν. Lo scoliasta in sostanza applica al motivo aristofanesco del-l'arte «gonfia» la nozione di τύφος, che nel contesto, essendo riferito alla trage-dia, concerne la retorica e la lingua. Il termine è infatti collegato, oltre che con κομπασμα, con ῥήματα φορτικά (in Aristofane riferito a ῥῆμα c'è l'aggettivo ἐπ-αχθές), quindi vi è una connessione precisa con i vocaboli che, essendo inop-portuni, sono la più palese manifestazione di τύφος; del resto φορτικός, oltre che «volgare», vale anche «gonfio, ostentato», e questa polisemia si collega be-ne a certi vocaboli tragici ampollati, falsamente alti e perciò anche volgari (e nello scolio οἰδέω è significativamente correlato con ἐπαίρω).

Il concetto, già espresso dall'aggettivo aristofanesco, indicante come, se-condo Euripide, l'arte tragica potesse generare parole davvero «pesanti», è sta-to ripreso ed ampliato nella direzione tematica del τύφος da Luciano e quindi da Tzetzes. È ancora pertinente, riguardo a Luciano, l'attestazione in *de merc. cond.* 19:

τὰ μὲν ἡμετέρα ὁποῖά ἐστιν ἐώρακας ἤδη, καὶ ὡς τύφος ἐν αὐτοῖς οὐδὲ εἰς, ἀτρα-γῶδητα δὲ καὶ περὶ πάντα καὶ δημοτικά.

Per indicare un carattere semplice, privo di τύφος, si usano, in senso tra-slato, i termini ἀτραγῶδητος e περὶός, chiaramente pertinenti alla sfera retorica. A tal proposito l'uso di τύφος in riferimento al carattere può rimandare ad una delle più antiche attestazioni del termine, cioè Antiph. Com. fr. 195,2 K. A.: τὸν τρόπον μὲν οἶσθα μου ὅτι τύφος οὐκ ἔνεστιν.

III

Siamo ora pervenuti all'ultima parte della nostra trattazione, nella quale ritorneremo all'attestazione del *Lessifane* per evidenziare come, al di là dell'ac-cezione retorica, τύφος rimandi direttamente all'idea di «fumo», cioè al signi-ficato originario della radice *typh-*; si tratta di un processo non infrequente nel-la κοινή, che dà vita ad immagini caratteristiche in cui il termine in questione si presenta unito ad altri, semanticamente affini, esprimenti nozioni di gonfiore, fumosità, vanità. Appunto nel *Lessifane* risulta nella maniera più evidente una concezione di τύφος come «fumo» e «gonfiore». Per metterla in luce, dobbia-mo rifarci ad altri due passi dell'opera, che si riferiscono a quello precedente-mente riportato e lo completano. Il primo riguarda un gioco di parole, me-diante il quale è introdotto il tema della σιληπορδία (cap. 21):

ἢ γοῦν σιληπορδία μέγαν τὸν ψόφον ἐργάσεται συνεκπεσοῦσα μετὰ τοῦ πνεύματος.

L'unica altra attestazione del termine è nel lessico di Fozio: σιληπορδεῖν τρυφᾶν καὶ ἡ σιληπορδία· ἡ ἄγαν τρυφή (p. 155 Naber); di uso più frequente è il corrispondente verbo σιληπορδεῖν, che in Esichio s. v. è glossato con vocaboli polisemici (στρηνηῖαν, ἀβρύνεσθαι, θρύπτεσθαι, χλιδᾶν) legati da un lato alla mollez-za, dall'altro all'alterigia, nozioni che sembrano concatenate tra loro, come si riscontra in alcune succitate attestazioni di τύφος e nel termine τρυφή usato da

Fozio per glossare *σιληπορδία*. Gli scolii al passo di Luciano (ὡς ἂν διὰ τῆς εὐπορίαν τῶν λέξεων, καὶ τὸ μέγα ἐπὶ τούτοις φρονεῖν ἐξωγκῶσθαι, αὐτῷ τὴν γαστέρα καὶ ἐπὶ τὸ ἀποπνεῦσαι ἤδη τὸν ὄγκον ἐπείγεισθαι, p. 202 Rabe) lasciano intravedere un recupero semantico, importante per la nostra questione, della seconda parte del composto, sicuramente riconducibile a *πέρδομαι*, *πορδή*; la prima parte è invece di origine oscura, anche se sembra in relazione con *σίλλος* (cfr. ib 24 τὸ διασιλλῖνεν), come fa supporre il lessico di Fozio. In sostanza, proprio questo gioco semantico ha permesso a Luciano di creare con il termine, il cui valore presenta affinità con *τύφος*, la scherzosa immagine del «vento» di cui ci si gonfia per superbia. L'intera espressione comica è giocata appunto sul doppio piano fisico-mentale delle parole *σιληπορδία* e *πνεῦμα*, mentre il termine intermedio *ψόφος* costituisce l'aggancio con la sfera fisiologica e consente il gioco verbale. Infatti, grazie al recupero semantico della seconda parte, il composto viene rimotivato e rietimologizzato; nell'espressione anfibologica il termine è connesso da una parte alla superbia, dall'altra veramente al «*crepitus ventris*», poiché la *σιληπορδία*, dice Licino, uscirà dal ventre con grande rumore; cioè la tracotanza, causa di quel fatto fisiologico, deve uscire per la stessa via μετὰ τοῦ πνεύματος. Il gioco riguarda chiaramente anche *πνεῦμα*, che ha qui un significato specificamente fisiologico¹⁷. Il secondo passo (cap. 25) si rifà invece all'accezione retorica di *τύφος* ed è l'invito al Lessifane ad eliminare appunto la gonfiezza retorica dai suoi discorsi: μηδέ σε θελήγετ' ἄναι ἀνεμῶναι τῶν λόγων. Qui *ἀνεμῶν* è usato metaforicamente come «fiore», però in senso negativo, in voluta contrapposizione con *ἄνθος* che in simili contesti indica, come è noto, il meglio. In questo caso invece *ἀνεμῶν* esprime l'idea di superfluo, inutile, evitabile benchè attraente all'apparenza, perciò si ricollega concettualmente a *τύφος* e *σιληπορδία* nell'indicare la pienezza illusoria, esteriore del Lessifane che nasconde il vuoto reale.

I quattro termini *τύφος*, *σιληπορδία*, *πνεῦμα* e *ἀνεμῶν* vengono così a formare una estesa catena sinonimica, che gioca ora sul significato proprio, ora su quello traslato, ora su un riferimento etimologico o paretimologico¹⁸. Risulta infatti determinante in *ἀνεμῶν* proprio il recupero semantico di *ἄνεμος*, da cui si desume la valenza negativa traslata dell'espressione *αἱ ἀνεμῶναι τῶν λόγων*: «discorsi vani che il vento disperde». Infine nelle varie attestazioni lucianee esaminate, ma specialmente in quest'ultima, il concetto di *τύφος* non può non implicare, come abbiamo già accennato, il valore che il termine riveste nell'ambiente scettico-cinico, valore teso generalmente a dimostrare la «vanità» del mondo (questo è il significato generico che il vocabolo assume in tale scuola) e per questo vicino a quell'idea di «fumo» derivata dal significato primario della radice¹⁹. La più chiara implicazione di questa *ἀρχή* semantica, unitamente al successivo sviluppo metaforico, è nel noto frammento di Cratete Tebano (fr. 6,1 Diehl³): Πήρη τις πόλις ἐστὶ μέσῳ ἐνὶ οἴνοπι τύφῳ. Si tratta di una parodia

¹⁷ Ritroviamo questa particolare accezione fisiologica di *πνεῦμα* in Eub. fr. 107,9 K. A. Arist. *Probl.* 948^a25; Dioscor. *Med.*, *de mat. med.* 2, 112 Wellmann; Diog. Laert. VI, 94.

¹⁸ P. CHANTRAINE, *op. cit.* sub. v. *ἀνεμῶν*. L'etimologia da *ἄνεμος* non è sicura; potrebbe trattarsi, come nel caso di *τύφος*-*τυφός*, di una etimologia popolare, secondo la quale *ἀνεμῶν* sarebbe forse «il fiore che si apre al soffio del vento».

¹⁹ F. DECLEVA CAIZZU, *op. cit.*

omerica, nella quale il *τύφος* di cui è avvolta l'isola vuole dimostrare quanto di stupidità, boria, superbia circonda i «beati» filosofi che vivono, immuni da ciò, nella loro città superiore e come questa condizione negativa gravi sul mondo quale caligine fumosa che avvolge l'isola tanto da renderla invisibile. Nel passo il valore di *τύφος* è quanto mai vago e nello stesso tempo polisemico ed è più che mai vicino alla nozione di «fumo» che non sembra accessoria, ma pregnante nel termine. Si tratta dell'esempio più evidente di come il richiamo alla radice, al punto di partenza dell'irradiazione semantica, non sia solo una reminiscenza, ma una ripresa esplicita parallela e concatenata all'acquisizione delle accezioni metaforiche grazie alle quali si è formato un determinato campo concettuale, ripresa che serve spesso a rimotivare e rideterminare l'accezione metaforica stessa. Il valore pregnante che in questo ambiente riveste *τύφος*, come di una condizione negativa gravante sul mondo, traspare anche da un altro passo di Cratete (fr. 10,2 Diehl³): τὰ δὲ πολλὰ καὶ ὄλβια τύφος ἐμαρψεν.

A questo proposito sono da citare due frammenti di Monimo cinico, autore protoellenistico riconducibile allo stesso ambiente in cui operava Cratete, nel quale ritroviamo questa concezione pessimistica del mondo immerso nella «vanità fumosa», che porta alle estreme conseguenze il motivo platonico della negatività del sensibile. Nel primo frammento (ap. Sext. Emp., *adv. math.* VIII, 5), cui abbiamo già accennato, si dice a chiare lettere che *τύφος* τὰ πάντα; il secondo, esprimente un'idea analoga, è riportato da Menandro (fr. 215,7 Koerte): τὸ γὰρ ὑποληφθὲν τύφον εἶναι πᾶν ἔφη. Ritroviamo questa concezione in un probante frammento di Filone di Biblo (fr. 1 Müller-III p. 564): πολλὸν αὐτοῖς (scil. τοῖς μυστηρίοις) ἐπήγον τύφον, ὡς μὴ ῥαδίως τινὰ συνορᾶν τὰ κατ' ἀλήθειαν γινόμενα. Evidente è l'opposizione di *τύφος* ad *ἀλήθεια*; il bersaglio polemico qui è costituito dai misteri, appunto rivestiti di una vanità fumosa che rende le cose ambigue ed impedisce di discernere il vero; per fare ciò i mistificatori «gettano» (*ἐπάγω*) nelle loro opere il *τύφος*, che in questo contesto assume una valenza affine a quella delle prime attestazioni, vicina all'idea di «fumo» espressa dall'immagine di Cratete.

Un altro esempio, ancora più esplicito, può essere fornito da Plut., *de gen. Socr.* 580b: τὸ ἀφελὲς τοῦτο καὶ ἀπλαστον ὡς ἐλευθέριον καὶ μᾶλλον φίλον ἀληθείας ἐλόμενος, τὸν δὲ τύφον ὡσπερ τινὰ καπνὸν φιλοσοφίας εἰς τοὺς σοφιστὰς ἀποσικεδάσας. Notiamo l'equiparazione di *τύφος* e *καπνός* in una sorta di «figura semantica» che tiene ovviamente presente il significato radicale. Comprensiva di entrambi i valori, fin qui esaminati, di «gonfiore», e di «fumo, vento» è l'attestazione di Plut., *de rect. rat. aud.* 39d:

ὄθεν οὐ κακῶς ἔνοι λέγουσιν ὅτι δεῖ τῶν νέων μᾶλλον ἐκπνευματοῦν τὸ οἶμα καὶ τὸν τύφον ἢ τῶν ἀσκήν τὸν ἀέρα τοὺς ἐγγεῖται τι βουλομένους χρησίμων· εἰ δὲ μή, γέμοντες ὄγκου καὶ φουσηματος οὐ προσδέχονται.

Nel passo ricorre, riferito a *οἶμα* e *τύφος*, nel significato di «far diminuire», il verbo *ἐκπνευματόω*, formato da *πνεῦμα*, e quindi semanticamente coerente con l'accezione riscontrata più sopra nel brano del *Lessifane*. L'immagine vuole rappresentare la boria come un gonfiore che può aumentare o diminuire, ed è espressa da un verbo il cui significato presuppone un'accezione fisica simi-

le a quella mediata da τῦφος; si può anche notare l'affinità con il paragone, instaurato in una citata attestazione plutarchea (*de prof. in virt.* 81c), tra l'aria compressa che fuoriesce da un vaso e il τῦφος che lascia chi è pieno degli ἀληθινὰ ἀγαθὰ. Si ripete cioè il processo anfibologico, ἐκπνευματώω essendo metaforico riferito al τῦφος, letterale riferito all'aria. È da rilevare inoltre il collegamento, parallelo anche dal punto di vista semantico, tra ὄγκος e φύσημα indicante metaforicamente la boria come qualcosa di fisico, cioè un gonfiore che appesantisce il corpo. Abbiamo quindi in correlazione due termini dall'evoluzione parallela a quella di τῦφος, che spiegano «materialmente» in che cosa consista lo stato del τετυφῶσθαι: cioè nell'essere pieni (γέμειν) di boria. Il termine ὄγκος, in particolare, dal valore letterale di «peso, gonfiore, tumore», assume un significato traslato negativo affine a quello di τῦφος, con il quale ha pure in comune il passaggio dal piano fisico al piano, metaforico, mentale.

Un simile passaggio parallelo è riscontrabile anche nella nozione di ἐμβροντησία, come si può desumere da Plut., *adv. Col.* 1119b:

τὴν δὲ ἐμβροντησίαν καὶ τὸν τῦφον ἐξέλαυε καὶ τὰς ἐπαχθεῖς καὶ ὑπερόγκους κα-
τοιήσεις καὶ μεγαλαυχίας²⁰.

Il termine ἐμβροντησία è attestato solo nel significato traslato, negativo, di «stordimento, demenza»; il punto di partenza è reperibile in una particolare accezione di βροντή, attestata in Hdt. VII, 10,5 col significato di «stato di stupore di chi è colpito dal fulmine», da cui ha avuto origine una valenza metaforica indicante stordimento mentale che ha informato di sé il sostantivo ἐμβροντησία, l'aggettivo ἐμβρόντητος e soprattutto il verbo ἐμβροντάω. In esso si compie infatti in maniera completa il passaggio da un'accezione fisica ad una traslata inerente la sfera mentale. Per ἐμβροντάω valgono le stesse considerazioni aspettuali riguardanti τυφώω, avvalorate dal fatto che anche questo verbo si è fissato, in tale particolare uso, al pf. M; in sostanza l'ἐμβρονησθαι indica il delirio causato dallo stato di ἐμβροντησία. L'unione non casuale di τυφώω ed ἐμβροντάω al pf. M si ha anche in una glossa dell'*Etymologicum Magnum* (755,8):

τετύφωμαι ἀντὶ τοῦ ἐμβρονησθαι, ἔξω τῶν φρενῶν γέγονα ἤτοι ἀπὸ τῆς βροντῆς, ἢ ἀπὸ ἐπὶ τὸν τυφῶνα καταφερομένων σκηπτῶν ἢ ἀπὸ τῶν τυφωτικῶν καλουμένων πνευμάτων, ἃ δὲ αὐτὰ ἐξίστησιν ἀθρώως καταρραγέοντα καὶ τετύφωσαι, τὸ μεμηνέναι καὶ τὰ τυφῶνια γὰρ πνεύματα μανίαν ἐμποιεῖ ἐμπεσόντα²¹.

Εμβροντάω viene considerato esatto sinonimo di τυφώω, pur permanendo il collegamento con l'accezione fisica: βροντή infatti non si è evoluto parallelamente a τῦφος. L'uscir di senno viene dunque fatto derivare dal tuono oppure, nelle successive possibilità di spiegazione, da Tifone. A questo punto si innesta nuovamente il triplice richiamo paretimologico-semantico-mitologico a Tifone, sentito come parte integrante della nozione di τῦφος, tanto che si suppone pos-

²⁰ Nello stesso passo abbiamo, poco sotto, l'equiparazione di τυφῶν e τῦφος: ταῦτα γὰρ ὁ τυφῶν ἐστίν, ὃν πολλὸν ὕμιν ἐνεποίησεν ὁ καθηγμένω, καὶ θεοῖς πολεμῶν καὶ θείοις ἀνδράσι.

²¹ La definizione ricorre con modalità simili in Arpocrasione (p. 175, 15-21 Dind.) e *An. Gr.* 308, 10 Bekker.

sa essere causato da fenomeni fisici quali i fulmini o i venti «tifonici». È una chiara dimostrazione del fatto che in età tarda s'è verificato un retrocedimento verso la nozione di partenza: non più l'idea di «fumo» e quindi l'accezione medica di τῦφος, ma la nozione fisica del vento che fa impazzire, mutuata dalla figura di Tifone, con un preciso recupero della tematica platonica. Tifone, ormai concepito come «genio del male», è sentito nella tarda antichità, nel collegamento etimologico corrente, come il generatore dello stato di τῦφος²². In conclusione, possiamo augurarci che la nostra trattazione, pur lungi dal toccare tutti gli aspetti del complesso problema, sia riuscita a dare qualche maggiore chiarimento su questo concetto, che presenta ancora parecchi lati oscuri circa la sua origine e formazione, anche se risulta per lo più chiaro quale spazio ricopra nella κοινή.

GIOVANNI CACCIA

AUSONIO FRA VIRGILIO E STAZIO: A PROPOSITO DEI MODELLI POETICI DEL CUPIDO CRUCIATUS

1. Di echi virgiliani è assai ricca tutta la produzione di Ausonio e il *Cupido cruciatus*¹, carne ecfrastrico di un centinaio di versi, cui recentemente si è rivolta l'attenzione della critica², non costituisce quindi un'eccezione. Al centro della composizione è la tortura del dio dell'amore negli Inferi da parte di mitiche eroine: alla descrizione del luogo (vv. 1-15) segue il catalogo delle eroine

²² Lo si può vedere, nella succitata glossa, dalla significativa espressione τὰ τυφῶνια πνεύματα e dall'uso, in età tarda e bizantina, dell'aggettivo τυφῶνιος, che in particolari contesti assume un significato traslato pertinente alla sfera del τῦφος.

¹ La maggior parte dei codd. (cfr. Decimi Magni Ausonii Burdigalensis *Opuscula*, ed. S. PRETE, Leipzig 1978, edizione cui faccio qui riferimento) presenta la lezione *Ausonii Aegloga in qua Cupido cruciatur*, il cod. Q riporta come titolo *aegloga de cupidine cruci affixo*, mentre la lezione *Cupido cruciatus* si trova in L, in K e in g³. Nell'edizione del PEIPER (Lipsiae 1886) e in quella dell'EVELYN-WHITE (Cambridge Mass.-London 1919), che riproduce quella del Peiper, troviamo come titolo *Cupido cruciatur* (cfr. anche W. J. JOSEPH, *A Critical Text of the «Gratiarum actio» and the «Cupido cruciatur» of Magnus Ausonius*, Chicago 1974); lo SCHENKL (Berolini 1883, in *Monumenta Germaniae Historica - Auctores antiquissimi* V, 2), invece, accettava l'*inscriptio* del Laurenziano (= L), *Cupido cruciatur*, seguito anche dal Prete: quest'ultima mi sembra la scelta più giustificata, giacché è lezione di alcuni codici, mentre il titolo alternativo *Cupido cruciatur* non si configura come *varia lectio*, ma è ricavato da una frase più complessa che compare nei rimanenti codici.

² Si tratta probabilmente della descrizione di un affresco (la raffigurazione è infatti definita da Ausonio, nella lettera prefatoria, *nebulam pictam in pariete*): cfr., sull'argomento, le esaustive spiegazioni di W. FAUTH, *Cupido cruciatur*, «Grazer Beitr.» II, 1974, pp. 39-60 (contributo molto utile per la comprensione del *Cupido*, sebbene l'autore ne offra un'interpretazione generale con la quale non concordo, poiché a me sembra di ravvisare, con la Lucifora (cfr. *infra*), nel poemetto una vena ironica che lo studioso tedesco sottovaluta, proponendo una lettura in chiave quasi mistica; le osservazioni del Fauth vertono, comunque, soprattutto sul significato riposto della raffigurazione); R. M. LUCIFORA¹, *Il Cupido di Ausonio rivisitato*, «AAPel» LIV, 1978, pp. 305-18 (si tratta di una sorta di recensione all'articolo del Fauth, di cui la Lucifora confuta le argomentazioni dirette a rilevare un'atmosfera cupa e una carica drammatica nel *Cupido*); EAD.², *I loci similes del Cupido cruciatus*, «AAPel» LV, 1979, pp. 261-71 (semplice elencazione di passi poetici confrontabili con il componimento ausoniano).

che lo popolano e al termine (v. 45) si apre *ex abrupto* una scena dominata dalla figura di Cupido, che, calato *inconsultus* fra le eroine, è da loro immediatamente accerchiato quale *hostis*; nel dio esse riconoscono infatti il responsabile delle proprie sventure. Con l'apparizione di Venere la scena si sposta: Cupido è ora frustato dalla madre con una ghirlanda di rose, finché, anche per intercessione delle eroine, guadagnerà la fuga, intesa come vero e proprio risveglio da un incubo.

Non solo il poemetto è intessuto di richiami formali a Virgilio, ma, per la materia stessa, l'ambientazione, i personaggi menzionati, Ausonio ha attinto a piene mani all'*Eneide*, come dichiara esplicitamente nell'*incipit*³, citando da *Aen.* VI, 887 *aeris in campis*:

Aeris in campis, memorat quos musa Maronis
(v. 1).

Si allude qui, in particolare, ai *lugentes campi* (*Aen.* VI, 441), dimora delle amanti infelici, che nel *Cupido* appaiono torturare per vendetta il dio dell'amore: l'influenza del modello virgiliano è talmente evidente e conclamata⁴ da oscurare l'apporto di altri poeti.

Comunque, dall'analisi puntuale del testo credo emergano aspetti che rivestono un interesse particolare nello studio della genesi del *Cupido* e alla luce dei quali si rendono possibili alcune considerazioni circa il rapporto fra Ausonio e i suoi modelli poetici.

È utile, innanzi tutto, richiamare l'attenzione sul v. 2,

myrteus amentes ubi lucus opacat amantes,

per il quale il riferimento più immediato è senz'altro costituito, sia per il simile contesto che per l'evidente influenza formale, da un'espressione virgiliana concernente i «campi del pianto», corrispondenti quindi a quelli descritti da Ausonio:

murtea circum | silva tegit
(*Aen.* VI, 443-4).

La «variatio» di *silva in lucus*, così come di *tegit in opacat*, probabilmente volta ad imprimere un sigillo personale al modello, potrebbe facilmente essere motivata, se si considera che proprio tali tipi di accorgimenti tecnici sono fra quelli ricorrentemente adoperati da Ausonio nel riecheggiare la poesia virgiliana⁵.

³ Nell'*incipit* trovano «loro sede naturale tutti i segnali che da un lato connotano l'opera in quanto nuova, dall'altro la situano all'interno della serie letteraria» (G. B. CONTE, *Memoria dei poeti e sistema letterario. Catullo Virgilio Ovidio Lucano*, Torino 1985², p. 53; l'autore tratta però, in particolare, dell'infusso dell'*incipit* di un'opera sulla memoria degli artisti che di questa fanno il proprio modello, teorizzando così l'esistenza di una «memoria incipitaria»).

⁴ Anche la presentazione mitologica della personificazione dell'amore è in linea con la tradizione letteraria e figurativa, cui lo stesso Virgilio si adegua (v., p. es., il particolare delle ali - cfr. *Aen.* I, 663 e 689 con *Cupido* v. 46 -); ma, soprattutto, è degno di nota che la natura del dio come potenza crudele emerge in tutta l'opera virgiliana (così lo Schilling, s. v. *Amor|Cupido*, «Enc. Virg.» I, p. 148) ed è anche il concetto di fondo sul quale si basa la vendetta delle eroine nel *Cupido*.

⁵ Così S. PRETE, s. v. *Ausonio*, «Enc. virg.» I, p. 422.

Il passo del *Cupido* sembra però conservare anche l'eco di un altro autore, Stazio, uno dei modelli preferiti da Ausonio:

lucus ... | ... opacat humum niger ipse
(*Theb.* V, 152-3)⁶.

Il nesso *lucus opacat*, non attestato altrove se non in Ausonio, ad indicare il boschetto in cui fu sancito l'empio e sanguinoso patto delle donne di Lemno, è significativa spia di una più ampia *aemulatio*: l'uno e l'altro *lucus* - quello di Stazio e questo di Ausonio - sono luoghi deputati ad essere testimoni di uno *scelus* che è, in entrambi i casi, una vendetta perpetrata da un gruppo di donne contro chi (gli uomini di Lemno, in un caso, Cupido nell'altro) esse considerano responsabile delle loro sofferenze.

In Ausonio, il catalogo delle eroine sembra poi maggiormente assimilabile, per l'avvicinarsi stesso delle figure, ognuna colta in un particolare atteggiamento, alla presentazione staziana delle donne vendicatrici, viste in azione nel racconto di Ipsipile, che al passo virgiliano, in cui le donne amanti, dovendo fare da corteggio a Didone⁷, sono solo nominate e mancano di precisa caratterizzazione (tranne Erifile - vv. 445-6 -, definita *maesta* e rappresentata nell'atto di mostrare ad Enea le piaghe infertele dal figlio crudele).

Molti sono tuttavia gli aspetti comuni ai cataloghi di Virgilio e Ausonio, la peculiarità dei quali è costituita dalla eterogeneità dei caratteri delle donne nominate⁸: «buone» e «cattive», donne oneste e donne perdute compaiono nel poemetto ausoniano in ordine sparso, come, almeno apparentemente, si trovano descritte le otto eroine virgiliane (Fedra, Procri, Evadne, Erifile, Pasifae, Laodamia, Ceneo, Didone)⁹. Nel *Cupido* l'eterogeneità del gruppo delle protagoniste si può spiegare supponendo che il poeta abbia tenuto presente, almeno nei tratti generali, la composizione pittorica in cui comparivano le eroine che elenca; il precedente virgiliano, poi, da una parte è stato, con molta probabilità

⁶ Il passo staziano è citato dalla LUCIFORA² (p. 264), che, pur non entrando nel merito della questione, a proposito del v. 2 parla di «caso eclatante» di un verso «raffrontato pregiudizialmente» alla poesia di Virgilio da parte degli studiosi, che sarebbero stati tratti in inganno dal presupposto che l'operetta riecheggi in tutto e per tutto i *lugentes campi* virgiliani.

⁷ Cfr. E. KRAGGERUD, *Caeneus und Heroimenkatalog, Aeneis VI, 440 ff.*, «SO» XL, 1965, p. 67.

⁸ Ausonio e il suo modello fanno confluire nello stesso settore dell'Erebo «criminali» e commoventi vittime dell'amore coniugale. Così nel *Cupido*, v. 16 sgg., troviamo, all'inizio, Semele e Cenide (associate forse perché entrambe, peccando di audacia, irritarono Zeus), seguite dalla sfortunata Procri, vittima della propria gelosia in amore; a fianco, poi, di due vittime illustri quali Ero e Saffo troviamo la crudele traditrice Erifile; proseguendo con accostamenti casuali o, comunque, riconducibili a motivazioni di volta in volta diverse, Ausonio nomina Pasifae, amante contro natura, le sue figlie Fedra, tristemente famosa a causa della calunnia fatale per Ippolito, e Arianna; dopo di loro, la fedele sposa Laodamia; segue un terzetto variamente assortito, composto dalla sfortunata fidanzata di Piramo, Tisbe, dall'incestuosa Canace e da Didone, accomunate dall'essersi suicidate con la spada delle persone amate (Tisbe e Didone) o con quella del padre (Canace): un nesso assai debole e superficiale, questo costituito dal particolare della spada (se ciò che le lega fosse infatti il suicidio, la loro schiera dovrebbe essere più folta e comprendere anche eroine menzionate altrove nel *Cupido*). Ancora più eccezionale appare poi, in questo consorzio di *heroides*, la presenza della luna; ultima nell'elenco viene Mirra, l'incestuosa madre di Adone.

⁹ Alcune ipotesi per spiegare tale eterogeneità sono state avanzate da J. FERRET, *Les compagnes de Didon aux Enfers* (*Aen.* VI, 445-449), «REL» XLII, 1964, p. 251 e da G. STÉGEN, *Les victimes aux Enfers, Aen., 6, 426-49*, «LEC» XXXVIII, 1970, pp. 230-6.

tà, alla base del quadro stesso, dall'altra, presumibilmente, ha agito sulla memoria di Ausonio, che vi ha attinto infatti in larga misura per la rielaborazione poetica dei particolari.

2. Numerosi sono anche i punti di contatto del *Cupido* con le *Heroides* di Ovidio, dove Ausonio poteva trovare una trattazione dei miti attinenti alle leggendarie donne raffigurate nell'affresco certamente più ampia dello scarno catalogo di eroine virgiliano. Così, Saffo, Arianna, Fedra, Canace, Didone e Laodamia, già protagoniste dell'opera ovidiana, partecipano anche alla teoria del *Cupido*, dove talora sono riproposte, sia pure con uno svolgimento più sintetico rispetto a quello delle *Heroides*, le situazioni di conflittualità presenti nella leggendaria vita di ciascuna di loro.

Di Saffo, unico personaggio storico della serie, la cui tradizione biografica è intessuta di particolari puramente aneddotici, facenti spesso capo all'immaginazione poetica di Ovidio¹⁰, è ricordato l'amore non corrisposto per il mitico Faone (cui Ovidio nelle *Heroides* finge che Saffo scriva di sé), che avrebbe indotto con le sue ripulse la poetessa di Lesbo al salto suicida dalla rupe di Leucade¹¹,

*et de nimbo*¹² *saltum Leucate minatur*
(v. 24).

Una pallida traccia dell'infelice storia di Arianna è conservata nel *Cupido*,

licia fert glomerata manu deserta Ariadne
(v. 31),

mentre al tragico mito di Fedra Ausonio allude invece al v. 32¹³:

Respicit abiectas desperans Phaedra tabellas,

¹⁰ «Anche Ausonio conosce Saffo attraverso Ovidio» scrive la MALCÓVATI (*La fortuna di Saffo nella letteratura latina* «Athenaeum» XLIII, 1966, p. 29), deducendolo, oltre che dal *Cupido*, anche da *epigr.* XXIII, 13, dove l'eroina è designata con la perifrasi *fastidita Phaoni* ed è in compagnia di Fedra, Didone, Canace e Fillide, che si trovano a lei associate solo nelle *Heroides*. Sulla Saffo ovidiana, cfr. anche H. JACOBSON, *Ovid's Heroides*, Princeton 1974, p. 279 sgg.

¹¹ Sulla genesi di tale leggenda, cfr. K. MEULI, s. v. *Leukates*, «RE» XII, 2259, ed anche E. MALCÓVATI, *art. cit.*, p. 17; circa la funzione purificatrice del salto di Leucade, cfr., invece, E. JANSSENS, *Leucade et le pays des morts*, «AC», 1961, pp. 381 sgg.

¹² La scelta dell'aggettivo *nimbo* come attributo della rocca di Leucade è un omaggio a Virgilio (*Aen.* III, 274). Supplire il v. 25, caduto nei codici dove probabilmente compariva il nome di Saffo o, comunque, un sostantivo che la indicava come soggetto di *minatur*, è un'impresa quasi impossibile (cfr. Decimo Magno Ausonio, *Opere*, a c. di A. PASTORINO, Torino 1965, p. 600 n. 12).

¹³ Fedra, Canace, Didone e Mirra sono menzionate anche in un carme (*Anth. Lat.* 267 Sh. B. = 273 R²) tramandato sotto il nome di Modestino, non altrimenti conosciuto che come autore di questa poesia e collocato dal KROLL (s. v. *Modestinus*, «RE», XV, 2, 2321) nella tarda latinità in base a motivi prosodici e metrici. Tale composizione poetica è assimilabile al *Cupido* per molti aspetti: si tratta infatti di un catalogo di eroine sofferenti per amore, che hanno in comune il desiderio di vendicarsi su Cupido, il quale, come nel poemetto ausoniano, riuscirà alla fine a sfuggire. In entrambi i casi, poi, l'esperienza del dio dell'amore è inserita in un contesto onirico, elemento che convalida la teoria del LEBECK (*Modestinus AL I 1, 267 Shackleton Bailey* (= 273 *Riese*), «ZPE» LVIII, 1985, pp. 37-45), secondo il quale le corrispondenze fra i due carmi sono da ricondurre ad una tradizione comune sull'argomento, che influenzò anche l'arte figurativa, come testimonia il *Cupido*. Notevoli sono però le differenze: il Lebek osserva che, pur essendo comune ai due componimenti poetici il motivo della punizione di Amore secondo la legge del taglione, esso viene svi-

dove è possibile ravvisare un riferimento non al messaggio compilato da Fedra poco prima di suicidarsi, contenente le false accuse contro Ippolito, bensì ad una lettera d'amore di Fedra disdegnata (v. *abiectas*) da Ippolito. Esiste infatti una tradizione, testimoniata da bassorilievi¹⁴, secondo la quale Fedra avrebbe dichiarato il proprio amore al figliastro tramite una lettera, presentata dalla nutrice, che Ippolito, dopo averne letto il contenuto, avrebbe scagliato a terra con ira¹⁵. Inoltre, il v. 32 del *Cupido* è rapportabile ad un passo ovidiano (*Met.* IX, 523 sgg.) nel quale si narra l'analoga vicenda di Biblide, vittima, come Fedra, di una passione incestuosa, che scrive una lettera al fratello Cauno, manifestandogli i propri sentimenti e costui

proicit acceptas lecta sibi parte tabellas
(*Met.* IX, 575)¹⁶;

dal Paratore¹⁷ è stata evidenziata l'influenza della figura di Fedra delle *Heroides* su quella di Biblide delle *Metamorfosi*: le affinità esistenti fra le due eroine ovidiane presumibilmente non sfuggirono neanche ad Ausonio, che ne operò la fusione, non sappiamo se volontaria o no, tramite la ripresa di stilemi lessicali e sintattici riferiti da Ovidio a Biblide, nello scolpire l'immagine di Fedra nel *Cupido*.

Ancora a Fedra e ad Arianna ritengo riferito il v. 33,

Haec laqueum gerit, haec vanae simulacra coronae;

la prima infatti scelse, per suicidarsi, l'impiccagione, secondo la tradizione letteraria testimoniata da Eur., *Hipp.* 769 sgg. (cfr. anche Servio *ad Aen.* VI, 445 e Igino, *Fab.* 47) e confermata dalle arti figurative, nell'ambito delle quali l'eroina è rappresentata con una corda in mano¹⁸, che nella versione ausoniana le servirà per punire Cupido, conformemente alla legge del taglione, adombrata

luppato da Ausonio in maniera generica, mentre Modestino fa esprimere ad ogni eroina la precisa intenzione di punire Cupido con una pena corrispondente a quella subita da ciascuna. In Ausonio, inoltre, la vendetta non avverrà per espresso desiderio delle donne, che vi rinunceranno, perché impietositesi del fanciullo; in Modestino, invece, è Cupido stesso che riesce a sfuggire alla tortura volando via: il dio dell'amore befferà le donne, che sono dunque, sembra sottintendere il poeta secondo il Lebek, incapaci di dominare la passione amorosa, personificata in Cupido.

¹⁴ Cfr. A. DE FRANCISCIS, s. v. *Fedra*, «Enc. dell'Arte Antica», III, p. 612.

¹⁵ Il PASTORINO (*op. cit.*, p. 601, n. 16) scrive: «Per *tabellas* si intende la lettera inviata al figliastro», ma non chiarisce il significato di *abiectas*, che, comunque, traduce «disdegnata», intendendo presumibilmente fare riferimento al rifiuto di Ippolito. Non concordo, invece, con l'Evelyn-White, che, pur pensando ad una lettera d'amore, traduce «the tablets she has cast away», anche se non meraviglierebbe in Fedra una dimostrazione palese di pentimento: esiste anzi un *ῥότος*, nella trattazione dei miti di amori famosi, per cui le *heroides*, anche quelle ovidiane, mostrano incertezze e dubbi sull'utilità di affidare a lettere le dichiarazioni d'amore (*Her.* XI, 3-4 e *Met.* IX, 521-28), né stupirebbe che Ausonio, tenendo presente ciò, facesse gettar via a Fedra la lettera.

¹⁶ Va notato che il verbo *abicio* è impiegato spesso come sinonimo di *proicio* e quindi che vi sono fra il passo di Ausonio e quello di Ovidio rilevanti corrispondenze sia contenutistiche che formali, accentuate dal riadattamento nel verso ausoniano dei termini mutuati da Ovidio nella medesima sede metrica.

¹⁷ *L'influenza delle Heroides sull'episodio di Biblide e Cauno nel l. IX delle Metamorfosi ovidiane in Studia florentina Alexandro Ronconi sexagenario oblata*, Firenze 1970, pp. 291-309.

¹⁸ Cfr. W. H. ROSCHER, *Ausführl. Lexicon der griech. u. r. Mythologie*, Leipzig 1909, III, 2, 2220 sgg.

nel v. 68 (*haec laqueum tenet*)¹⁹; ad Arianna è riferita invece la menzione della *corona*, un diadema d'oro, opera di Efesto, offerto da Bacco come dono di nozze all'eroina abbandonata e divenuto in seguito una costellazione²⁰.

Nei vv. 37-9, in cui sono menzionate anche Canace e Didone, eroine già ovidiane, trova conferma l'ipotesi che le donne del *Cupido* si apprestino a consumare una vendetta secondo la legge del taglione: la spada che costoro impugnano non allude soltanto alla tragica conclusione della loro vita²¹, ma anche allo strumento di tortura che si propongono di usare ai danni del divino fanciullo; non casualmente, infatti, ai vv. 68-69, dove è ripreso il motivo del *laqueus*, è ricordato anche il *mucro*, per di più in presenza della stessa anafora del pronome dimostrativo già impiegato al v. 39 e di un composto del verbo qui attestato:

Haec laqueum tenet, haec speciem mucronis inanem | ingerit.

Nei vv. 35-36, riferiti a Laodamia (*Praeceptas queritur per inania gaudia noctes | Laudamia duas, vivi functique mariti*), formalmente e concettualmente confrontabili con Stat. *Theb.* V, 72, *nullae redeunt in gaudia noctes* (dove si allude alla solitudine delle donne di Lemno dopo l'eccidio degli uomini – cfr. *infra*, par. 3), è ipotizzabile che sia conservata anche l'eco dei vv. 107-8 di *Her.* XIII, in cui Ovidio fa dire a Laodamia:

*Aucupor in lecto mendaces caelibe somnos,
dum careo veris, gaudia falsa iuvant*

I *gaudia falsa* alludono in Ovidio ad una statua di cera raffigurante Protesilao, in compagnia della quale Laodamia soleva allietare la propria solitudine dopo la morte del marito²².

Nonostante, però, che siano riscontrabili, come si è cercato di dimostrare, alcune seppur vaghe affinità tra Ovidio e Ausonio nella trattazione dei miti, completamente diversi appaiono lo sviluppo e lo scopo: l'«antagonista», che per le *heroides* di Ausonio è lo stesso dio dell'amore, per ciascuna di quelle di Ovidio è il proprio uomo, nei confronti del quale esse non nutrono rancore, ma si sforzano di fare opera di convincimento per ottenerne il ritorno o l'amo-

¹⁹ In Sen., *Phaedra* 259, alla protagonista si pone il dilemma della scelta fra l'impiccagione e la morte col ferro, ossia fra un suicidio «femminile», perché privo di spargimento di sangue, e uno «virile» e «puro»: tale opposizione (risolta poi dalla Fedra senecana a favore della spada) è stata recentemente studiata da N. LORAU, *Come uccidere tragicamente una donna*, Bari 1988, p. 9 sgg. (tit. orig. *Façons tragiques de tuer une femme*, Paris 1985).

²⁰ La costellazione è denominata *Gnosia stella coronae* (Verg., *Georg.* I, 222), o *Cressa corona* (Ov., *Arr.* I, 558), o *Ariadnae corona* (Manil. V, 253): Ovidio, in *Met.* VIII, 176 sgg., accenna al ca-
tasterismo.

²¹ Canace nutrì un amore incestuoso per il fratello, dal quale ebbe un figlio; quando Eolo, padre dei due amanti, venne a conoscenza dell'accaduto, fece divorare il nipote dai cani e mandò un pugnale a Canace perché si uccidesse. Per quanto concerne Didone, Ausonio riprende da Virgilio (*Aen.* IV, 646-7) il particolare della spada che è al tempo stesso dono dell'*hospes* e strumento di morte per il destinatario del dono; l'origine di tale motivo è da ricercarsi nell'*Aiace* di Sofocle, vv. 661 sgg. e 815 sgg.: cfr. R. LAMACCHIA, *Didone e Aiace*, in *Studi di poesia latina in onore di Antonio Traglia*, Roma 1979, I, pp. 443-7.

²² I vv. 35-6 del *Cupido* contengono anche un'eco formale di Ov., *Met.* XI, 310 (*praereptaque gaudia sumit*).

re. Inoltre manca alle eroine di Ausonio lo spessore, sebbene manierato, di quelle ovidiane²³: Canace e la stessa Didone sono in Ausonio quasi maschere tragicomiche nella fissità del loro atteggiamento aggressivo, prive di sfumature; tutto il dramma di Arianna è accennato soltanto nell'aggettivo *deserta*, mentre in Ovidio (*Her.* X) persino la natura, riportando l'eco delle invocazioni della fanciulla, partecipa alla sua dolorosa solitudine.

3. Nel *Cupido* Ausonio non esita ad intervenire sulla personalità delle eroine così com'era consacrata dalla tradizione poetica, forzando la mite natura di alcune e conducendo all'eccesso quella passionale di altre, per uniformarle tutte al ruolo di truci vendicatrici. L'autore penetra soltanto episodicamente i caratteri, tramite notazioni, talora anche suggestive, introdotte però in funzione retorica o tendenziosamente, con l'animo rivolto allo scioglimento finale del nodo che involuppa Cupido più che ad un drammatico o impietoso sondaggio del cuore umano dominato dalle forze del male.

Le amanti *amentes*²⁴ dei «campi del pianto» sono implicitamente paragonate da Ausonio a baccanti (v. 3: *orgia ducebant*)²⁵, così come completamente in preda a un furore divino sono descritte da Stazio le donne di Lemno (*Theb.* V, 92 s.: *Insano veluti Teumesia Thyias | rapta deo*); la presenza opprimente delle Furie che si avverte nell'episodio della Tebaide²⁶ trova invece riscontri soltanto formali nel *Cupido*, in cui le *heroides* sono sì chiamate *furiae* (v. 83), ma sono anche definite *ancipites*, cioè irresolute, perché non si decidono ad agire compiendo l'agognata vendetta²⁷.

²³ La LUCIFORA¹, p. 309 n. 13, osserva giustamente che gli unici tentativi di «scandaglio psicologico» nel *Cupido* si potrebbero ravvisare ai vv. 21-2 (*vulnera siccatae adhuc Procris Cephalique cruentam | diligit et percussa manum*) e al v. 34 (*Daedaliae pudet hanc latebras subiisse iuvencae*).

²⁴ Il testo presenta qui una difficoltà di interpretazione: le *amentes amantes* sono «folli d'amore», come intende per esempio il Pastorino, o sono piuttosto «amanti folli», perché accecate non dall'amore, bensì dall'ira contro Cupido, di cui vogliono appunto vendicarsi? Un ulteriore confronto con la *Tebaide* potrebbe confermare quest'ultima interpretazione: nel l. XII, ai vv. 791-3, sono infatti definite *amentes* le Menadi (alle quali vengono paragonate le donne argive da Stazio, come, implicitamente, le eroine del *Cupido* da Ausonio, che nel verso successivo a quello in questione scrive *orgia ducebant*), in un passo (*quales Bacchea ad bella vocatae | Thyiades amentes, magnum quas possere credas | aut fecisse nefas*) che ha palesi corrispondenze con l'episodio della strage di Lemno del l. V (cfr. F. M. AHL, *Statius' «Tebaid»*: a Reconsideration, «ANRW», II, 32, 5, pp. 2897-8). Non escluderei tuttavia l'ipotesi che Ausonio giochi sulla bivalenza del termine *amentes*, usato nel linguaggio erotico per indicare chi è colpito da una folle passione amorosa (cfr. R. PICHON, *Index verborum amatoriorum*, Paris 1902, p. 85), ma che si trova anche comunemente attestato nel senso di «furioso». Una simile paronomasia ha alcuni precedenti nella commedia (Plauto, *Merc.* 82 e Terenzio, *Andr.* 218) e in Apuleio (*Apol.* 8); sulla proverbiale dell'espressione, cfr. A. ORTO, *Die Sprichwörter und sprichwörtlichen Redensarten der Römer*, Leipzig 1890, p. 18; per il concetto, cfr. anche Livio III, 47, 4; Publ. Syz. 15; 22; 117.

²⁵ La collocazione di Arianna e di Didone fra le baccanti è immediatamente comprensibile, qualora si considerino la tradizione secondo la quale Arianna fu sposa di Bacco e il precedente letterario di Properzio II, 3, 18, che la faceva addirittura guida di un coro di baccanti; circa la figura di Didone, cfr. Verg., *Aen.* IV, 300-3. Anche Fedra, inoltre, in Ov., *Her.* IV, 47-8, paragona se stessa ad una baccante. Non privo di utilità anche il confronto con Ov., *Met.* IX, 641 sgg., dove compare Biblide in preda a furore orgiastico, e con *Ciris* 164-7, in cui si descrive Scilla che, bruciando per la passione amorosa, si aggira per la città come una baccante.

²⁶ Cfr., p. es., *Theb.* V, 30; 202-3; 302.

²⁷ Questa sembra l'interpretazione più valida dell'aggettivo in riferimento alle eroine (non credo, infatti, che sia adombrata qui la presenza delle Furie stesse): anche Virgilio (*Aen.* V, 654

Di grande rilevanza mi sembra un altro aspetto in comune tra i due brani: la figura di Venere, che appare in Stazio priva degli attributi che solitamente la caratterizzano in qualità di dea dell'amore e subisce una specie di assimilazione alle potenze del male (*Theb.* V, 61 ss.: *Illa... | nec vultu nec crine prior solvisse ingalem | ceston et Idalias procul ablegasse volucres | fertur. Erant certe, media quae noctis in umbra | divam alios ignes maioraque tela gerentem | Tartareas inter thalamis volitasse sorores | vulgarent*); in Ausonio, pur conservando le proprie peculiarità, come ad esempio la ghirlanda di rose, se ne serve per fini insoliti, cioè per percuotere il figlio: è significativo comunque il fatto che in entrambi gli episodi Venere si mostri solidale con la popolazione femminile²⁸. Piuttosto rilevante è anche, nella *Tebaide*, la presenza della regina degli Inferi, Proserpina, come testimone dell'empio patto e compagna di Venere durante il massacro (v. 156: *inferna Ceres*): anche nel *Cupido* è stata notata dal Fauth²⁹ la rappresentazione simbolica di un binomio vita-morte, proprio in virtù di quella che allo studioso tedesco è parsa un'assimilazione di Venere a Proserpina, cioè ad una potenza ctonia, trasfigurazione già comunque palesemente realizzata nel passo staziano. Venere in questi contesti diventa dunque un'istigatrice alla vendetta: nel *Cupido* (vv. 82-3) *terrorem ingeminat stimulisque accendit amaris | ancipites furias*³⁰, mentre nella *Tebaide* (vv. 157-8) *fallit ubique | mixta Venus, Venus arma tenet, Venus admovet iras*³¹.

A ben guardare, si trova nel *Cupido* anche qualche altro riferimento puntuale al V libro della *Tebaide* di Stazio nell'uso di parole ed espressioni: si è già visto (v. *supra*, par. 2) come in Ausonio (v. 35) *Laodamia praereptas queritur per inania gaudia noctes*, mentre nella *Tebaide* (V, 72) *Ipsipile*, descrivendo lo squallore dell'abbandono, lamenta che *nullae redeunt in gaudia noctes*; i *gaudia* in questione sono naturalmente le gioie dell'amore coniugale³², venute meno sia alle *heroides* ausoniane che alle donne di Lemno. Del resto, anche la pesante atmosfera che grava su Lemno prima del massacro, con le *tristes nebulae* che la sovrastano, potrebbe trovare corrispondenza nel *nebuloso lumine* del *Cupido* (v. 8), così come in entrambi i casi si allude ad una fosca caligine: *mixtus caligine leti*

sgg.) definisce *ancipites* le donne troiane - in preda ad una sorta di follia, ancora incerte sul da farsi - nell'attimo precedente all'incendio delle navi: anche in quel frangente, l'intervento di una dea scatenerà la furia femminile, ponendo fine agli indugi.

²⁸ Per la *Tebaide*, cfr. F. DELARUE, *La haine de Vénus*, «Latomus» XXIX, 1970, p. 442 sgg.

²⁹ *Art. cit.* p. 56.

³⁰ Notevole è l'operazione di risemantizzazione dei termini appartenenti al lessico erotico-militare: infatti Ausonio recupera la valenza originaria di tali vocaboli (cioè quella militare) senza tuttavia permettere al lettore di dimenticare che questi erano comunemente impiegati per esprimere il rapporto di confittualità fra Eros e le sue vittime o fra gli stessi innamorati. Risulta così, per volontà del poeta, una certa ambiguità d'espressione anche nella descrizione dell'accorrere delle eroine intorno a Cupido, visto come l'assalto di un esercito nemico (vv. 47-55: *agnovere omnes puerum memorique recursu | communem sensere reum, quamquam umida circum | nubila et auratis fulgentia cingula bullis | et pharetram et rutilae fuscarent lampados ignem: | agnoscunt tamen et vanum vibrare vigorem | occipiunt hostemque unum loca non sua nantum, | cum pigros ageret densa sub nocte volatus, | facta nube premunt. Trepidantem et cassa parantem | suffugia in coetum mediae traxere catervae*).

³¹ La presentazione di Venere in qualità di Furia è già in Val. Fl., II, 196-204, dove compare anche l'immagine della dea che incita le donne esitanti (*ancipites* nel *Cupido*) a rompere gli indugi (v. 215): sull'episodio, cfr. F. BORNHANN, *Reminiscenze virgiliane in Valerio Flacco*, in *Studia florentina Alexandro Ronconi sexagenario oblata*, Firenze 1970, p. 41 sgg.

³² Cfr. R. PICHON, *op. cit.*, p. 159 e P. PIERRUGUES, *Glossarium eroticum linguae Latinae*, Paris 1826, pp. 238-9. Un accenno alle notti di Laodamia è anche in Catullo LXVIII, 83.

(scil. *Somnus*) (*Theb.* V, 197) e *furvae caliginis umbram* (*Cupido* v. 45). Inoltre, la «iunctura» *lucus opacat*, comune alle due composizioni poetiche (v. *supra*, par. 1), appare variata e riproposta da Stazio al v. 186, *memorum per opaca sacrorum*, risultandone così potenziata la possibilità di rimanere impressa nella memoria di un attento lettore.

In conclusione, pur senza sottovalutare l'evidente influsso di Virgilio, si può pensare che Ausonio, nell'operare la trasposizione di moduli epici in un *lusus* poetico di una levità vagamente elegiaca, abbia tenuto presente, per la somiglianza del contesto, anche la *Tebaide* di Stazio e ne abbia perciò conservato in qualche punto il ricordo, contaminando, per esempio nel v. 2, un verso virgiliano con uno di Stazio: non si tratta naturalmente di pedissequa imitazione né dell'uno né dell'altro poeta, ma piuttosto di intenzionale evocazione. Con tutto ciò, anche ammettendo che Ausonio si sia ispirato alla strage di Lemno per la scena della punizione di Cupido (e di questo abbia voluto avvertire il lettore tramite una spia lessicale nell'*incipit*), si nota una certa discrepanza di toni, che vanifica ogni eventuale tentativo di individuare nelle modalità della consumazione delle due vendette una perfetta corrispondenza. Infatti, la vendetta delle donne di Lemno narrata da Stazio sfocia in un atroce massacro, si profila come *nefas*, è una strage cruenta perpetrata nell'arco della notte fatale nella cui oscurità scorre copioso il sangue di uomini forti e bellicosi, destinati a perire per mano delle loro mogli o madri o figlie possedute dalle Furie: a lungo Stazio indugia nella descrizione della sadica follia collettiva³³. Nel *Cupido*, niente di tutto questo: le *heroides* non urlano, tutt'al più piangono sommessamente (v. 44); la fustigazione del dio avviene tramite una ghirlanda di rose (v. 88 sgg.) ed è portata a termine da Venere in una scena che si configura come una sorta di quadretto di «sapore familiare»; al sangue si accenna delicatamente ai vv. 90-92 (*olli purpureum mulcato corpore rorem | sutilis expressit crebro rosa verberare, quae iam | tincta prius traxit rutilum magis ignea fucum*) e comunque il soggetto in questione non rischia certo di morire dissanguato, se viene punzecchiato quasi per gioco:

*Quaedam ignoscentum specie ludibria tantum
sola volunt, stilus ut tenuis sub acumine puncti
eliciat tenerum... cruorem.*

(vv. 75-77).

Ausonio, pur emulando Stazio nella rappresentazione del *furor* femminile, ne attenua fortemente la tragicità, ne smorza i toni, venandolo d'ironia, e ne riduce la tensione: le sue creature perdono la carica demoniaca che le donne di Lemno possiedono per ispirazione divina³⁴ e che le eleva ad una sfera sovrumana.

³³ Per quanto concerne la strage di Lemno, Stazio si inserisce nella stessa linea di Valerio Flacco (II, 72 sgg.), dando ampio spazio al racconto del massacro, solo brevemente trattato da Apollonio: in questa evoluzione, che vede accentuarsi sempre più l'interesse verso il macabro, Stazio rappresenta anzi il punto d'arrivo.

³⁴ Circa questa leggenda e le sue varianti in Apollonio, Valerio Flacco e Stazio, cfr. Publio Papinio Stazio, *Opere*, a c. di A. TRAGLIA e G. ARICÒ, Torino 1980, pp. 316-7.

L'intento ironico sembra palesarsi poi ulteriormente nella conclusione

multa perpessus nocte Cupido | effugit
(vv. 101-102):

non solo Cupido non viene crocifisso, ma anche la punizione corporale che gli è inflitta delude le aspettative, considerate le premesse e la belligeranza delle *heroides*. È davvero una *ultio dulcis* (v. 66), sia nell'ottica del soggetto, soddisfatto dal gesto punitivo, sia, come forse suggerisce argutamente Ausonio, per l'oggetto stesso della vendetta, ovvero per Cupido. Pertanto, se Ausonio si ispira in parte al passo di Stazio, introduce variazioni tali da modificare la sinistra atmosfera da incubo presente nel modello e da suggerire un'interpretazione del *Cupido* in chiave larvatamente ironica³⁵.

Tali riflessioni contribuiscono a rafforzare l'impressione che si riceve dalla lettura sul fine propostosi dall'autore del *Cupido*: il professore di Bordeaux ha inteso conferire un taglio particolare alla tradizionale descrizione degli Inferi, tentandone una ricostruzione propria a carattere emulativo sulla scorta di modelli universalmente conosciuti. È approdato così alla creazione di una catabasi che deve la sua originalità all'arricchimento del catalogo virgiliano con l'innesco di elementi drammatici derivati dal passo staziano, ma rielaborati con atteggiamento distaccato, a tratti anche divertito e ironico, per smorzarne la gravità tragica. La vena ironica, che pare scorrere quasi sotteraneamente in tutto il *Cupido* e palesarsi talvolta con evidenza, scaturisce del resto sin dalla lettera prefatoria, dove ai rr. 3-5 leggiamo:

*Cupidinem cruci affigunt mulieres amatrices, non istae de nostro saeculo,
quae sponte peccant, sed illae heroicae, quae sibi ignoscunt et plectunt deum*³⁶.

³⁵ Questo ricordo staziano non è comunque un *unicum* nella poesia di Ausonio (cfr., sull'argomento, anche R. P. H. GREEN, *Ausonius' Use of the Classical Latin Poets: Some New Examples and Observations*, «CQ», n. s. XXVII, 1977, p. 446); illuminanti, per quanto concerne la dipendenza di Ausonio da Stazio, sono le conclusioni di uno studio della POSANI sulla *Mosella* (*Reminiscenze di poeti latini nella Mosella di Ausonio*, «SIFC» XXXIV, 1962, p. 39 sgg.), dove vengono distinte le «reminiscenze da centonario» dalle «brevi reminiscenze» e individuate infine nel poema reminiscenze staziane fortemente allusive. Fra queste ultime, per esempio, c'è il richiamo a Stazio, *Silv.*, II, 2, 10 sgg., nel passo in cui si ricordano le divinità pagane del fiume (*Mosell.* 170 sgg.): una scena intera che Ausonio avrebbe ripreso da Stazio, proprio come potrebbe essere accaduto per l'episodio delle donne di Lemno nella *Tebaide*. Bisogna poi tener conto che nella *Mosella* Ausonio tenta, probabilmente, una generica *aemulatio* di tutta la terza *silva* del primo libro di Stazio (la descrizione delle ville, nella *Mosella*, è a tal punto simile a quella della villa sul Tevere - l'argomento della *silva* in questione - che, come scrive il KENNEY, *The Mosella of Ausonius*, «G&R», XXXI, 1984, pp. 190-202, può sorgere il dubbio, addirittura, che Ausonio abbia derivato la descrizione della villa non dalla sua esperienza visiva, bensì da Stazio stesso).

³⁶ Non mancano tuttavia, nella trattazione poetica degli amori mitologici «colpevoli», tesi giustificazioniste prescindenti dall'influsso divino: un esempio illuminante è fornito dalla Fedra ovidiana, che sostiene la liceità dell'incesto in base al «relativismo» (partendo cioè dal presupposto che ogni età ha la sua morale), come ha notato il ROSATI (*Forma elegiaca di un simbolo letterario: la Fedra di Ovidio*, in *Atti delle giornate di studio su Fedra*, a c. di R. UGLIONE, Torino 1985, p. 121 sgg.). D'altro canto, un esempio di ammissione della propria personale responsabilità da parte di un'eroina del mito è stato evidenziato nella Fedra senecana, coerente con l'etica stoica, dal GIANCOTTI (*Poesia e filosofia in Seneca tragico: la Fedra*, *ibid.*, pp. 143-212).

Si nota infatti una chiara sfumatura ironica nel paragone fra *istae de nostro saeculo* e *illae heroicae*, giacché, nonostante l'apparente contrapposizione, Ausonio mette sullo stesso piano le une e le altre, come si evince dalla terminologia impiegata: se le prime *peccant*, anche le seconde sono incorse nel medesimo fallo, come sembra sottintendere l'espressione *ignoscunt sibi*, e sono dette *amatrices*, termine usato comunemente con un'accezione negativa³⁷, ad indicare donne incapaci di resistere alle lusinghe dell'amore inteso come passione. Tenuto conto, inoltre, dell'assenza, fra i motivi ricorrenti nell'opera ausoniana (compresa la produzione epigrammatica), della misoginia e della satira contro la corruzione della sua età³⁸, l'espressione succitata parrebbe dunque motivata solo dalla volontà dell'autore di denunciare benevolmente l'ipocrisia delle eroine del mito, venando d'ironia il racconto di una vendetta mancata. Il poeta amplifica infatti nel corso di tutto il carne le loro minacce, tinte di certe sottolineature enfatiche, per ridicolizzare poi la vacuità dei loro tentativi, proponendo un esito felice della vicenda. Venere stessa è colpita dall'ironia del poeta, che ne svela (vv. 84-7), mettendole alla berlina, le avventure peccaminose, tramite un'apparente comprensione per il risentimento contro il figlio. Si capisce così il motivo per cui il ritratto delle eroine disegnato da Ausonio manchi di un approfondimento che le renda «vere» ed esalti le peculiarità di ciascuna: ne consegue un appiattimento generale che fa perdere la linea di demarcazione fra le protagoniste di storie d'amore pure e le colpevoli, poiché tutte sono accomunate dal sentirsi vittime di Cupido.

Vengono così chiarendosi anche le motivazioni che hanno spinto Ausonio a calare le scene del *Cupido* in un'atmosfera non cupa³⁹, bensì quasi idillica. Sminuito il valore delle rivendicazioni delle eroine e assunto un tono non completamente dissacrante, ma certo neppure tragico come quello del modello staziano, il poeta avvolge l'azione in un'atmosfera di sogno, dalla quale immagina che Cupido si liberi come da un incubo notturno:

*Talia nocturnis olim simulacra figuris
exercent trepidam casso terrore quietem.
Quae postquam multa perpessus nocte Cupido
effugit, pulsa tandem caligine somni
evolat ad superos portaque evadit eburna*
(vv. 99-103).

Anche la catabasi di Enea in Virgilio, modello primo, come si è detto, per la composizione del *Cupido*, sembra avere le caratteristiche di una visione oniri-

³⁷ Cfr. P. PIERRUGUES, *op. cit.* p. 36.

³⁸ Cfr. F. MUNARI, *Ausonio e gli epigrammi greci*, «SIFC», n. s., XXVII-XXVIII, 1956, pp. 313-4. Non vi sono qui elementi validi che giustificino un confronto con la sesta satira di Giovenale, da Ausonio riecheggiata nell'epistola XXV, 31 a Paolino, dove l'invettiva contro le donne dell'epoca del poeta si configurava come una variazione sul tema tradizionale della decadenza umana; Ausonio contrappone soltanto in apparenza le donne sue contemporanee a quelle *heroicae*: non ne rimarca infatti la diversità del comportamento, bensì la differente attribuzione delle responsabilità.

³⁹ Così la LUCIFORA¹, p. 307 sgg.

ca⁴⁰, giacché vi è riproposta l'immagine omerica delle porte del Sonno, sebbene il passo dell'*Eneide* rimanga di controversa interpretazione:

*Sunt geminae Somni portae, quorum altera fertur
cornea, qua veris facilis datur exitus umbris;
altera candenti perfecta nitens elephanto,
sed falsa ad caelum mittunt insomnia Manes.
His ibi tum natum Anchises unaque Sibyllam
prosequitur dictis portaque emittit eburna*

(*Aen.* VI 893-8).

È significativa la ripresa virgiliana, in una sorta di 'Ringkomposition' allusiva, nella chiusa del poemetto di Ausonio, che già nell'*incipit* (v. 1: *aeris in campis, memorat quos musa Maronis*) si era giovato della poesia di Virgilio: il *Cupido* appare così programmaticamente inserito in un ambito ben delimitato, sebbene l'autore non esiti ad uscirne per cogliere fiori di altri giardini.

Particolarmente discusso fin dall'antichità è *Aen.* VI, 898, *prosequitur dictis portaque emittit eburna*, da cui risulta che Enea e la Sibilla furono fatti uscire attraverso la *porta eburna*; anche Ausonio, che dipende da Virgilio, fa uscire Cupido dalla stessa porta. Il mito delle due porte è già presente nell'*Odissea* (XIX, 562-8), in un passo dal quale risulta chiaro che esso trova la sua origine in un gioco di parole, per la somiglianza fonica delle coppie κέρασ ('corno') - καρτεϊν ('realizzare') e ἐλεφάσ ('avorio') - ἐλεφαίρεσθαι ('ingannare'). Poiché Virgilio, nel passo citato, specificava che, mentre attraverso la porta di corno viene dato *facilis... exitus* alle *verae umbrae*, attraverso quella d'avorio *falsa ad caelum mittunt insomnia Manes*, i commentatori si sono chiesti per quale motivo l'eroe virgiliano debba passare proprio per la porta dei *falsa insomnia*. Molteplici sono stati i tentativi di spiegazione; fra le ipotesi meno attendibili, quella di Servio, ad l.: *vult autem intellegi falsa esse omnia quae dixit*⁴¹.

⁴⁰ Si veda la chiara sintesi dei problemi offerta dal SETAIOLI, s. v. *Inferi*, «Enc. Virg.» II, pp. 953-63; a p. 956 si legge, fra l'altro: «Il sonno e i sogni sono un motivo conduttore di tutta la discesa di Enea (cfr., all'inizio, i vv. 278 e 283-4; alla fine, i vv. 893-8; inoltre i vv. 390 e 702)». Nell'oltretomba virgiliano già il NORDEN (P. *Vergilius Maro. Aeneis Buch VI*, Leipzig-Berlin 1926, pp. 47-8) ha creduto di intravedere riferimenti ad un sogno, riconducibili ad una tradizione che alle visioni apocalittiche dava la forma di un sogno. Dello stesso avviso è anche il BRIGNOLI (*La porta d'avorio del libro VI dell'Eneide*, «GIF», VII, 1954, p. 66), che controbatte però le argomentazioni del Norden circa la necessità di attribuire «ad un precedente apocalittico (Posidonio?) quello che può essere spiegato semplicemente come un'esigenza estetica». Il CLARK (*Catabasis: Vergil and the Wisdom-Tradition*, Amsterdam 1979, p. 224) non crede che l'immagine delle *portae Somni* nella catabasi virgiliana implichi necessariamente che l'esperienza di Enea nell'Oltretomba sia stata un sogno.

⁴¹ Servio aggiunge poi: *est et alter sensus: Somnum novimus cum cornu pingi, et qui de somnis scripserunt dicunt ea quae secundum fortunam et personae possibilitatem videntur habere effectum. et haec vicina sunt cornu: unde cornea vera fingitur porta. ea vero quae supra fortunam sunt et habent nimium ornatum vanaque iactantiam dicunt falsa esse: unde eburnea, quasi ornatior porta, fingitur falsa*. Secondo T. J. HAARROFF (*The Gates of Sleep*, «G&R» XVII, 1948, pp. 88-90) *falsa ad caelum... insomnia* (*Aen.* VI, 896) sono le visioni false in relazione al mondo materiale, quindi vere, secondo le teorie platoniche (spiegazione un po' troppo ingegnosa, come nota J. VAN OOTEGHEM, *Somni portae*, «LEC», XVI, 1948, p. 389). Del tutto inaccettabile, a mio avviso, è invece la teoria di L. F. ROLLAND (*La porte d'ivoire*, «REL», XXXV, 1957, pp. 204-23), che spiega la scelta di Enea come dettata dal suo desiderio di passare inosservato fra le creature di sogno, a lui simili nelle dimensioni, a differenza delle *verae umbrae* dei trapassati.

In un recente studio sull'argomento, Agnes Kirsopp Michels⁴² offre un'interpretazione dell'episodio, anche se alquanto artificiosa, degna di attenzione, basandosi su un passo di Macrobio (*Somn.* I, 3, 2-6) in cui il termine *insomnium* appare come la definizione di un sogno senza alcun valore divinatorio, causato soltanto da *cura... animi corporisve sive fortunae*: così si configura appunto l'esperienza ultraterrena di Enea, cui la profezia di un futuro glorioso non risulta di pratica utilità, giacché egli si comporterà in seguito come se non avesse ricevuto l'assicurazione del felice esito delle sue imprese⁴³. Meno artificiosa e assai attendibile è l'ipotesi del Setaioli⁴⁴, che, prendendo spunto dalle acute asserzioni dello Steiner⁴⁵, sostiene che Virgilio avrebbe fatto uscire Enea dalla porta d'avorio perché ricordava che negli *Annali* di Ennio 44-51 V² l'ombra di Enea morto appariva a Rea Silvia, configurandosi nella concezione enniana (nota a Virgilio, che ne fu probabilmente influenzato) come *vera umbra*, di quelle apparizioni, cioè, che passano per la porta di corno: essendo la situazione, nel sesto libro dell'*Eneide*, capovolta (Enea non è infatti un vero trapassato), l'eroe viene fatto uscire dall'altra porta. Proprio il riadattamento di Ausonio dei versi virgiliani in questione sembra contribuire ad invalidare invece la teoria, che conobbe grande fortuna presso gli studiosi dell'inizio del secolo (Everett, Norden), secondo la quale Virgilio avrebbe impiegato l'immagine della porta d'avorio esclusivamente per fornire ai lettori un'indicazione cronologica: esisteva infatti la credenza che i sogni falsi si facessero prima di mezzanotte, quelli veri dopo⁴⁶. Poiché Enea e la Sibilla escono dagli Inferi attraverso la porta dei *falsa insomnia*, si dovrebbe dedurre che tale evento sia collocabile nel lasso di tempo compreso fra il calar della sera e la mezzanotte.

Qualunque, sia, però, la corretta esegesi del testo virgiliano, si può comunque ipotizzare che Ausonio, sviluppando un motivo forse già presente nell'affresco in questione, abbia dato alla catabasi del suo eroe la forma di un sogno allo scopo di conformarsi meglio a quello scenario che nell'*incipit* e nella chiusa indica espressamente come modello; se ne deduce che appunto un sogno era il viaggio ultraterreno del VI libro dell'*Eneide*, forse anche nell'opinione comune del tempo di Ausonio (se i riferimenti al sogno comparivano già nel quadro), ma molto probabilmente nell'interpretazione dell'autorevole professore di Bordeaux. È certo, in ogni caso, che ad Ausonio l'uscita di Enea dalla porta d'avorio non apparve come il riferimento ad un'ora precedente la mezzanotte: se così fosse, infatti, non avrebbe fatto uscire Cupido proprio dalla medesima porta ben dopo la mezzanotte (al v. 101 si legge infatti *multa per-*

⁴² *The insomnium of Aeneas*, «CQ», n. s. XXXI, 1981, pp. 140-6.

⁴³ Una simile intuizione è espressa già dal BRIGNOLI, *art. cit.*, pp. 65-6, che nelle sue conclusioni ritiene però di chiarire il passo virgiliano asserendo che «Enea non è un vivo che sogni una finzione, ma una creatura di sogno che vede la realtà», dunque per il poeta è un «sogno vano».

⁴⁴ *Art. cit.*, p. 962.

⁴⁵ *Der Traum in der Aeneis*, Bern und Stuttgart 1952, pp. 90-91: «Und zwar sind die Schattengebilde 'verae' in doppeltem Sinne: sie künden Wahres - im Gegensatz zu den täuschenden insomnia, sind zugleich aber auch wahrhaftige, leibhafte Totengeister, nicht bloß falsche Vorspiegelungen wie die 'falsa insomnia'».

⁴⁶ Cfr. Hor., *Sat.* I, 10, 32-3; Ov., *Her.* XIX, 195-6; Plin., *Nat. hist.* X, 211 (un'eco di tale credenza è anche in Dante, *Inf.* XXVI, 7).

pessus nocte Cupido e l'espressione del v. 102 *pulsa tandem caligine somni* parrebbe addirittura suggerire l'idea di un risveglio mattutino). Il confronto con il *Cupido* potrebbe quindi essere aggiunto alle osservazioni fatte dal Reed⁴⁷ per concludere, a proposito del passo virgiliano, la teoria dell'indicazione cronologica.

Pur essendo Ausonio in qualche misura (a noi non è dato di sapere quale) vincolato dalla raffigurazione pittorica, senza dubbio originale è l'impostazione data al *Cupido*, in cui la rappresentazione degli Inferi è improntata ai *lugentes campi* virgiliani e il motivo del sogno è introdotto dapprima cautamente, tramite velati e ambigui accenni all'atmosfera «nebulosa» — come ha osservato la Lucifora⁴⁸ — che grava sui morti per amore, per poi palesarsi negli ultimi versi del poemetto: la tortura (o la mancata tortura) di Cupido non è stata che un incubo.

Così al v. 8 leggiamo *nebuloso lumine*, ai vv. 48-49 *umida... | nubila* e la v. 54 *facta nube*⁴⁹; molte sono poi le espressioni passibili di interpretazioni che escludano un immediato riferimento all'atmosfera di sogno, riproponendo luoghi comuni delle descrizioni infernali, come, ad esempio, tutti quei passi che contribuiscono a creare una sensazione di vacuità e ad evocare l'immaterialità del sogno (v. 18: *ignavum... ignem*; v. 33: *vanae simulacra coronae*; v. 51: *vanum vigorem*; v. 68: *speciem mucronis inanem*⁵⁰; v. 72: *nullo igne faces*). Ma l'insistenza con cui Ausonio dispiega termini del genere e soprattutto la chiusa del poemetto inducono a ritenere pregnante il loro significato. Per esempio, è interessante notare che l'espressione del v. 45 *furvae caliginis umbram | dispulit* crea una certa ambiguità circa l'ambientazione: tale linguaggio è infatti comune, nella tradizione poetica, alla descrizione dei paesaggi infernali e alle visioni oniriche (v. il v. 102 dello stesso *Cupido*, confrontabile con il v. 45 anche per la presenza del nesso in cui compare il verbo *pello*); parimenti, l'aggettivo *furvus*, riferito a *caligo* al v. 45, sinonimo di *niger*, è comunemente usato in contesti infernali, ma in

⁴⁷ *The Gates of Sleep in Aeneid 6*, «CQ» n. s. XXIII, 1973, pp. 311-5.

⁴⁸ LUCIFORA¹, p. 313 sgg.

⁴⁹ L'espressione appare ricalcata sul linguaggio militare (cfr. la «iunctura» *agmine facto* e *supra*, nota 30); Ausonio forgia, secondo la tecnica centonaria, il primo emistichio del v. 54 su Verg., *Aen.* XII, 254 (*facta nube premunt*): l'espressione creava nel modello la suggestiva immagine del volo di uno stormo di uccelli all'inseguimento di un *hostem per auras*. Parimenti, il secondo emistichio dipende concettualmente da *Aen.* VI, 290 (*corripit hic subita trepidus formidine ferrum*), per la notazione psicologica circa il timore provato sia da Enea che da Cupido alla vista dei fantasmi, ombre non irreali, ma soltanto immateriali, che muovono loro incontro nel Regno dei Morti (cfr. G. PATRONI, *Note archeologico-letterarie - I - Perché Enea snuda il brando quando scende agli Inferi?*, «Athenaeum» V, 1927, pp. 1-11). L'eco virgiliana è però qui (conformemente alla tecnica di Ausonio) contaminata con un'espressione derivante formalmente da Ovidio, *Met.* VIII, 363: *trepidantem et cassa parantem*.

⁵⁰ Al v. 17 si legge *ambustus lacerans per inania cunas*, a proposito di Semele, dove però l'espressione *per inania* significa «nel vuoto» come in Lucrezio I, 223 e in Manilio I, 153. In luogo di *cunas*, lezione di tutti i codici tranne YWFI, che presentano *curas*, evidentemente inaccettabile, lo Schenkl legge *ambustus lacerans per inania crines*, accogliendo l'emendamento di un anonimo citato dal Souchay: la soluzione però banalizza il testo, oltre ad essere poco economica; la lezione *cunas*, invece, è difendibile attraverso il confronto sia con Ov., *Met.* III, 313 e 317 — dove si parla di *cunae* e *incunabula Bacchi* — sia con Stazio, che in *Theb.* X, 424 attribuisce ai *cunabula Bacchi* l'aggettivo *fulmineus*, nel *Cupido* impiegato in riferimento ai *partus* di Semele, adombranti Bacco stesso, e definisce in *Theb.* X, 888 «di fuoco» la culla di Bacco, la citazione della quale era evidentemente divenuta tradizionale (cfr. anche Nemesiano, *Cyn.* 18).

Tibullo, II, 1, 89 sg., si legge *furvis (fulvis trad.) circumdatus alis | somnus*⁵¹. L'aggettivo *inanis*, inoltre, è frequentemente associato a termini concernenti gli Inferi⁵² o impiegato a proposito di defunti⁵³, ma talora definisce le ombre di ciò che appare in sogno (quindi non necessariamente le ombre dei trapassati)⁵⁴.

Questa particolare impostazione fa sì che la descrizione-narrazione si sviluppi su due piani diversi, ma non completamente distinti: da un lato Ausonio utilizza molti elementi topici e stilemi tradizionali (non tutti ripresi dal solo Virgilio) delle descrizioni dei luoghi infernali, dall'altro amplifica il motivo del sogno, solo, larvamente accennato nella catabasi di Enea in Virgilio, presentando il viaggio di Cupido nell'Ade come un incubo, facendo coincidere così il caratteristico comportamento delle ombre dei trapassati con quello dei fantasmi dei sogni⁵⁵. Rimane infine da notare che dal v. 75 Ausonio sembra cedere al gusto della narrazione, tanto che il lettore avverte il passaggio dal piano più schiettamente descrittivo dei versi precedenti ad un nuovo livello; ma un eventuale tentativo di individuare una netta demarcazione fra i due livelli apparirebbe superato, dopo che il Ravenna⁵⁶ ha evidenziato il carattere misto della tecnica ecfraistica: un insensibile salto dalla descrizione alla narrazione, già intrecciate, comunque, in precedenza, è stato individuato anche nell'*ἔκφρασις* virgiliana di *Aen.* VI, 20-33, dove si tratta delle figure effigiate sul tempio dedicato da Dedalo ad Apollo a Cuma. La mutazione nel *Cupido* si attua in maniera da coinvolgere anche l'ambientazione, dove al silenzio del paesaggio, con i suoi fiumi senza il mormorio dell'acqua, i suoi mari senza onde e i fiori funerari (cfr. vv. 5-12), alla pesantezza e alla nebulosità dell'atmosfera, come anche alla sensazione di lentezza dei gesti dei personaggi (cfr. v. 53: *pigrus... volatus*⁵⁷), si sostituisce un quadro assai più vivace, tumultuoso, arricchito da luci (v. 78), voci non più lamentose (vv. 95-7) e colori accesi (vv. 88, 90, 92⁵⁸).

L'*ἔκφρασις* del *Cupido*, specchio della tendenza, impostasi nel IV sec. a. C., a privilegiare le descrizioni di opere d'arte a carattere mitologico anziché reli-

⁵¹ Sull'originaria appartenenza di *furvus* al vocabolario religioso, cfr. J. ANDRÉ, *Étude sur les termes de couleur dans la langue latine*, Paris 1949, p. 60.

⁵² Cfr., p. es., Verg., *Aen.* VI, 269: *inania regna*. R. SCARCIA, s. v. *inanis*, «Enc. virg.» II, pp. 931-2, scrive infatti che «la più importante applicazione dell'aggettivo è... per la qualifica dell'oltretombale».

⁵³ Cfr., p. es., Ov. *Am.* III, 9, 6.

⁵⁴ Cfr., p. es., Ov. *Her.* IX, 39.

⁵⁵ Il *somnium* di Cupido pare comunque estraneo ad entrambi i filoni tradizionali del sogno rivelatore: non si configura infatti quale strumento chiarificatore di una visione escatologica (cfr., p. es., L. BOCCIOLINI PALAGI, *Seneca e il sogno escatologico*, «SIFC», n. s. LI, 1979, p. 163 sgg.); esso rifiuta conseguentemente un inquadramento filosofico in ambito pitagorico-platonico, ma si distacca anche dalla tipologia dei sogni rivelatori aventi veste poetica, di cui Omero ci fornisce la più antica testimonianza.

⁵⁶ *L'ekphrasis poetica di opere d'arte in latino. Temi e problemi*, «QIFL» III, 1974, p. 4.

⁵⁷ Ausonio avrebbe potuto subire in questo punto l'influenza di Ov., *Am.* II, 9, 12, dove *piger* è riferito alla mano di Cupido, in un passo in cui compare anche il termine *hostis* ad indicare l'amante che resiste alla passione. Ma è utile ricordare che la MUGELLESI (*Il senso della natura in Seneca tragico in Argentea aetas. In memoriam di E. V. Marmorale*), Genova 1973, pp. 59-60) constata l'idoneità di tale aggettivo ai contesti infernali, di cui esso sottolinea l'immobilità.

⁵⁸ Cfr. LUCIFORA¹, p. 310.

gioso⁵⁹, e dello sviluppato gusto romano per l'arte figurativa⁶⁰, si differenzia da *Aen.* VI, 20-33 e dalla tradizione efrastica in generale in quanto non vi compaiono avverbi di luogo e altri riferimenti che ricordino al lettore il contesto e richiamino la sua attenzione sull'opera dell'artefice⁶¹.

Laura VANNUCCI

SCENE PLAUTINE E TEREZIANE NEI SUPPOSITI DI ARIOSTO

Nel prologo alla prima redazione dei *Suppositi*¹, Ariosto afferma di avere «da lo Eunuco di Terenzio e da li Captivi di Plauto [...] parte de lo argomento [...] transunto»: è una dichiarazione di dipendenza dal teatro classico che parrebbe a prima vista contrastare con la decisa affermazione del prologo della *Cassaria*, precedente di appena un anno, in cui l'autore sostiene la novità dell'opera (v. 1: «nova comedia v'appresento»). In realtà, l'aporia è solo apparente, e si sana facilmente inquadrando entrambi i passi nell'ambito storico-letterario che è loro proprio.

La definizione della *Cassaria* come «nova» commedia va intesa nel medesimo significato in cui questo attributo è adoperato nei prologhi terenziani, cioè nel senso che non riprende alcun modello già utilizzato da altri autori contemporanei, ossia nel caso dell'Ariosto, già riecheggiato o tradotto dagli umanisti². In effetti la prima commedia in volgare ariosteo rappresenta una riuscita fusione di temi diversi inseriti nell'impianto caratteristico comune alla maggior parte delle palliate; con un'attenta analisi, si può notare, a mio avviso, una certa prevalenza, nei riferimenti, di Plauto su Terenzio e, fra le commedie plautine, del *Persa* e dello *Pseudolus*³. Per i *Suppositi* invece Ariosto dichiara i due modelli, ammettendo così di aver adoperato la tecnica della cosiddetta *con-*

⁵⁹ Cfr. P. VITRY, *Étude sur les épigrammes de l'Anthologie Palatine qui contiennent la description d'une oeuvre d'art*, «RA», sg. III, XXIV, 1894, p. 320 sgg.

⁶⁰ Cfr. G. BECATTI, *Arte e gusto negli scrittori latini*, Firenze 1951.

⁶¹ Solo ai vv. 28-9 si legge l'ambigua espressione: *tota quoque aerae Minoia fabula Cretae | picturarum instar tenui sub imagine vibrat* (trad. Pastorino: «tutta la leggenda di Minosse e dell'aerea Creta rifugge sotto tenue immagine non altrimenti che in un quadro»).

¹ La bibliografia sulle commedie ariosteie non è molto ricca. Al riguardo si possono utilizzare consultare G. FATINI, *Bibliografia della critica ariosteia*, Firenze 1958 e AA. VV., *Ludovico Ariosto: lingua, stile e tradizione*, Atti del congresso organizzato dai comuni di Reggio Emilia e Ferrara 12-16 ottobre 1974, a cura di C. Segre, Milano 1976. Fra i contributi più recenti si può ricordare A. DE LUCA, *Il teatro di L. Ariosto*, Roma 1981.

² Sul carattere «terenziano» delle discussioni dottrinali nei prologhi cinquecenteschi si veda A. RONCONI, *Interpretazioni plautine e terenziane nei prologhi alle commedie del '500*, «Interpretazioni letterarie nei classici», Firenze 1972, pp. 211-42; sui prologhi ariosteie può essere ancora utile N. CAMPANINI, *L. Ariosto nei prologhi delle sue commedie. Studio storico e critico*, Bologna 1891.

³ Sull'argomento mi permetto di rinviare al mio contributo su *Le fonti plautine e terenziane nella Cassaria dell'Ariosto*, «Continuità e innovazione nella didattica del classico», Foggia, in corso di stampa.

taminatio. I due prologhi dunque si inseriscono in una discussione dotta anch'essa di stampo latino, terenziano in particolare, e non sono affatto in contraddizione fra loro. Il fatto che l'autore dichiarò di aver tratto ispirazione per i *Suppositi* da due testi ben determinati colloca quest'ultima commedia in una posizione particolare nel teatro ariosteio, perché l'indicazione delle fonti data dall'autore ci permette di indagare con maggiore sicurezza sui suoi rapporti con le palliate chiamate in causa e col teatro classico in generale⁴. Dato l'esplicito riferimento a modelli precisi, ci si aspetterebbe di riscontrare una maggiore fedeltà al dettato classico rispetto alla *Cassaria*, ma la lettura dell'opera dimostra invece che non è così.

Dalle due palliate, i *Suppositi* riprendono il nucleo comico fondamentale, la matrice dell'intreccio, cioè lo scambio di identità fra padrone e servo⁵: nel fatto stesso che questo importantissimo elemento viene raddoppiato, aggiungendovi un altro scambio fra il padre del padrone e un anziano gentiluomo, si può già riscontrare un valido indizio dello spirito di indipendenza con cui Ariosto si accosta ai suoi modelli.

Altri elementi vengono utilizzati dall'autore moderno: la punizione del personaggio smascherato, l'agnizione del servo che si è fatto passare per il proprio padrone, la riuscita del tentativo di conquistare la ragazza tutti però vengono rielaborati più o meno profondamente, soprattutto in relazione all'ambientazione cinquecentesca della vicenda che ne condiziona fortemente l'utilizzazione⁶.

Ad esempio, l'episodio dell'agnizione viene ripreso dai *Captivi*, ma svolto in modo diverso non tanto per le modalità ma per l'atteggiamento dei personaggi coinvolti. In entrambe le commedie l'avvenimento è preparato da un rapido accenno ad un figlio perduto da bambino, apparentemente non collegato con lo svolgimento dell'azione, che sarà poi ripreso nel finale⁷. In Plauto questo riconoscimento, già atipico in quanto riguarda un personaggio maschile, è

⁴ Sulle fonti latine dei *Suppositi* si vedano G. MARFILLERO, *I Suppositi*, «Giorn. Storico Lett. It.», XXXI (1898), pp. 291-310; L. ARIOSTO, *Opere minori* a cura di C. Segre, Milano-Napoli 1954, p. 297; AA. VV., *Il teatro italiano II La commedia del Cinquecento* a cura di G. Davico Bonino, Torino 1977, p. xv; L. ARIOSTO, *Commedie* a cura di A. Casella, G. Ronchi, E. Varasi, Milano 1974, pp. XXI-XXIII.

⁵ Come è noto, l'intreccio della vicenda si sviluppa intorno allo scambio di identità e di ruoli fra Erostrato, studente figlio del mercante Filogono, e il suo servo Dulippo, giunti da Catania a Ferrara. Scopo della sostituzione è che il falso Dulippo possa stare vicino a Polinesta e ottenerne l'amore, ponendosi al servizio del padre della ragazza. Poiché l'anziano dottore Cleandro chiede in moglie la giovane, il falso Erostrato avanza una analoga richiesta e, per avere un garante della somma che dichiara di impegnare, convince un gentiluomo senese a fingersi Filogono. Questo dà adito al secondo scambio di persona, al momento in cui sopraggiunge il vero Filogono. Dopo una serie di peripezie, che vedono il falso Dulippo scoperto e imprigionato e Filogono ricorrere all'avvocato Cleandro per tentare di far riconoscere la propria identità, l'azione si risolve con l'agnizione del falso Erostrato come figlio di Cleandro stesso e con il prevedibile lieto fine.

⁶ Sull'ambientazione cinquecentesca e ferrarese dei *Suppositi* cfr. C. GRABHER, *Sul teatro dell'Ariosto*, Roma 1946, pp. 75-76; sul sapore di attualità conferito ai modelli latini dai commedionografi del Cinquecento cfr. A. RONCONI, *op. cit.*, pp. 232-35.

⁷ *Capt.* 759-61: *Perdidi unum filium, | puerum quadrimum quem mibi servos surpuit, | neque eum servom unquam repperi, neque filium; Suppositi* I 2, 246-51: «Ma un figliolin vi perdei, che m'era unico: / avea cinque anni a punto [...] Non so se 'l misero / morisse, o pur li Turchi ancor lo tengano / in servitù».

svolto senza preoccupazioni per un minimo di verosimiglianza. Non si sa come venga ritrovato il servo transfuga che, nonostante sia cosciente di andare incontro a dure punizioni, non esita a raccontare la verità ad Egione, senza neppure cercare di mercanteggiare, come di solito sanno fare così bene i servi plautini. L'interrogatorio di Egione mette in luce l'arroganza del servo (V 3, 954-72); ma questi, alla prima domanda precisa, inizia a rispondere con ampiezza e precisione: le difficoltà dell'agnizione si esauriscono in questa specie di breve premessa costituita dall'inizio del dialogo. Proprio questo elemento costituisce un'altra anomalia: nelle palliate il riconoscimento di solito si avvale di oggetti che hanno valore di prova (cfr. *Cistellaria*, *Curculio*, *Rudens*), oppure si basa sull'autorità di un libero e ragguardevole cittadino che testimonia (*Andria*, *Eunuchus*), mai sulla parola di uno schiavo⁸, per giunta già traditore. Nei *Captivi* invece Stalagmo è l'unico a ricordare il passato, e gli altri personaggi gli credono senza riserve: lui asserisce di aver venduto il piccolo figlio di Egione al padre di Filocrate, sostiene che quel bambino è stato assegnato come servo particolare a Filocrate stesso, allora pure giovanissimo, dichiara l'avvenuto cambio del nome (V 4, 984: *Paegnium vocitatus; post vos indidistis Tyndaro*); sulla sua testimonianza Filocrate conclude: *istic ipsus Tyndarus tuus filius, | ut quidem hic argumenta loquitur* (vv. 990-91). Solo in un secondo momento a questo si aggiunge la testimonianza di Tindaro, che crede di ricordare qualcosa⁹. Fra le agnizioni plautine svoltesi sulla scena, questa è la più labile negli argomenti e nello svolgimento.

Ariosto invece risente dell'ambientazione cinquecentesca della sua commedia anche nel dare all'episodio del riconoscimento, di sua natura fortemente aleatorio, una certa verosimiglianza e logicità almeno formale nello svolgimento. La casualità del ritrovamento non è artificiosamente nascosta, ma ripetutamente sottolineata e infine ricondotta al volere della provvidenza divina, argomento quest'ultimo consono alla mentalità moderna dei personaggi, anche se l'autore non vi si sofferma seriamente, preferendo come al solito sorvolare su problemi e aspetti religiosi.

Il dialogo in cui avviene il riconoscimento (V 6) non procede linearmente come in Plauto. Da un lato, infatti, i due anziani tendono ad esporre ed a far combaciare i dati in loro possesso, con un entusiasmo che, se in Cleandro è comprensibile in quanto sorretto dalla speranza di ritrovare il figlio, in Filogono, che da tale ritrovamento potrebbe venire danneggiato¹⁰, si comprende solo attribuendogli un gusto per la ricerca della verità e un interesse puramente intellettuale per la ricomposizione della vicenda di stampo nettamente umanisti-

⁸ Fa parzialmente eccezione l'*Epidicus*, in cui però il servo protagonista conosce personalmente la ragazza e quindi è in grado di riconoscerla; sono comunque menzionati anche degli oggetti (vv. 639-40: *Non meministi me auream ad te afferre natali die | lunulam atque anellum aureolum in digitum?*). Si tratta comunque di un caso particolare, in quanto tutta la commedia è incentrata sul tema dell'agnizione, falsa o vera che sia, della figlia di Perifane, identificata successivamente in due diverse ragazze.

⁹ Vv. 1023-24: *nunc edepol demum in memoriam regredior audisse me, | quasi per nebulam, Hegionem meum patrem vocarier.*

¹⁰ Lo afferma egli stesso alla fine della scena: «l mio [sc. figlio] ho perduto: e voi che favorevole / speravo avere, or veggio che contrario / mi sarete e nimico» (V 6, 1948-50).

co-rinascimentale. Dall'altro lato, però, a rendere più realistica la scena interviene il servo Lizio, che, non contagiato dal medesimo entusiasmo euristico, valuta invece i lati più prosaici della situazione: la sua reazione è quella dell'uomo comune, di media intelligenza ma astuto, agli eventi straordinari.

Egli suppone immediatamente che una coincidenza così singolare sia per lo meno strana, e la spiega nell'unico modo razionalmente plausibile, cioè come un ennesimo inganno nei confronti del padrone (vv. 1913-16: «Altrove ancor che nel regno di Napoli / si truova Bari: in Ferrara trovato lo avrai. Costui ti vorrà dare a intendere / che del tuo servo è padre, per levartelo»); consiglia quindi al padrone prudenza nel comunicare a Cleandro gli elementi in suo possesso sull'identità del giovane. Bisogna dire che effettivamente fino a quel momento il dottore non ha fatto altro che chiedere, senza offrire nessuna prova da parte sua, cosicché un sospetto del genere appare logicamente fondato; infatti Lizio si rifiuta di rivelare altri dati in suo possesso (il nome della madre), pretendendo che li sveli Cleandro stesso.

Il problema si è ormai spostato: ad Ariosto non importa tanto mostrare l'agnizione, già in effetti avvenuta, ma il gioco delle prove e delle informazioni, per cui non basta che il dottore ritrovi il figlio, ma deve anche dimostrare agli altri la verità di quanto afferma. Tale situazione è emblematica dell'attenzione per la verosimiglianza che scaturisce dalla destinazione della commedia ad un pubblico rinascimentale. La diffidenza di Lizio non cade facilmente. Ottenuta la prima prova da Cleandro, e non potendo più sostenere la propria ipotesi, il servo ne formula subito un'altra, quella di un accordo preventivo fra il giovane e il dottore: «gran fatto, essendovi / insieme già accordati, che egli dettovi / abbia che nominata era Sofronia» (vv. 1934-36). In sostanza, a mio avviso, Lizio rappresenta il rifiuto dell'uomo del Cinquecento di affidare al caso le proprie vicende¹¹. In questo nuovo clima, anche Cleandro si adatta al diverso procedere, e fornisce una seconda prova, questa volta definitiva anche per lo spettatore ariosteo, più smaliziato di quello plautino: «dee ne l'umero / sinistro aver un segno rosso, simile / ad una mora» (vv. 1940-42). Questa prova compare anche nel teatro latino¹², ma nei *Suppositi*, in sostanza, risulta l'unico elemento decisivo. Non sarebbe naturale però che il servo rinunciasse al sospetto nei confronti dell'ambiente ferrarese, che ha sempre caratterizzato il suo atteggiamento: infatti raccomanda ancora a Filogono, che si accinge ad entrare in casa del falso Erostrato, di avere prudenza: «Deh guardate, padron, che in qualche trappola / non vi meni costui» (vv. 1955-56). In effetti, dati i convulsi avvenimenti precedenti, Filogono, che ha rischiato di essere malmenato dai servi del presunto Erostrato, dovrebbe verosimilmente adottare qualche precauzione prima di entrare in quella casa; ma l'obiezione viene liquidata facendo riferimento alla situazione psicologica del personaggio, che replica: «Quasi, se Erostrato / perduto avessi, io mi curassi vivere» (vv. 1956-57).

¹¹ Per un analogo atteggiamento nella commedia machiavelliana Clizia, rimando al mio *La Casina di Plauto e la Clizia di Machiavelli. Saggio di letteratura comparata*, Perugia 1981, pp. 34-35; sull'agnizione in Plauto e in Machiavelli si vedano le pp. 21-24.

¹² Cfr. *Poenulus* vv. 1072-75: *Sed si ita est ut tu sis Labonis filius, | signum esse oportet in manu laeva tibi, | ludenti puero quod memordis simia. | Ostende [...] atque adest.*

In questo modo l'agnizione viene portata a termine con la minore arbitrarietà possibile e l'azione può logicamente procedere verso l'ormai prossimo scioglimento. Uno spunto per il particolare dell'opposizione al riconoscimento portata avanti da parte di un personaggio non direttamente coinvolto può essere venuto ad Ariosto dall'*Andria* (904 sgg.), in cui il vecchio Simone suppone che gli si voglia far credere falsamente la nascita libera di Glicera per convincerlo ad acconsentire alle nozze di questa col figlio Panfilo. Anche Filocrate nei *Captivi* sembrerebbe porre qualche riserva all'agnizione, ma la sua opposizione si dissolve immediatamente ed è chiaramente originata da una semplice mancanza di memoria e non da un qualche sospetto o preconcetto (978 sgg.). Si può dunque affermare che Ariosto ha notevolmente rimaneggiato l'impianto tradizionale latino.

Un analogo processo di adattamento, pur nella formale dipendenza, avviene per i personaggi, che si rifanno ai tipi classici latini del *servus callidus*, dell'*amans ephēbus*, del *senex*, ma subiscono una profonda modificazione diventando studenti, dottore, mercante¹³.

Nel contesto di tale ripresa niente affatto pedissequa, che è rifacimento e sviluppo, anche i riferimenti a singole scene plautine e terenziane assumono un aspetto particolare. Non si tratta di scene tradotte o riprese letteralmente, se non raramente in qualche singola espressione; tuttavia, è chiara la loro presenza nella memoria poetica dell'Ariosto. Può dunque essere opportuno esaminare la ripresa di alcune scene latine nei *Suppositi*, per contribuire a definire meglio il rapporto fra l'autore e le sue fonti classiche.

Una delle scene dei *Suppositi* più densa di richiami classici è, a mio avviso, la quarta del secondo atto, nella quale il falso Dulippo riferisce al rivale Cleandro che Pasifilo parla di lui con il padre della ragazza contesa, sottolineando ed ingrandendo i difetti dell'anziano pretendente; lo scopo di questa falsa notizia è di mettere in crisi l'alleanza fra i due personaggi. Si tratta di un motivo molto comune agli inganni plautini, sottolineato anche in Ariosto dalla dichiarazione di voler canzonare la vittima designata: «Io mi delibero / di dargli un poco di baia, e di prendermi / alquanto di piacer di questo tistico» (II 3, 735-37). Analoghe dichiarazioni di intenti accompagnano spesso gli scherzi plautini; esempi evidenti sono nella *Casina* (559-60: *Nunc ego illum [...] meum virum veniat velim ut eum ludificem vicissim*) e nel *Persa* (833: *Agite [...] ludificemus; 843: hunc volo ludificari*). Per il particolare intento dell'inganno, cioè di mettere in discordia tra loro due alleati, nel teatro classico il caso più notevole è quello della *Casina*, in cui diverse scene (III 2-5) sono dedicate a trattare l'episodio¹⁴. In

¹³ Mi sono occupata delle modificazioni dei personaggi di ascendenza latina in questa commedia ariostea ne I *Suppositi di Ariosto: l'inserimento dei personaggi plautini e terenziani nella società cinquecentesca*, in corso di stampa negli Atti degli ultimi convegni del Centro di Studi umanistici Angelo Poliziano di Montepulciano.

¹⁴ Lisidamo chiede al vicino Alcesimo di lasciargli libera la casa in modo da poter passare la notte con Casina, che è appena riuscito ad assegnare in sposa al suo *vilicus* Olimpione; a questo scopo ordina alla propria moglie Cleostrata di chiamare la vicina Mirrina ad aiutarla nei preparativi per le nozze. Ma la donna, informata dei progetti del marito dal servo Calino, decide di farsi gioco dei due vecchi (v. 561: *nam ego aliquid contrabere cupio litigi inter eos duos*) e dice ad Alcesimo di non

questa palliata, inoltre, nella figura del vecchio innamorato è spesso sottolineato il contrasto fra l'età avanzata e le aspirazioni giovanili¹⁵, cosa che avviene anche nel *Mercator*¹⁶. Anche a questo tema si ricollega l'episodio dei *Suppositi*: Dulippo riferisce a Cleandro che il parassita parla di lui sottolineando proprio gli aspetti negativi tipicamente collegati alla vecchiaia, cioè l'avarizia¹⁷, l'iracundia e la decadenza fisica (II 4, 834-55: «dice il perfido / di voi [...] che il più misero / e più strett'uom non è di voi [...] E che venendovi / a casa, ha da morir, per avarizia / vostra, di fame [...] E che 'l più fastidioso e 'l più colerico / uomo del mondo voi sète [...] E che tossite e sputate continua/mente di e notte [...] E più, che avete un fiato incomportabile [...]»).

Ritengo che un ulteriore motivo tratto dalle palliate, in particolare dal *Persa*, possa riscontrarsi ai vv. 882-86 della medesima scena II 4. Si tratta dell'invenzione di un falso nome proprio che ha la caratteristica di essere in realtà una apostrofe male augurante all'avversario: rispondendo alla domanda del dottore, che gli chiede il nome, il falso Dulippo afferma: «Mi dicono / Multi-venga» e successivamente, richiesto di dichiarare il luogo di origine, continua su questo tono: «sono d'un castel che chiamano / Fossucciso»¹⁸. Analogamente, nel *Persa* il falso persiano risponde a Dordalo, che gli ha chiesto come si chiami, con un nome esageratamente lungo formato da scoperte allusioni al proprio modo di agire: *Ausculata ergo, ut scias: Vaniloquidorus, Virginisvendonides, Nugiepiquides, Argentumextenebronides, Tedigniloquides, Nugides, Palponides, Quodsemelarripides Nunquameripides* (701-05). Gli ultimi due elementi costituiscono un'apostrofe diretta all'avversario, come quelle di Ariosto; in Plauto si allude alla beffa appena conclusa ai danni del lenone, che non avrà la possibilità di rientrare in possesso di quanto ha pagato per il suo incauto acquisto, in Ariosto invece il giovane innamorato, appena all'inizio della vicenda, esprime il proprio astio per il rivale augurandogli tutto il male possibile. In entrambe le commedie la dichiarazione del falso nome avviene ad opera di un personaggio che ricopre un falso ruolo (Sagaristione travestito da persiano e il giovane Erostrato che si fa passare per il servo Dulippo) e conclude un inganno ben riuscito, anche se l'importanza di quest'ultimo è assai diversa, trattandosi in Plauto del nodo principale dell'azione e in Ariosto di un semplice episodio. Anche nei *Captivi* si può notare il ricorso ad un nome significativo, attribuito al padre di Filocrate¹⁹; non mi sembra però che la scena ariostea vi faccia specifico riferimento.

volere con sé Mirrina, mentre poi spiega a Lisidamo che il vicino non ha permesso alla moglie di aiutarla.

¹⁵ Cfr. ad esempio vv. 239-40: *Ebo tu, nihili, cana culex [...] Senectan aetate unguentatus per vias, ignave, incedis?*; vv. 259-60: *Mirum ecastor te senecta aetate officium tuum | non meminisse*; vv. 518: «*cano capite*», «*aetate aliena*» *eo addito ad compendium*.

¹⁶ Vv. 290-91: *Acherunticus, senex vetus, decrepitus*, v. 305: *Tun capite cano amas, senex nequissime?* vv. 972-73: *Nam te istac aetate haud aequom filio fuerat tuo | adulescenti amanti amicam eripere*.

¹⁷ C. Grabher (*op. cit.*, p. 69) considera l'avarizia di Cleandro una innovazione di Ariosto: personalmente non mi sento di condividere questa opinione.

¹⁸ Per quanto riguarda la lezione «Fossucciso», certamente preferibile a quella tradita «Fossuccio» cfr. l'edizione delle commedie ariostee a cura di N. Catalano, Bologna 1933, vol. I, p. 330.

¹⁹ Vv. 285-88: Egione: *Quid erat ei nomen?* Fil.: *Thensaurochrysonicochrysidis*. | Eg.: *Videlicet propter divitias inditum id nomen quasi est?* | Fil.: [...] *Nam illic quidem Theodoromedes fuit germano nomine*.

Sempre a proposito di nomi propri, Ariosto riprende ai vv. 830-32 un altro scherzo plautino, quello di fingere di non ricordare un nome che in realtà si conosce benissimo: il falso Dulippo finge di non riuscire a pronunciare Erostrato: «[...] un giovane / scolar siciliano, che si nomina / Arosto, o Rospo, o Grosco. Io nol so esprimere». Rispetto alle scene affini dello *Pseudolus* (956 sgg.) e del *Trinummus* (843 sgg. in cui però la dimenticanza è reale) è diverso lo scopo perseguito dall'autore. In Plauto è quello di tracciare l'identità del personaggio in questione (il lenone Ballione) servendosi di epiteti negativi, nella prima commedia, oppure di proporre una serie di brillanti giochi verbali sul tema del nome «chiuso fra i denti» e inavvertitamente «ingoiato». In Ariosto l'effetto comico risiede in gran parte nel fatto che dei tre nomi errati, che il presunto servo pronuncia al posto del suo proprio vero nome, uno è di un animale inteso come simbolo di bruttezza e scortesia (Rospo) e un altro è praticamente quello dell'autore stesso (Arosto), il quale sembra aggiungere la propria autoironia a quella già esercitata dal suo personaggio. La scena II 4 è dunque densa di riferimenti a varie scene latine, ma non presenta riprese letterali da nessuna di esse.

Anche nelle scene I 4, III 1 e IV 2 si trovano riprese di temi e motivi più che di singoli passi: si tratta di una serie di scontri che il ragazzo Caprino sostiene, rispettivamente con il falso Dulippo, il cuoco Dalio e la serva Psiteria²⁰. Nel teatro latino non si contano le scene che presentano scontri fra servi, solitamente anche piuttosto aspri; ma sono anche abbastanza frequenti, in Plauto, i bisticci fra il giovanissimo *puer* e altri servi più grandi per età e più importanti per le mansioni svolte o personaggi di basso grado sociale, che vengono tormentati e derisi. Si possono ricordare le scene III 2 (813 sgg.) del *Miles gloriosus*, che si svolge fra Lurcione e Palestrione, la II 2 (326 sgg.) dello *Stichus*, fra Pinacio e il parassita Gelasimo; ma soprattutto nel *Persa* si riscontrano episodi di questo genere, grazie al rilievo che vi assume la figura di Paegnium, che conduce vivaci scontri con Sofoclidisca (183 sgg.), con Sagaristione (272 sgg.) e con Dordalo (778 sgg.).

Particolarmente vicina alla I 4 dei *Suppositi* è la scena II 4 del *Persa*. In entrambe il servo vorrebbe sapere dal ragazzo dove si trovi il padrone, con il quale ha urgente necessità di parlare; l'altro però si rifiuta di fornire l'informazione desiderata. Le minacce del falso Dulippo (vv. 416-18: «Che se a mettere / le man ti vengo ne le orecchie, credi tu / ch'io ti farò rispondere a proposito?») sono abbastanza simili a quelle di Sagaristione (v. 282: *Caedere hodie tu restibus*; 294: *nisi te hodie, si prebendero, defigam in terram colaphis*); entrambi invitano il ragazzo a fermarsi (v. 419: «Aspettami un poco»; v. 272-73: *Mane, etsi prope-ras [...] Asta*), ma questi risponde in modo provocatorio.

Gli scherni di Caprino e di Paegnium, pur avvicinandosi per il tono, non corrispondono esattamente fra loro; oltretutto, la scena in Ariosto è più concisa, mentre in Plauto si dilunga parecchio, secondo le consuete abitudini del-

²⁰ Nell'analisi del personaggio di Caprino è stato a volte sopravvalutato l'aspetto moderno (cfr. C. GRABER, *op. cit.*, p. 71) mentre a mio avviso non può essere legittimamente trascurata la sua connessione con il tipo classico del *puer delicatus*. Si veda anche G. DAVICO BONINO, *op. cit.*, p. xvi, che nota l'ascendenza di Caprino da Paegnium.

l'autore. La tecnica di iniziare la battuta in modo che l'altro si aspetti una risposta alla sua domanda si trova sia in Plauto (vv. 281: *Dicisne mihi ubi sit Toxilus? Pae.: Dico ut perpetuo pereas*) che in Ariosto, il quale però sviluppa questo spunto costruendovi sopra un gioco di parole legato alla sintassi italiana (vv. 411-16: «Che è di Erostrato?» / Capr.: «Di Erostrato? Dirotelo. Di Erostrato / son molti libri e molte masserizie, / e vesti e pannolini e cose simili». / Du.: «Io ti domando che m'insegni Erostrato». / Ca.: «A compito o a distesa?»). Diverso è il finale delle due scene: mentre Paegnium si rifugia in casa lasciando deluso l'avversario, Caprino viene afferrato dal falso Dulippo ed è quindi costretto a fornirgli le informazioni richieste. Le ingiurie più pesanti che caratterizzano la scena latina si ritrovano invece nella III 1 dei *Suppositi*, relativa allo scontro fra Caprino e Dalio, inserite in una ridda di insulti che attinge largamente al vasto repertorio delle palliate. Qui Ariosto sembra cedere al gusto del bisticcio gratuito, seguendo il modello latino.

Le scene in cui il ragazzo ha come avversaria una serva (*Supp.* IV 2 e *Persa* II 2) sono strutturalmente simili. In particolare si può notare il ricorso a termini laudativi per convincere l'interlocutore a compiere ciò che gli è richiesto²¹. Non mancano naturalmente gli insulti feroci. La scena plautina, però, è del tutto gratuita rispetto allo scorrere dell'azione: alla fine i due scopriranno di avere il medesimo incarico cioè quello, del tutto marginale, di provvedere ad uno scambio di lettere fra gli innamorati. Ariosto invece inserisce l'episodio in un momento decisivo dell'azione: saputo dell'arrivo di Filogono, il falso Erostrato manda Caprino a chiamare il giovane padrone tramite Psiteria. Il fallimento del tentativo di parlare col falso Dulippo determina l'esclusione di una delle possibili reazioni alla novità e quindi contribuisce ad orientare il seguito della vicenda. Inoltre, poiché Psiteria sa bene che il giovane è stato imprigionato da Damonio ma non può dirlo, il suo rifiuto, anche se non esplicitamente motivato, risulta per lo spettatore necessario e non aprioristico né semplicemente dispettoso.

La presenza di elementi derivati dal teatro classico si riscontra anche nei discorsi di un personaggio che ha una forte connotazione moderna: il falso Erostrato, che, pur nella sua evidente dipendenza dal tipo del *servus callidus*, assume prevalentemente nei *Suppositi* il carattere e l'atteggiamento di uno studente, figura del tutto nuova. Nel monologo della scena IV 1 si evidenziano motivi, quali la scarsità di tempo per inventare qualche soluzione e il fondato timore che l'inganno finora nascosto venga scoperto, comuni a numerose scene latine che presentano analoghe meditazioni su rivolgimenti improvvisi²².

Il lungo monologo ariosteo di V 3, 1730-80, presenta un episodio a mio avviso derivato dalla scena V 4 (923 sgg.) dell'*Eunuchus*: il servo decide di rivelare l'inganno al padre dell'innamorato perché ha saputo che questi si trova in pericolo ed ha urgente bisogno di soccorso. Il monologo del falso Erostrato è

²¹ Caprino apostrofa così Psiteria: «Volto mio bello, anima / mia cara, fagli l'imbasciata» (vv. 1239-40), mentre nella palliata la serva si rivolge al *puer*, per sapere dove vada, in questo modo: *Paegnium, deliciae pueri, salve. Quid agis? ut vales?* (v. 204) e più oltre insiste ancora: *Sin te amo?* (v. 227).

²² Cfr. ad esempio Plauto *Captivi* vv. 524-25, *Mostellaria* v. 1068, *Epidicus* vv. 161-62, *Poenulus* v. 925, Terenzio *Phormio* v. 184, *Andria* v. 182 e vv. 705-06.

pronunciato subito dopo aver appreso da Pasifilo la cattura del presunto Dulippo in casa di Damonio; nell'*Eunuchus*, Parmenione è stato informato dalla serva Pizia che Cherea è stato sorpreso e catturato in casa di Taide. Nella commedia terenziana, però, questa notizia rappresenta un inganno che il *servus callidus* subisce (fatto questo abbastanza eccezionale per la produzione teatrale latina che ci è pervenuta), in quanto in realtà il giovane si è già riconciliato con Taide; l'intervento del padre risulterà comunque utile per stringere gli accordi per le nozze. In particolare, i vv. 1758-72 dei *Suppositi* («Che debb'io far? che posso far? Ah misero! / [...] Conviemmi in somma ritrovar Filogono, / e, senza alcuna finzion, la istoria / tutta narrargli [...] Così è meglio, così far me delibero: / benché son certo ch'estremo supplicio / n'avrò a patir; ma il grande amor, che al giovene / patrone io porto [...] ricercan che con mio grandissimo / danno salvar la sua vita non dubiti») si avvicinano ai vv. 966-69 della scena V 4 dell'*Eunuchus*, in cui Parmenione più sinteticamente espone gli stessi concetti: *Quid igitur faciam miser, | quidve incipiam? Ecce autem video rure redeuntem senem. | Dicam huic an non dicam? Dicam hercle, etsi mihi magnum malum | scio paratum. Sed necesse est huic ut subveniam.* Le espressioni latine *quid faciam, miser* e *magnum malum scio paratum* sono praticamente tradotte: «che debb'io far? che posso far? Ah misero!» e «son certo ch'estremo supplicio n'avrò a patir», a cui si può aggiungere «con mio grandissimo danno».

Un altro motivo presente nei comici latini, quello dell'improvviso cambiamento dei propri piani, ancora non enunciati, in seguito a circostanze impreviste, è ripreso da Ariosto nell'articolato racconto del falso Erostrato al giovane padrone in II 1, ai vv. 505-08: «Io me n'uscii da la Porta de gli Angeli, / con animo d'andar fin sul Polesene / a fornir certo mio pensier; ma fecemi / questo, ch'io vi dirò, mutar proposito». Il riferimento alle palliate mi sembra evidente: infatti nella scena IV 4 dell'*Andria* Davo interrompe ciò che aveva appena iniziato²³; nell'*Asinaria* Libano cambia il suo progetto, che lo spettatore non viene neppure a conoscere, all'arrivo di Leonida con nuove notizie²⁴; in *Pseudolus* II 2 il servo protagonista dichiara esplicitamente di accantonare il progetto precedente²⁵.

È proprio in queste scene riprese da vicino dal teatro classico, insomma, che viene sottolineato quanto nel personaggio di Erostrato deriva dal tipo del *servus callidus*, quasi a voler bilanciare, con un'allusione più chiara ai testi delle palliate, la notevole evoluzione in senso moderno che questa stessa figura presenta nell'insieme della commedia.

Un analogo procedimento Ariosto segue relativamente al personaggio del parassita Pasifilo, che deriva dal tipo classico del *parasitus* ma assume atteggiamenti, quali la cura esclusiva del proprio interesse, la doppiezza e a volte addirittura il cinismo nei confronti dei suoi protettori, che lo portano piuttosto, a mio avviso, ad essere un esempio del cortigiano arrivista, scaltro e simulatore

²³ Vv. 732-33: *Sponsae pater intervenit. | Repudio quod consilium primum intenderam.*

²⁴ Vv. 258-65: *Unde sumam? quem intervortam? quo banc celocem conferam? [...] Sed quid illuc, quod exanimatus currit hac Leonida?*

²⁵ Vv. 601-02: *Novo consilio nunc mihi opus est, | nova res haec subito me obiecta est. | Hoc praevertar principio; illa omnia missa habeo quae ante agere occipi.*

della società contemporanea all'autore²⁶. Ci sono però due episodi per i quali mi sembra evidente la dipendenza dai *Captivi*²⁷. Nella V 8 dei *Suppositi* Pasifilo, dopo esser venuto a conoscenza del riconoscimento del falso Erostrato e della vera identità del falso Dulippo, corre in cerca di Damonio, ancora all'oscuro dei fatti, per comunicargli le novità e assicurarsene la riconoscenza per il futuro. Nelle prime due scene del quarto atto dei *Captivi* (768 sgg.) il parassita Ergasilo, appena saputo del ritorno di Filocrate col figlio di Egione, corre a riferirlo al vecchio, sperando di riconquistare presso di lui la propria posizione di ospite fisso.

Ergasilo è caratterizzato, come tutti i personaggi analoghi latini, dalla fedeltà al patrono e la sua famiglia, il che ne fa quasi un servo²⁸, mentre Pasifilo segue solo il proprio interesse organizzando un doppio e triplo gioco; a parte questo, vi sono diversi punti di contatto fra le due scene. Anzitutto risalta la gioia per il possesso della importante notizia che si esprime con un'invocazione alla divinità (Pasifilo, v. 2014: «O Dio, ch'io trovi in casa ora Damonio!»; Ergasilo, vv. 768-77: *Iuppiter supreme [...] maximas opimitates opiparasque offers mihi [...] Nunc ad senem cursum capessam hunc Hegionem cui boni | tantum afferro*) e la fretta nel cercare il destinatario (Pas., v. 2015: «Ch'io giunga primo a dirgliolo!»; Erg., v. 779: *primo ex meo d. hanc rem ut audiat*). Il vecchio sottolinea a parte l'aspetto festoso dell'interlocutore, che non lo ha ancora visto (Dam., vv. 2016-19: «Che mi vuol dire? Onde vien tanto gaudio, / che così salta? [...] Donde vien tanta letizia?»; Egione, IV 2, 829: *Quae illaec este laetitia quam illic laetus largitur mihi?*). L'annuncio in Plauto è molto più diluito e complicato da digressioni; comunque l'accento batte in sostanza sugli stessi punti (v. 869: *tantum ego nunc porto [...] tibi boni*; v. 872: *Nunc hanc laetitiam accipe a me quam fero*) che più sinteticamente enuncia Pasifilo: «Quiete, pace, contento io vi annunzio» (v. 2020). Anche l'esortazione di questi (v. 2024: «Ma cessi il duol, fate buon animo») sembra derivata da Plauto (vv. 839-42: *Gaude [...] Age, gaude modo [...] gaude audacter*).

A conclusione del colloquio Egione concede al parassita l'autorizzazione a spadroneggiare in cucina²⁹; la medesima autorizzazione è ottenuta da Pasifilo in precedenza, a conclusione del colloquio col falso Erostrato, a cui il parassita

²⁶ Sulle diverse interpretazioni della figura di Pasifilo si vedano V. DE AMICIS, *L'imitazione latina nella commedia italiana nel XVI secolo*, Firenze 1897, pp. 143-44; C. GRABHER, *op. cit.*, pp. 70-71 e G. DAVICO BONINO, *op. cit.*, p. XVI.

²⁷ A questi si può aggiungere lo scherzo sul numero dei convitati che aumenta con la presenza del parassita, che Ariosto riprende in I 2, 338-44, cfr. V. DE AMICIS, *op. cit.*, p. 143.

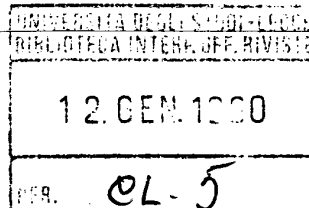
²⁸ A volte nelle palliate i parassiti si sostituiscono addirittura al *servus callidus* nell'assumere un ruolo attivo in favore del loro patrono: basti pensare al Curculio della commedia omonima o al Saturione del *Persa*. Se nella *Rudens* il parassita Carmide prende le distanze dal ruffiano Labrace, ciò avviene in conseguenza delle disgrazie a cui è andato incontro per stargli vicino, e assume il tono di una condanna morale del lenone; comunque Carmide non parteggia per gli altri personaggi. Nei *Menaechmi* il parassita Peniculus, ritenendosi ingannato dal patrono, rivela alla moglie di questi il furto della *palla* e la relazione con la cortigiana; si tratta però non di un atto calcolato e finalizzato ai propri interessi, ma di una reazione emotiva alle ingiurie ricevute, in realtà, dal gemello del patrono, e quindi ben si inserisce nel clima di equivoci continui che pervade tutta la commedia. Oltretutto, l'episodio non porta vantaggio al parassita, che se ne rende conto alla fine: *ex hac familia me plane excidisse intellego* (v. 667).

²⁹ Vv. 894-95: *tu intus cura quod opus est. | Sume, posce, prome quidvis: te facio cellarium.*

ha comunicato il pericolo che corre il falso Dulippo³⁰. La ripresa da parte di Ariosto di questo particolare, motivato come del resto in Plauto dalla fretta di disfarsi della presenza del parassita, sia pure per motivi diversi (Egione per correre al porto, il falso Erostrato per sfogare la propria angoscia), ha, secondo me, la funzione di sottolineare ancora il lato tradizionale del carattere di Pasifilo. Forse una qualche reminescenza del tono da legislatore assunto caricaturalmente da Ergasilo in *Capit.* 807-24, influisce sulla risposta di Pasifilo: «Se voi certo m'aveste fatto iudice / de' savii, non mi avreste dato ufficio / che fosse più di questo a mio proposito» (vv. 1727-29). Del resto, anche nel breve monologo di Ergasilo in IV 3, subito dopo la partenza di Egione, si trovano termini legati all'ambito giudiziario e amministrativo, anche se usati in modo parodistico (vv. 907-08). Le conseguenze dell'irruzione del parassita in cucina sono illustrate da Plauto con un monologo di uno dei servi di Egione (vv. 909-21): Ariosto invece rappresenta il suo personaggio mentre si vanta col falso Erostrato di avere evitato, grazie alla propria sapienza gastronomica, uno scandalo culinario (V 4). Lo spunto plautino è qui sviluppato con maggiore autonomia.

Sono queste le scene in cui i *Suppositi* si avvicinano maggiormente, per impostazione strutturale e riferimenti testuali, alle commedie plautine e terenziane. Esse rappresentano, a mio avviso, degli inserimenti di momenti più vicini ai modelli dichiarati, e al teatro classico in generale, in un contesto che dà largo spazio ad elementi e sviluppi moderni. Tuttavia nella ripresa di queste scene latine Ariosto porta una spiritualità ed una mentalità che finiscono col trasformarle, più o meno profondamente, adeguandole al tono generale dell'opera, cosicché il carattere della commedia risulta certamente complesso ma comunque organico.

GIUSEPPINA BOCCUTO



Atene e Roma

Rassegna trimestrale

dell'Associazione Italiana di Cultura Classica



³⁰ V 2, 1725-26: «Va in cucina, Pasifilo, e fa cuocere / e dispor quelle vivande a tuo arbitrio».