

Claudio Claudiano, *Fescennina dicta Honorio Augusto et Mariae*, a cura di O. Fuoco (Biblioteca della tradizione classica, 8), Cacucci, Bari 2013, pp. 191.

Nel primo capitolo dell'*Introduzione (I fescennini nella tradizione letteraria latina)* è tracciata una breve storia della poesia nuziale e dei *carmina fescennina* in ambiente romano: la prima attestazione di un canto nuziale nella letteratura latina si trova in Plaut. *Cas.* 798-854, dove però la coppia oggetto della celebrazione è formata da due uomini, uno dei quali sotto le mentite spoglie della sposa. I primi componimenti giunti sono due epitalami (LXI-LXII) e un epillio (LXIV) di Catullo; inoltre vi sono frammenti appartenenti a Ticio (carm. fr. 1 Morel) e Calvo (carm. fr. 4-8 Morel); anche Ovidio avrebbe composto un carme, secondo la testimonianza che lo stesso fornisce in *Pont.* I 2, 131-132. Seneca inserì all'interno di alcune opere elementi propri degli epitalami, mentre Ausonio (351-360, pp. 206, 1-219, 30 Peiper) e Stazio (*silv.* I 2) ne composero uno ciascuno. Per quanto riguarda i *carmina fescennina* non è giunto alcun testo: in Catull. LXI è possibile individuare alcuni elementi tipici di questi rielaborati. Allusioni ai fescennini sono rintracciabili in Sen. *Med.* 56-115 e in Auson. 356, pp. 213, 67-214, 79 Peiper.

Nel secondo capitolo (*Il tema nuziale in Claudiano*) sono esaminate le opere e i passi di Claudiano nei quali compare il tema nuziale, che ha un particolare rilievo nella sua produzione poetica: l'epitalmio per Onorio e Maria (IX-X) e quello per Celerina e Palladio (carm. min. XXV); la descrizione delle nozze di Plutone e Proserpina (*rapt. Pros.* II 308-372); il ricordo di quelle tra Stilicone e Serena (XXI 79-88); l'unione tra le statue di Venere e Marte nel carme riguardo alle proprietà del magnete (carm. min. XXIX 27-39); la descrizione dei doni per lo sponsalizio di Orfeo in un carme "tutto nuziale", composto in occasione del matrimonio dell'autore stesso (carm. min. XXXI); il paragone tra l'attesa di Roma per il ritorno di Onorio e quella di una giovane, futura sposa, per lo sposo (XXVII 523-531).

Il terzo capitolo (*I Fescennina e l'Epithalamium dictum Honorio Augusto et Mariae*) riguarda il rapporto esistente tra i *Fescennina* e l'*Epithalamium*, le due opere di Claudiano dedicate alle nozze tra Onorio e Maria, figlia di Stilicone, che si tennero a Milano nel febbraio del 398. Parte della critica ritiene i *Fescennina* precedenti l'*Epithalamium*: da un'interpretazione allegorica di Claud. IX, la *Praefatio* anteposta a quest'ultimo, si dedurrebbe che i primi non furono graditi a tutti e quindi, per riparazione, sarebbe stato composto l'epitalmio; inoltre alcuni ipotizzarono che i *Fescennina* fossero stati scritti per il fidanzamento ufficiale. J.L. Charlet (Claudien, *Oeuvres.* II/2. *Poèmes politiques*, texte établi et tr. par J.L. Charlet, Paris 2002², pp. 172-174), attraverso una diversa lettura allegorica di Claud. IX e l'analisi di Claud. XIV, concluse che i *Fescennina* siano posteriori all'*Epithalamium*; questa cronologia è in parte seguita dalla Fuoco che, oltre agli argomenti addotti da Charlet, evidenzia come sarebbe anomalo che Claudiano, dopo avere affermato in VIII 650-651 di voler celebrare il matrimonio di Onorio, si fosse limitato in un primo tempo a quattro

brevi componimenti e solo in seguito ne avesse composto uno più lungo. Per la studiosa le due opere sarebbero contemporanee e la cronologia desumibile da Claud. IX sarebbe una finzione poetica, considerata anche la complementarità degli argomenti; infatti alcuni di questi, tipici del genere dell'*Epithalamium*, quali la celebrazione della bellezza dello sposo, la *dextrarum iunctio*, l'*adlocutio sponsalis*, sono presenti solo nei quattro carmi lirici: la scelta del metro servirebbe per differenziare i *Fescennina* dalle altre opere, come differenti sarebbero i modelli, per questi gli epitalami di Catullo, mentre per l'epitalamio Stat. *silv.* I 2.

Nel quarto capitolo (*Aspetti metrici dei Fescennina*) è analizzata la struttura metrica dei quattro fescennini, rispettivamente composti da endecasillabi alcaici κατὰ στίχον, da strofe di tre anacreontei, un dimetro coriambico e un aristofanio, da dimetri anapestici, da asclepiadei minori κατὰ στίχον: l'utilizzo di metri lirici sarebbe dovuto al fatto che Claudiano volle inserirsi nel filone della poesia nuziale, recuperando i versi che erano propri dei primi componimenti, specie greci.

Nel quinto capitolo (*Una nuova struttura compositiva in quattro tempi*) sono studiati la struttura e l'argomento dei *Fescennina*, istituendo anche paralleli con altri passi di Claudiano o della letteratura latina. Il primo carme è dedicato a Onorio, del quale è evidenziata la bellezza, elemento tipico degli epitalami, e il fascino con il quale "ammalia" gli animali, le creature mitologiche e gli uomini. Il secondo riprende il tema celebrativo proprio del genere degli epitalami: in X 299-341 è l'esercito a eseguire il canto, esaltando le figure di Teodosio e Stilicone, qui è un invito alla terra, a elementi geografici di Italia e Spagna e ai venti a partecipare alle nozze di Onorio, celebrandole con il canto e con i colori. La terza lirica, indirizzata a Stilicone, presenta numerosi riecheggiamenti dell'epitalamio e descrive il rito della *dextrarum iunctio*, assente in quello, celebrato non dalla *pronuba*, secondo il consueto uso, ma dal generale stesso. Il quarto componimento, dopo un invito a Onorio a vincere il pudore di Maria, contiene un'*adlocutio sponsalis*, assente nell'*Epithalamium*, nella quale gli sposi sono esortati a consumare il matrimonio, e si conclude con un invito a festeggiare rivolto ai soldati e alle vergini. In generale nella composizione il poeta si ispira a una fonte antica, ma la rielabora, ottenendo così un nuovo passo che risulta originale; i quattro *carmina*, pur essendo diversi per argomento e metro, rispondono a un disegno unitario, trattano temi che, sebbene siano tipici del genere epitalamico, non compaiono in quello e, nel loro insieme, «realizzano, in altrettanti "tempi", un progressivo inserimento nell'evento nuziale» (p. 56): Claudiano crea «un "epitalamio" dalla struttura nuova rispetto ai precedenti di Catullo e di Stazio, anche se, qua e là, appare ancora l'eco degli antichi fescennini» (p. 58).

Il testo pubblicato è quello dell'edizione di J.B. Hall (Leipzig 1985), dal quale la studiosa si discosta solamente a Claud. XI 16-17, mantenendoli nella posizione tradata dalla tradizione diretta, mentre Hall li anticipava dopo Claud. XI 7. Per ogni componimento è riportato il testo, seguito dalla traduzione e dal commento diviso per nuclei tematici e suddiviso verso per verso, comprendente alcune note contenutistiche, che evidenziano le fonti e i paralleli con opere della letteratura latina e greca, altre esegetiche, che esplicano passi difficilmente intelligibili, altre filologiche, che discutono questioni testuali, altre grammaticali, che riguardano l'uso di un vocabolo, altre stilistiche, che mettono in rilievo le costruzioni e le figure retoriche.

Il volume si conclude con una ricca e aggiornata *Nota bibliografica*, articolata in *Edizioni e commenti*, *Concordanze* e *Studi*.

ANDREA OTTONELLO
(Università degli Studi di Genova)

Umberto Laffi, *In greco per i Greci. Ricerche sul lessico greco del processo civile e criminale romano nelle attestazioni di fonti documentarie romane*, IUSS Press, Pavia 2013, pp. 132.

L'autore si propone di esaminare il lessico tecnico (non solo singoli termini, ma anche sintagmi e locuzioni) del processo civile e criminale romano al fine di verificare come questo sia tradotto in greco e, a tale scopo, utilizza una serie di documenti di tipologia varia, collocabili cronologicamente nel periodo preclassico e classico del diritto romano (fino all'età dei Severi) e destinati a popolazioni ellefone.

Il volume si apre con una *Premessa* (p. VII), nella quale l'autore esprime i propri ringraziamenti, e l'*Indice* (pp. IX-X). Segue l'*Introduzione al tema* (pp. 1-5), dove Laffi descrive brevemente il suo progetto e specifica la tipologia di documenti da lui presi in considerazione, principalmente traduzioni in lingua greca (ufficiali e non ufficiali) di documenti latini e testi elaborati direttamente in greco sulla base di una terminologia di matrice latina.

L'*Esame analitico della documentazione* (pp. 5-88) costituisce la sezione principale del volume: i documenti sono esposti in ordine cronologico a partire dalla Legge sulle province orientali (databile tra la fine del 101 e l'inizio del 99 a.C.) fino agli *apokrimata* di Settimio Severo e Caracalla, pubblicati ad Alessandria nei giorni 14, 15, 16 marzo del 200. L'unica eccezione è rappresentata dal *Senatusconsultum de Asclepiade* del 78 a.C., collocato al primo posto poiché unico testo ufficiale bilingue rilevante per la ricerca, in quanto conserva sia l'originale latino, sia la traduzione greca. I paragrafi successivi sono dedicati alle testimonianze relative a processi d'appello di età imperiale, testi interessanti poiché «consentono di gettare uno sguardo sul lessico greco usato per descrivere le procedure, in più tappe, dell'*appellatio*» (p. 64), termine reso a seconda dei casi con ἔφεσις, ἔκκλησις oppure ἔκκλητος (δική) o ἐπίκλησις; tra questi documenti, assumono una particolare rilevanza gli appelli proposti contro sentenze emesse da tribunali greci. Un paragrafo a parte è poi dedicato a copie greche di verbali giunteci attraverso la documentazione papiracea egiziana.

Seguono alcune riflessioni conclusive (pp. 88-97) e un *Addendum ultimum* (pp. 98-99) in cui viene esaminato un senatoconsulto – databile al 140 a.C. – relativo a una disputa territoriale tra Magnesia sul Meandro e Priene. Chiudono il volume una dettagliata bibliografia (pp. 101-122) e una serie di indici inerenti le fonti, il lessico greco del processo romano, il lessico del processo romano alla base dei termini e delle espressioni del lessico greco, i soggetti, le particolarità grammaticali e sintattiche, i nomi di persona e geografici (pp. 111-132).

Il volume appare meritorio, in primo luogo, perché offre stimoli interessanti a coloro che desiderano disporre di uno studio ragionato e sistematico sul lessico greco del processo romano; in secondo luogo, poiché l'autore propone nuove interpretazioni di passi tratti da documenti importanti risultati finora di difficile comprensione; infine – e di conseguenza – perché, attraverso l'analisi comparata di termini greci e romani, espressioni spesso fraintese (proprio poiché ambigue o difficili da intendere) sono trattate con una maggiore consapevolezza critica.

CHIARA MERIGGIO
(Università degli Studi di Genova)

Mariantonietta Paladini - Simona Manuela Manzella (a cura di), **Livio Andronico. Odissea. Commentario**, con un'avvertenza di Enrico Flores, Liguori, Napoli 2014, pp. 277.

Il commento all'*Odusia* di Livio Andronico completa l'edizione critica curata da Enrico Flores (Napoli 2011). Il volume si apre con un'avvertenza in cui E. Flores espone le finalità

e le caratteristiche del testo e precisa che i *fragmenta dubia* XXXIII-XXXIV, pur compresi nella sua edizione critica dell'*Odusia*, non sono compresi nel commento, poiché, essendo più probabile una loro attribuzione a Nevio, sono stati da lui stesso inseriti come fr. LV-LVI nell'edizione critica del *Bellum Poenicum* di Nevio (Napoli 2011).

Il lavoro è stato condotto a quattro mani: il commento ai fr. I-XVI è curato da M. Paladini (pp. 13-85), mentre quello ai fr. XVII-XXXII (pp. 86-198) è opera di S.M. Manzella. Alla *Bibliografia* relativa alle opere citate nel corso della trattazione (pp. 199-219) segue una *Appendice*, corredata di *Addendum* bibliografico, a cura di S.M. Manzella (pp. 221-258), in cui sono commentati gli esametri pseudoandronichiani, già oggetto di un precedente contributo della studiosa («Vichiana» IV s. 14 [2012], pp. 50-91). Si tratta di quattro esametri, tramandati da Prisciano e da lui attribuiti a Livio Andronico, oggi ritenuti ascrivibili a una rielaborazione in esametri dell'antica *Odusia* in saturni.

La numerazione adottata per i frammenti è quella dell'edizione critica a cura di E. Flores, di cui di volta in volta si riproducono testo e traduzione. Per l'*Odissea* omerica M. Paladini utilizza la traduzione italiana di Rosa Calzecchi Onesti (Torino 1989²), mentre S.M. Manzella adotta di norma quella di G.A. Privitera (Milano 1981). I frammenti del *Bellum Poenicum* di Nevio e degli *Annales* di Ennio sono citati sempre secondo la numerazione delle edizioni curate da E. Flores.

Di ciascun frammento sono proposti il testo di Livio Andronico e la traduzione, entrambi di E. Flores; sono poi indicati il passo omerico di riferimento, riportato in lingua originale, il *metrum* e la fonte del frammento stesso, con il relativo testo ed eventuali problemi critici. Manca l'apparato critico vero e proprio relativo al frammento, perché presente nella edizione critica di Flores: a questo si sostituisce un commento di ampio respiro, in cui sono esaminati la fonte, il contesto di trasmissione e i versi di Livio Andronico, che evidenzia il processo di latinizzazione operato sul testo omerico, e un'attenta analisi metrica. L'*Indice analitico* e l'*Indice dei nomi citati* completano il volume.

MARTINA MERELLO
(Università degli Studi di Genova)

Prudenzio, *Peristephanon VII*, Introduzione, traduzione e commento a cura di Giuseppe Galeani, prefazione di Kurt Smolak (Minima philologica. Serie latina, 7), Edizioni Dell'Orso, Alessandria 2014, pp. XII-233.

Il libro è frutto della rielaborazione della tesi di dottorato di Giuseppe Galeani, dal titolo *Poesia e cultura greca e latina in età tardoantica e medievale*, discussa a Macerata nel marzo del 2011.

Dopo un'approfondita introduzione, l'autore propone il testo del settimo inno del *Peristephanon* composto da Prudenzio in onore del vescovo illirico Quirino, secondo l'edizione del 1926 a cura di J. Bergman, rivedendolo criticamente e dando notizia degli interventi sia in apparato, sia in nota. Il testo è corredato da una traduzione italiana ed è seguito da un commento che indaga con minuziosa precisione questioni contenutistiche, lessicali, linguistiche, filologiche, letterarie e storiche. In calce al volume si trovano l'elenco delle abbreviazioni, la bibliografia, l'indice dei passi e quello degli autori moderni citati.

Durante la persecuzione di Diocleziano e Massimiano, Quirino, vescovo di Siscia (l'odierna Sisak, in Croazia), dopo aver tentato inutilmente la fuga, fu catturato e, di fronte al rifiuto di offrire un sacrificio agli dèi pagani, fu fustigato e rinchiuso in prigione, dove compì

diversi prodigi, tra cui la conversione del custode Marcello. Tre giorni dopo fu condotto a Sabaria, nell'attuale Ungheria, e condannato a morte per annegamento. Nonostante l'enorme peso del masso che gli era stato legato al collo, il suo corpo continuò a rimanere a galla, finché il vescovo, dopo aver compiuto quest'ultimo miracolo, pregò il Signore di accoglierlo tra le sue braccia.

L'Introduzione si apre con l'interrogativo che costituisce l'*incipit* alla traduzione del *carmen* curata da M. Lavarenne nel 1963: «Pourquoi Prudence a-t-il célébré ce martyr, qui n'est ni espagnol, ni romain, ni particulièrement illustre?». Questo è stato per lungo tempo uno dei principali motivi di interesse nei confronti dell'inno, uno dei meno studiati e apprezzati dalla critica, per lo stile molto distante dal consueto "barocchismo prudenziano" e per l'apparente distacco dell'autore nei confronti di un santo non particolarmente illustre. Infatti, almeno sino alla fine del XIX secolo il carme non è mai stato studiato in quanto opera a sé stante, ma solo in relazione ai reali o presunti rapporti di dipendenza con due possibili fonti: una *Passio* in prosa e la notizia del *Chronicon* di Gerolamo relativa all'anno 308 d.C. Negli ultimi decenni, però, a fronte di una crescente considerazione nei confronti di quest'opera, il dibattito si è concentrato sempre più sulla *ratio* compositiva dell'inno, giungendo a posizioni spesso contraddittorie che lo studioso analizza e pone attentamente a confronto.

Dal punto di vista della struttura, il *carmen* presenta una notevole complessità compositiva: a una sezione proemiale di venti versi, organizzata in tre momenti, segue la sezione narrativa vera e propria, composta da due digressioni contenutistiche, una di tipo ecfrastico-drammatico, l'altra di carattere lirico, intervallate da tre strofe di struttura affine. All'interno della breve e rigida misura del gliconeo, una scelta metrica che ha in Orazio e in Seneca i più diretti antecedenti, l'impiego di un linguaggio dal sapore fortemente retorico e ricco di reminiscenze virgiliane conferisce all'inno uno stile sobrio e, al contempo, solenne.

Il carme dedicato a Quirino è peculiare, inoltre, per diverse significative "assenze": l'assenza del sangue che, nel particolare martirio per annegamento, è sostituito da un altro liquido denso di valore spirituale, l'acqua, che riassume in sé il mistero della morte e quello della vita eterna; l'assenza del *tyrannus*, ossia della figura definita e chiaramente individuabile di un persecutore, che incarna il male contro cui il martire combatte; l'assenza del dolore, che percorre in realtà l'intero carme, senza però emergere nella descrizione di scene cruente. Significativa, infine, la totale assenza della voce dell'autore, che conferisce al componimento, sul modello degli inni ambrosiani, un tono di impersonale solennità, senza implicare necessariamente il distacco nei confronti della materia trattata.

Tornando al quesito di Lavarenne e riprendendo una suggestiva ipotesi di K. Smolak, è forse possibile che l'interesse di Prudenzio per lo sconosciuto vescovo illirico sia stato determinato dalla sincera volontà di commemorare un martire che, in virtù del proprio nome, della propria carica episcopale e della propria particolare vicenda di morte assumesse la funzione di *trait d'union* tra Romolo e Pietro, il re e l'apostolo, l'uno simbolo dell'impero, l'altro della cristianità. Come san Pietro e come Romolo, infatti, identificato in età imperiale con il dio Quirino, il martire è salvato dalle acque, ma prega che queste, inghiottendolo, gli concedano la morte o, meglio, nell'ottica cristiana, la vita eterna.

Il settimo inno del *Peristephanon* di Prudenzio, pertanto, tradizionalmente considerato un componimento "facile" e di scarso interesse, presenta non poche complessità e peculiarità e frequenti rimandi agli altri inni, che inducono lo studioso a escludere che sia stato composto in una fase acerba della produzione del poeta, molto prima rispetto al resto della silloge. Galeani si propone, infatti, di restituire a *Peristephanon VII* il posto che merita all'interno dell'opera prudenziana e di fornire ai lettori un piccolo ma significativo contributo

alla conoscenza del pensiero teologico, politico e letterario di un poeta, considerato il più importante dell'antichità cristiana.

CRISTIANA PASETTO
(Università degli Studi di Trento)

Cristina Pepe - Gabriella Moretti (a cura di), *Le parole dopo la morte. Forme e funzioni della retorica funeraria nella tradizione greca e romana* (Labirinti, 158), Università degli Studi di Trento, Dipartimento di Lettere e Filosofia, Trento 2015, pp. 379.

Il volume raccoglie gli atti del convegno internazionale, dedicato alla retorica funeraria, organizzato nell'ambito del progetto "ORFUN. Parole per la memoria", finanziato dalla Provincia Autonoma di Trento, svoltosi presso l'Università degli Studi di Trento nei giorni 5 e 6 giugno 2014.

Nell'introduzione Cristina Pepe passa brevemente in rassegna i contributi che compongono la raccolta, individuandone il filo conduttore, da un inizio dedicato alla ῥήσις delle tragedie greche alle espressioni più moderne.

Apra la raccolta il saggio di Maria Luisa Chirico, *La ῥήσις trenetica di Ecuba nelle Troiane di Euripide* (vv. 1167-1206), che analizza la tradizione letteraria del θρήνος, le cui origini risalgono al γόος delle donne che piangono Ettore nell'*Iliade*. Da questo nucleo iniziale si sviluppano il κομμός, ampiamente privilegiato da Sofocle e riconosciuto esplicitamente anche da Aristotele, e la monodia, preferita, invece, da Euripide. A proposito dell'individuazione di forme di lamento nelle tragedie greche, l'autrice si ricollega allo studio di Eleanor Wright, ripreso nel 2003 da Ann Suter: le *Troiane* sarebbero una concatenazione di lamenti che si susseguono, a partire dalle parole di Poseidone nel prologo. La studiosa esamina poi il tema nell'*Ecuba* ed estende il discorso alla presenza di cadaveri trascinati sulla scena o, come nel caso dell'*Elettra*, di urne contenenti le ceneri del defunto. In questo caso Euripide predilige, per ragioni poetiche e drammaturgiche, la forma della ῥήσις, caratterizzata da motivi topici, ripresi anche dall'epica omerica, e dall'efficacia espressiva del trimetro. In conclusione viene affrontata la questione della scelta metrica da parte di Euripide, sulla quale si sono precedentemente interrogati studiosi come Koonce, Wright e Vox.

Le innovative soluzioni sperimentate da Euripide sono, successivamente, approfondite da Emily Alle-Hornblower, che nel suo contributo (*The κομμός in Euripides' Electra*) prende in esame l'originale combinazione tra lamento e λεγόμενα (racconti dei messaggeri), combinazione presente nell'*Elettra*, quando Oreste e la sorella raccontano, anche attraverso gesti mimetici, il matricidio avvenuto fuori scena. La combinazione di μίμησις e διήγησις rende questo κομμός un canto del tutto eccezionale. Sono poi illustrate le grandi novità della tecnica euripidea, che sembra voler rompere l'illusione scenica rendendo i due personaggi attori di se stessi, costituendo una struttura metateatrale, in cui il lamento si rivela inusuale, in quanto cantato dai matricidi stessi, che perdono così la risolutezza che li caratterizza nella versione eschilea del mito.

Il dolore dei vivi, causato dal distacco dal caro defunto, in Grecia trova espressione anche in epigrammi incisi su pietra, che ricreano l'illusione di una comunicazione verbale, in forma di monologo o di dialogo, in cui sono proiettati i sentimenti di chi è ancora in vita. A questo argomento Valentina Garulli dedica il suo contributo *Conversazioni* in limine mortis. *Forme di dialogo esplicite e implicite nelle iscrizioni sepolcrali greche in versi*, che distingue, attraverso numerosi esempi, i mezzi con cui si differenziano le voci dialoganti

in questa tipologia di poesia. Nel primo gruppo colloca strumenti testuali come il metro e le forme lessicali e grammaticali, nel secondo gli elementi extratestuali, ovvero i frequenti segni grafici di lettura e il *layout* (dimensione delle lettere, diversa distanza e *ductus* differente), mentre nel terzo include gli strumenti misti.

Come ricorda Luigi Spina in *L'autoepitafio, o delle penultime volontà*, le parole leggibili sulle iscrizioni funerarie sono talvolta soluzioni scelte in anticipo dall'interessato, che, spesso rivolgendosi in prima persona al lettore-viandante, inventa la propria lapide. È opportuno notare, però, che esse, in realtà, non riportano le cosiddette "ultime volontà" del morente, poiché queste saranno necessariamente divulgate da chi gli sopravvivrà. Nonostante questo aspetto, il modello dell'autoepitafio è tuttora impiegato, pur trovando origine nel mondo antico, che ne restituisce numerosi esempi tratti dalla tradizione letteraria e dal patrimonio epigrafico: sia la finzione testuale, sia l'espressione sincera e diretta delle iscrizioni sono accomunate dal fine sotteso del defunto di perpetuare la fama individuale, valorizzando le proprie azioni in ambito pubblico e privato.

Nel contributo *Il funus, le images, la laudatio. Alle origini dell'impiego del visual tools' a supporto dell'oratoria nella tradizione romana*, Gabriella Moretti ricostruisce, attraverso le parole di Polibio, le usanze funerarie latine, focalizzandosi sulla necessità di contare su un supporto visivo. Ciò contribuisce al raggiungimento di una delle più brillanti espressioni della retorica funeraria, ovvero la *laudatio funebris*, in cui il discorso, pronunciato da un familiare nei *rostri*, assume una carica emotiva maggiore sotto lo sguardo dei volti di cera dei *maiores*. Questa forma di oratoria funebre legittima l'impiego di sussidi visivi nella trattatistica (Quint. *inst.* VI 1, 30-31) e nella retorica in genere, che ne ricava i *prop* visuali, l'oggettistica di scena, il cui impiego mette in gioco l'ἐνάργεια dei retori. L'utilizzo di oggetti artistici, come le *images funebres* o altri ritratti, giunge alle *performance* giudiziarie e politiche, di cui G. Moretti fornisce una serie di esempi ricchi di moduli tratti dal repertorio teatrale.

Maurizio Bettini (*La morte e il suo doppio. Il funerale gentilizio romano fra images, ridiculum e honos*) si sofferma sul tema del doppio e sui poli antitetici intorno a cui si articola il funerale gentilizio romano, ovvero serietà e comicità. Le *images* degli avi, infatti, costituivano la copia identica di persone realmente esistite e avevano un ruolo attivo nel corteo funebre; la presenza di danzatori che impersonano satiri al ritmo della σίκυνις induceva alla risata, prendendosi gioco della parte seria del corteo. Ne è un chiaro esempio il funerale dell'imperatore Giuliano. Risulta, invece, dubbia e possibile frutto di fraintendimento la notizia di Diodoro Siculo secondo cui la comicità era affidata a μιμηταί, i quali, avendo seguito il defunto per tutta la vita, ne appresero, a fini imitativi, ogni caratteristica. Il fenomeno del raddoppiamento in tema di funerali romani, però, pur essendo alquanto massiccio, era riservato alla nobiltà romana che, attraverso la conservazione delle *images*, otteneva l'esaltazione del proprio *honos*.

Cristina Pepe (*La fama dopo il silenzio. Celebrazione della donna e ritratti esemplari di bonae feminae nella laudatio funebris romana*) ricorda come anche le matrone più meritevoli venissero lodate dopo la morte, attraverso *laudationes funebres*. La studiosa analizza il contenuto degli elogi funebri femminili, mostrando, attraverso esempi epigrafici e letterari, come da essi emerga un genere di donna stereotipato, secondo i tratti della *bona femina*. Tra le caratteristiche con cui la matrona si distingueva assumevano un posto di rilievo i *bona corporis*, ovvero le esaltazioni della bellezza della figura femminile. Il fulcro della *laudatio*, però, consisteva nell'esposizione delle *virtutes*, quelle doti meritevoli tipiche di una tradizionale donna romana che la conducevano alla piena realizzazione all'interno delle mura della *domus*, nelle vesti di moglie e madre. In particolare, come emblema di questa tradizione funebre sono ricordate la *Laudatio Murdiae*, la *Laudatio Turiae* e la *Laudatio Matidiae*.

Un caso inconsueto è rappresentato dalla *laudatio funebris* dedicata all'Arpinate, sulla quale si incentra il contributo di Mario Lentano, *La città dei figli. Pensieri di un declamatore ai funerali di Cicerone*. A rendere unico questo elogio è la corale partecipazione del popolo romano, le cui reazioni sono note attraverso le parole di Bruttidio Nigro, storico-declamatore ricordato da Seneca Padre nella VI *suasoria*: lo storico individua Popillio come l'esecutore mandato dai triumviri per l'omicidio di Cicerone, nei confronti del quale, per di più, aveva un debito di gratitudine, essendo stato brillantemente difeso dalla sua vittima. Con queste premesse, Bruttidio passa alla descrizione delle reazioni dei presenti davanti al raccapricciante spettacolo delle membra di Cicerone straziate e mutilate. In questo caso la folla è portavoce dell'orazione ufficiale in onore del defunto, accompagnata anche dalle *inferiae*, le offerte che, secondo la consuetudine, erano portate dai familiari in ambiente domestico. Il motivo di questo rituale *sui generis* può essere ricercato nella considerazione di Cicerone quale *pater patriae*, che difese i suoi "figli" dalla minaccia di Catilina.

Il discorso funebre è implicitamente connesso a una funzione consolatoria del lutto, che viene solitamente affidata a dimostrazioni filosofiche sull'immortalità dell'anima e sulla vita dopo la morte ed è principalmente connessa alla sfera intima e privata. Tuttavia la *consolatio* è presente anche in opere di dimensione civica e collettiva, come avviene nell'*Agricola* di Tacito, su cui si sofferma Sergio Audano nel suo intervento *Sopravvivere senza l'Aldilà. La consolatio laica di Tacito nell'Agricola*. Per Tacito, a differenza di quanto sostiene Cicerone, la sopravvivenza dell'individuo è affidata ai *facta*, che devono ispirarsi a magnifici *exempla* di moralità, tra i quali inserisce proprio il suocero, descritto come modello di moderazione e compostezza, dimostrata anche nella gestione del dolore per la prematura morte del figlio. Questa concezione, come sottolinea lo studioso, affida alla *memoria* un ruolo essenziale a garanzia da un lato dell'immortalità del nome del defunto, dall'altro dell'educazione ai *mores* dei cittadini.

La tradizione consolatoria è presente anche in due passi di Valerio Massimo, che Tara Welch affronta nel suo contributo *Valerius Maximus. Death as consolatio vitae*. I testi analizzati evidenziano l'influenza esercitata dagli aneddoti riguardanti Solone (VII libro), nei quali si ritrovano i quattro aspetti fondamentali della *consolatio*: un destinatario intimo e insieme pubblico, un contenuto sia generico sia specifico, parole di conforto per le persone care e incoraggiamento per il futuro. I numerosi esempi tratti dalla sezione *de mortibus non vulgaribus* (IX libro) dimostrano come le morti esemplari e insolite possano fornire una preziosa lezione di vita per coloro che restano.

Alberto Camerotto dedica il suo contributo (Antipenthos. *Antiretorica della morte nella satira di Luciano di Samosata*) al pamphlet luciano *Περὶ πένθος*, volto a rovesciare il significato della tradizionale ritualità funeraria. Luciano smentisce la funzione consolatoria delle "parole dopo la morte", svelando con l'arma dell'ironia l'inutilità e le contraddizioni che caratterizzano le comuni credenze intorno all'aldilà. A un padre che esprime, secondo il rituale, parole di dolore per la prematura scomparsa del figlio, Luciano risponde con un discorso pronunciato dal fanciullo stesso, improntato al suo rovesciamento paradossale.

Il contributo di Renzo Tosi (Topoi *funerari e tradizione proverbiale*) tratta delle topiche funerarie che attraversano i secoli, adattandosi e variando a seconda dei nuovi influssi culturali. Come avviene per altre tematiche tradizionali, anche quelle legate alla morte possono essere classificate secondo un sistema di gerarchie e dipendenze, che consente di rintracciare gli elementi comuni a diverse civiltà. Dall'indagine emerge che ciascun *topos* è sopravvissuto, adattandosi, attraverso correnti culturali e religiose diverse, passando dalle fonti di antiche civiltà pagane, per l'ebraismo, fino ad arrivare nei testi cristiani e medievali.

Le parole dopo la morte possono anche essere dedicate a stragi umanitarie, come osserva Raffaella Calandra (*Dalla mafia ai naufragi. Quando la morte fa notizia*). Pericle consolò gli animi dei cittadini dopo le numerose uccisioni provocate dalla guerra del Peloponneso e, ai nostri giorni, con differenti espressioni e temi consolatori, le autorità ufficiali pronunciano discorsi funebri davanti a tragedie quali il naufragio al largo di Lampedusa avvenuto nel 2013, il terremoto di L'Aquila del 2009 e i delitti di mafia. La studiosa analizza i luoghi comuni che accompagnano questa tradizione, insistendo sull'esemplarità e l'insegnamento fornito da simili tragici eventi.

Chiude il volume il contributo di Nicoletta Polla-Mattiot (*Le parole del congedo e l'estetica del coccodrillo. Silenzio, alterità, resistenza*), incentrato sulla consuetudine di omettere talune caratteristiche del defunto, a cui il giornalista dedica il breve encomio, a vantaggio di meriti e virtù, delineando così un ritratto *post mortem* che descrive non tanto come la persona sia stata durante la vita, quanto come sia vista da chi scrive. Il vero paradosso, individuato per primo da Epicuro, è che l'ingrediente mancante in tutti i discorsi funebri è proprio la morte stessa, che lascia il posto alle straordinarie *res gestae* di chi deve essere ricordato.

VIRGINIA BALDINI
(Università degli Studi di Genova)