

TOME 75 – Fascicule 3  
Septembre 2016

# LATOMUS

REVUE D'ÉTUDES LATINES



Publiée sous la direction de David ENGELS  
(directeur honoraire : Carl DEROUX)

avec l'aide financière du Fonds National de la Recherche Scientifique  
ainsi que de la Fondation Universitaire de Belgique

## SOMMAIRE

### ARTICLES

Edward DĄBROWA, Roman Authors on the Honours of Arsaces I: Observations on the Transmission of a Historical Tradition . . . . .	573
Georg-Philipp SCHIETINGER, Die Ermordung des Massiva in Rom. Überlegungen zu den Hintergründen der Wiederaufnahme des Jugurthinischen Krieges im Jahr 111 v.Chr. . . . .	585
Susana GONZÁLEZ MARÍN, La originalidad de Cicerón en los paratextos del <i>Brutus</i>	608
Hélène CASANOVA-ROBIN, Mythe et didactique dans les chants III et IV des <i>Géorgiques</i> de Virgile : Une méditation sur la notion d'ordre ? . . . . .	630
Darryl A. PHILLIPS, The Civic Function of Agrippa's Pantheon . . . . .	650
Antoine FOUCHER, Humour et métrique : La réécriture de Catulle dans l' <i>Apocoloquintose</i> de Sénèque (4,1) . . . . .	677
Emanuele Riccardo D'AMANTI, Quando uno spettacolo diventa realtà (Suet., <i>Vesp.</i> 19, 2) . . . . .	686
Thomas HAYE, Ein spätmittelalterliches Stadtlobgedicht auf Brüssel . . . . .	712
Iñigo RUIZ ARZALLUZ, Petrarca e la tradizione del testo di Terenzio . . . . .	721
Silvia STUCCHI, Autobiografia immaginaria, riscrittura, reinvenzione: tre sentieri per la ricezione di Petronio . . . . .	735

### NOTES DE LECTURE

Carl DEROUX, Le texte de Catulle XLII, 13-14 : un choix difficile, mais possible	757
Carl DEROUX, Du picard au latin : sur les traces d'une dénomination latine vulgaire du peuplier . . . . .	760

COMPTES RENDUS . . . . .	764
--------------------------	-----

PUBLICATIONS ADRESSÉES À <i>LATOMUS</i> . . . . .	845
---	-----

## Quando uno spettacolo diventa realtà (Suet., *Vesp.* 19, 2)

*Virtuti sic inuidia cedit*

Quando il primo luglio del 69 d.C. le legioni d'Egitto prestarono giuramento di fedeltà a Vespasiano, l'impero ereditato dal novello principe recava i segni della devastazione delle guerre civili, di quel *longus et unus annus* (Tac., *Dial.* 17, 3) che dal giugno del 68 aveva conosciuto le morti violente di Galba e Otone e che il 20 dicembre del 69, dopo la seconda battaglia di *Bedriacum*, avrebbe visto consumarsi l'assassinio di Vitellio (Tac., *Hist.* 3, 84-85; Suet., *Vitell.* 17). Vespasiano, assunto il potere imperiale proprio quando la società romana sembrava aver imboccato la parabola discendente, capisce che dopo la catastrofe è il momento della ricostruzione, non solo materiale ma anche sociale, morale e culturale<sup>1</sup>.

Suetonio informa che Vespasiano, preso atto del disavanzo economico dell'impero creato dagli sperperi incontrollati di Nerone e dalle guerre, non esitò a palesare la necessità di rimettere in sesto le finanze dello Stato (*Vesp.* 16, 5). Da degno figlio di un esattore della *quadragesima* (1, 3-4) avvia una politica di risanamento delle casse erariali e trova risorse con ogni mezzo, lecito e illecito. Il riordino fiscale, perseguito con misure forse impopolari<sup>2</sup>, concorre ad alimentare la *pristina cupiditatis infamia* (19, 1) che già gravava su Vespasiano<sup>3</sup>.

Suetonio, il quale pure apre il cap. 16 affermando che *sola est, in qua merito culpetur, pecuniae cupiditas*, non dà credito ai *rumores* che vorrebbero che tale *cupiditas* fosse un *uitium* congenito di Vespasiano (*natura cupidissimum*,

<sup>1</sup> Cfr. PLIN., *Nat.* 2, 18: *deus est mortali iuuare mortalem, et haec ad aeternam gloriam uia. hac proceres iere Romani, hac nunc caelesti passu cum liberis suis uadit maximus omnis aevi rector Vespasianus Augustus fessis rebus subueniens.*

<sup>2</sup> SUET., *Vesp.* 16, 2: *uectigalia reuocasse, noua et grauius addidisse, auxisse tributa prouinciis, nonnullis et decuplicasse.*

<sup>3</sup> La *fama-infamia* di *cupiditas* di Vespasiano era in circolo da tempo, come si ricava da *Vesp.* 16, 3, in cui si narra di quando egli, nominato da poco imperatore, venne avvicinato da un vecchio bovaro, il quale gli chiese di concedergli la libertà gratuitamente; al rifiuto del novello imperatore il bovaro esclamò *uulpem pilum mutare, non mores*. Tacito, per il quale Vespasiano *solus ... omnium ante se principum in melius mutatus est* (*Hist.* 1, 50, 4), pur confermando la *pecuniae cupiditas* del *princeps* (*prorsus, si auaritia abesset, antiquis ducibus par*, *ibid.* 2, 5, 1), ne individua una causa nella pessima influenza esercitata su di lui da Muciano (*ibid.* 2, 83, 3; CASS. DIO 65, 2, 5).

16, 3)<sup>4</sup>, ma aderisce alla tesi secondo cui la politica del saccheggio e della rapina adottata dall'imperatore era stata determinata dalla *summa aerari fiscique inopia* in cui versava la *res publica*<sup>5</sup>. Questa spiegazione in chiave deontologica della *cupiditas* vespasiana pare al biografo più credibile (*ueri similius*), come dimostrerebbe il fatto che Vespasiano usò nel migliore dei modi anche ciò che aveva male acquisito (*male partis*)<sup>6</sup>.

Alla *pecuniae cupiditas* di Vespasiano faceva da contraltare una grande *liberalitas*, evidente nell'aiuto a senatori ed ex-consoli impoveriti (17-19, 3), nella ricostruzione *per totum orbem* di moltissime città distrutte da terremoti o incendi, nel favore verso *ingenia et artes*<sup>7</sup> e nei tentativi di ingraziarsi il popolo<sup>8</sup>.

Eppure, nonostante le numerose e importanti concessioni<sup>9</sup>, dalla sezione dedicata ai *uitia* dell'imperatore ricaviamo che costui non riuscì a liberarsi della *cupiditatis infamia* (*et tamen ne sic quidem pristina cupiditatis infamia caruit*, 19, 1). Gli Alessandrini, che ne avevano esperito la severità nel controllo dei rifornimenti di grano<sup>10</sup>,

<sup>4</sup> Cfr. *creditor* (16, 2), *quidam ... tradunt* (16, 3).

<sup>5</sup> Cfr. PS.-AUR. VICT., *Epit. de Caes.* 9, 6; EUTR. 19, 2. Vd. S. D'ELIA, *Osservazioni su cultura e potere nell'età flavia*, in *Quaderni di Storia* 11, 1980, p. 351-364, part. p. 360 e P. DESIDERI, *Dione di Prusa. Un intellettuale greco nell'impero romano*, Messina / Firenze, 1978, p. 64ss.

<sup>6</sup> *Male partis* conferma che realmente *manubiae* e *rapinae* erano state commesse, ma (sembra dire il biografo) l'*optimus usus* che se ne fece giustifica, quasi legittima le rapine stesse. Sulla questione vd. DESIDERI, *Osservazioni* [n. 5], p. 64ss.; S. MAZZARINO, *L'impero romano*, 1, Roma / Bari, 1986<sup>2</sup>, p. 281ss.

<sup>7</sup> Nel 71 d.C. Vespasiano promulgò un provvedimento con il quale concesse ai retori di lingua latina e greca uno stipendio annuo di centomila sesterzi, prelevandolo dalla cassa imperiale (18, 1). A godere dello stipendio non furono, s'intende, tutti i retori dell'impero ma solo alcuni tra quelli operanti a Roma, come si deduce da una notizia di CASS. DIO (65, 12, 1<sup>a</sup> = ZON., *Epit. hist.* 11, 17 B: διδασκάλους ἐν τῇ Ῥώμῃ καὶ τῆς Λατίνων καὶ τῆς Ἑλληνικῆς παιδείας κατέστησε, μισθὸν ἐκ τοῦ δημοσίου οὐ φέροντας). Per l'inaugurazione della scena restaurata del teatro di Marcello mandò a chiamare i vecchi *acroamata*, elargì ingenti somme di denaro in favore degli attori, nonché numerose corone d'oro come premi (19, 1-2).

<sup>8</sup> Suet., *Vesp.* 18; 19, 1.

<sup>9</sup> Sulla *correctio morum* e l'evergesia di età flavia vd. F. GRELLE, *La correctio morum nella legislazione flavia*, in *ANRW* II.16, 1980, p. 340-365 [= ora in Id., *Diritto e società nel mondo romano*, a c. di L. FANIZZA, Roma, 2005, p. 163-195].

<sup>10</sup> Vespasiano, il quale dimora ad Alessandria dalla fine del 69 fino agli inizi dell'autunno del 70 (Suet., *Vesp.* 7, 1; per la cronologia relativa alla visita di Vespasiano in Egitto vd. A. HENRICH, *Vespasian's Visit to Alexandria*, in *ZPE* 3, 1968, p. 51-80, part. p. 54 n. 11; p. 55 n. 15; ulteriore bibliografia in O. MONTEVECCHI, *Vespasiano acclamato dagli Alessandrini. Ancora su P. Fouad 8*, in *Aegyptus* 61, 1981, p. 155-170, part. p. 155, n. 1), manda a Roma una flotta di navi cariche di grano necessarie a fronteggiare la carestia che aveva colpito la città (TAC., *Hist.* 4, 52). Gli Alessandrini per primi lo avevano acclamato imperatore (cfr. CASS. DIO 65, 8, 2ss.) e figlio di Ammone, la divinità solare (così anche nel papiro *Fouad 8*, l. 16, la cui *editio princeps* è in O. GUÉRAUD / P. JOUGUET / N. LEWIS, *Les Papyrus Fouad I*, Le Caire, 1939, n° 8), riconoscendone così

continuarono a chiamarlo *Cybiosactes* (19, 2)<sup>11</sup>. L'infamia di *cupiditas*, la cui origine è da individuare con molta probabilità nella lotta all'evasione fiscale messa in atto da Vespasiano<sup>12</sup>, non lo aveva abbandonato nemmeno quando, ormai imperatore, era lontano da Alessandria.

A questo punto Suetonio riferisce una curiosa notizia<sup>13</sup>:

*Sed et in funere Fauor archimimus, personam eius ferens imitansque, ut est mos, facta ac dicta uiui, interrogatis palam procuratoribus, quanti funus et pompa constaret, ut audit 'sestertium centiens', exclamauit, 'centum sibi sestertia darent ac se uel in Tiberim proicerent' (19, 2).*

*Fauor* è congettura del Turnebus (lib. XXII)<sup>14</sup>, accolta per la prima volta dal Pulmannus<sup>15</sup>; i codici recano invece *Fauo*, della cui bontà si dice convinto il

la sovranità (vd. MONTEVECCHI, p. 158). Il loro malcontento nei confronti del governo vespasiano sfociò in una dimostrazione ostile a Vespasiano, presto sedata da Tito (CASS. DIO 65, 8, 5 ss.). Di una *στάσις* degli Alessandrini per motivi fiscali riferisce anche Eusebio-Girolamo nel *Chronicon* (HELM p. 188). Per altri rinvii bibliografici vd. M. CESA, *Suetonio, Vita di Vespasiano. Un sabino sul trono dei Cesari*, Bologna, 2000, p. 92.

<sup>11</sup> *Cybiosacten* è una congettura del Torrentius basata su STRABO 17, 1, 11 c 796; i codici recano *cybiotantem*. *Cybiosactes* è composto da *κύβιον*, 'pezzo' o 'polpa di tonno' sotto sale (PLIN., *Nat.* 32, 146 *cybium: ita uocatur concisa pelamys, quae post XL dies a Ponto in Maotim reuertitur*), e da *σάττειν* ('caricare', 'riempire') e significa 'mercante di pesce salato' (vd. A. STEIN, art. *Kybiosaktes*, in *RE* XI.2, 1921, col. 2298-2299; *ThLG s.u.*; *OLD* 480). Il nomignolo era già stato dato a Seleuco VII, figlio (forse illegittimo) di Antioco X Eusebe Filopatore e di Cleopatra Selene. Di Seleuco si racconta che sosteneva di essere un discendente dei Seleucidi, che apprezzava solo il denaro e che per avarizia arrivò a rubare la cassa contenente le ceneri di Alessandro, sostituendola con una di vetro; la moglie Berenice IV, figlia di Tolemeo XII Aulete, non sopportandone il carattere, nel 58 a.C., pochi giorni dopo averlo sposato, lo fece strozzare (STRABO, *ibid.*; CASS. DIO 39, 57). Per Seleuco *Cybiosactes* vd. A.W. BRAITHWAITE, *C. Suetoni Tranquilli Divus Vespasianus*, with an Introduction and Commentary by A.W. B., Oxford, 1927, p. 63-64; H. HEINEN, *Séleucus Cybiosactès et le problème de son identité*, in L. CERFAUX et al. (eds.), *Antidorum W. Peremans sexagenario ab alumnis oblatum*, Louvain, 1968, p. 105-114. Altro nomignolo di Vespasiano era *mulio*, datogli per il commercio dei muli a cui lo avevano costretto le ristrettezze economiche (SUET., *Vesp.* 4, 3); vd. G. W. MOONEY, *C. Suetonii Tranquilli de uita Caesarum libri VII-VIII*, with Introduction, Translation and Commentary by G. W. M., London / New York / Toronto, 1930, p. 449; H. R. GRAF, *Kaiser Vespasian, Untersuchungen zu Suetons Vita Divi Vespasiani*, Stuttgart, 1937, p. 101 e p. 142, n. 557; CESA, *Suetonio* [n. 10], p. 92.

<sup>12</sup> Così S. LINK, *Anachoresis. Steurflucht in Ägypten der frühen Kaiserzeit*, in *Klio* 75, 1993, p. 306-320.

<sup>13</sup> Il testo proposto è quello di M. IHM (ed.), *C. Suetoni Tranquilli Opera, De uita Caesarum libri VIII*, Leipzig, 1907.

<sup>14</sup> A. TURNÈBE, *Adversariorum libri XXX*, Parisiis, 1564. Erroneamente CESA, *Suetonio* [10], p. 94 attribuisce la congettura al Torrentius.

<sup>15</sup> *C. Suetonii Tranquilli XII Caesares*, Theodori Pulmanni Craneburgii opera et studio emendati, Antverpiae, 1574.

Torrentius (p. 688)<sup>16</sup>. *Vivii* è testimoniato solo in un ramo della tradizione ed è accolto da tutti gli editori (è presente già nell'edizione curata dall'Egnatius)<sup>17</sup>. Il ramo Y della tradizione suetoniana, costituito da Π (cod. Paris. 6116), Q (cod. Paris. 5802) ed R (cod. Regius musei Britannici 15), tutti del XII sec., e generalmente ritenuto di qualità testimoniale inferiore, conserva *uirii*.

L'interpretazione del passo comunemente data è la seguente:

«Ma persino durante il funerale (*scil.*: di Vespasiano) l'archimimo<sup>18</sup> Favore, indossando la sua maschera e imitando, secondo l'usanza, i detti e i gesti di quando era vivo, chiesto ad alta voce agli amministratori<sup>19</sup> quanto costassero la cerimonia e il corteo, non appena sentì: 'Dieci milioni di sesterzi', esclamò: 'Datemene centomila e buttatemi pure nel Tevere'».

Secondo quest'interpretazione, dopo aver detto che l'ironia degli Alessandrini contro la *cupiditas* di Vespasiano era continuata (*perseuerauerunt*) anche dopo la sua partenza da Alessandria, Suetonio aggiungerebbe che quel tipo di ironia aveva perseguitato Vespasiano per tutta la vita, fino al suo funerale.

<sup>16</sup> *Fauor* sarebbe un nome d'arte che, come molti nomi di artisti, vuole essere un *nomen loquens*, in questo caso benaugurante (vd. *aqud* P. BURMANNUS, *C. Suetonius Tranquillus*, curante P. B., tomus secundus, Amstelaedami, 1736, p. 255 le note di Gruter: *hic Fauor, a fauendo, quasi ut populus sibi faueret*; e di Gronov: *siue ex omine popularis studii, siue ex euentu id histrio ille adsciuerit*). Talora gli artisti avevano nomi che richiamavano le loro particolari doti artistiche: si pensi ad es. a *Lepos*, il pantomimo molto caro ad Augusto (HOR., *Sat.* 2, 6,72), così chiamato per la capacità di *lepide saltare*; l'*archimimus Fauor* è noto da questo solo passo (vd. BRAITHWAITE, *C. Suetoni Tranquilli Divus Vespasianus* [n. 11], p. 64; GRAF, *Kaiser* [n. 11], p. 101 e 142, n. 558; H. LEPPIN, *Histrionen*, Bonn, 1992, p. 239; B.W. JONES, *Suetonius: Vespasian*. Introduction, Commentary and Bibliography, London, 2000, p. 109).

<sup>17</sup> *C. Suetonii Tranquilli duodecim Caesares* ([*Reprod.*]), ex Erasmi recognitione; Jo. Bap. Egnatium Venetum annot., Parisiis, 1543.

<sup>18</sup> L'*archimimus* era il capo o, meglio, il direttore del *collegium* degli artisti (LEPPIN, *Histrionen* [n. 16], p. 9, n. 40; F. GIANCOTTI, *Mimo e gnome. Studio su Decimo Laberio e Publio Siro*, Messina / Firenze, 1967, p. 33ss.; W. BEARE, *I Romani a teatro*, Roma, 2002, p. 175, n. 189), il quale provvedeva alla preparazione artistica degli stessi, alla scelta dei soggetti e all'attribuzione delle parti; talora interpretava il ruolo del protagonista. In quanto anche impresario (P. HABEL, art. *Archimimus*, in *RE* II.1, 1895, col. 540) stipulava i contratti con le *élites* locali organizzatrici delle cerimonie e delle feste (G. TEDESCHI, *Lo spettacolo in età ellenistica e tardo antica nella documentazione epigrafica e papirologica*, in *Papyrologica Lupiensia* 11, 2002, p. 87-187, part. p. 135). Sulle compagnie di attori, mimi e impresari vd. E. DE RUGGIERO, *Dizionario epigrafico di antichità romane* III, Roma, 1977, p. 539b, *s.u. grex*; L. CICU, *Problemi e strutture del mimo a Roma*, Sassari, 1988, p. 161-175.

<sup>19</sup> Per la funzione di *procurator* vd. *ThLL* X, col. 1576,42ss.; in particolare col. 1577,15ss.: *de officialibus principum uel magistratibus imperi Romani*. Non manca chi spiega *procurator* come 'capo delle pompe funebri' (cfr. ad es. G. RIGUTINI, *Le Vite dei dodici Cesari di C. Suetonio Tranquillo*, volgarizzate da G. R., Firenze, 1882: 'capi del mortorio').

Tale interpretazione non è mai stata posta in discussione, come si deduce dalle traduzioni del passo presenti in edizioni di Suetonio dal XVII sec. fino ai giorni nostri<sup>20</sup>.

La *gag* di *Fauor* potrebbe non leggersi come un insulto: in fondo toccava un aspetto positivo della mentalità e della politica illuminata di Vespasiano<sup>21</sup>. Tuttavia la notizia da Suetonio viene inclusa nella sezione dedicata ai *uitia* dell'imperatore (*Vesp.* 16-19), che si apre proprio con la precisazione che *sola est, in qua merito culpetur, pecuniae cupiditas*.

I primi dubbi sull'esegesi corrente del passo sorgono quando si tiene conto della situazione *post mortem Vespasiani*.

Vespasiano morì il 23 giugno del 79 d.C., all'età di 68 anni, nella sua dimora estiva di *Aquae Cutiliae*, non lontano da Rieti (Suet., *Vesp.* 24). La divinizzazione fu promossa dal figlio Tito<sup>22</sup> e approvata dal Senato non immediatamente dopo la scomparsa dell'imperatore, ma dopo almeno due mesi e mezzo<sup>23</sup>. In considerazione di questo lasso di tempo tra la morte e la divinizzazione, Vespasiano ricevette verosimilmente un doppio funerale<sup>24</sup>: la prima volta subito dopo la morte, quando si effettuò la cremazione *in corpore*, la seconda volta in forma simbolica, quando, ormai decretata dal Senato la sua deificazione, si procedette

<sup>20</sup> Cfr. le traduzioni presenti in Th. BAUDEMEN, *Suétone. Vie des Douze Césars*, traduit par Th. B., Paris, 1845; M. NISARD, *Suétone. Traduction M. N.*, Paris, 1855; J.-F. DE LA HARPE, *Œuvres de Suétone*, traduction française de L. H.; refondue avec le plus grand soin par M. CABARET-DUPATY, Paris, 1893; J.C. ROLFE, *Suetonius*, with an English Translation by J. C. R., II, London, 1950; H. MARTINET, *C. Suetonius Tranquillus. Die Kaiserviten. De Vita Caesarum. Berühmte Männer*. De uiris illustribus, hrsg. und übers. von H. M., Düsseldorf / Zürich, 1997; cfr. anche le traduzioni fornite da H. I. FLOWER, *Ancestor Masks and Aristocratic Power in Roman Culture*, Oxford, 1996, p. 318 e da M. ERASMO, *Roman Tragedy: Theatre to Theatricality*, Austin, 2004, p. 78; tra le traduzioni italiane mi limito a riportare quella di RIGUTINI, *Le Vite* [n. 19] («Ne' suoi funerali un tal Favore capomimo mascheratosi da Vespasiano e contraffacendo i gesti e le parole di lui vivo, dimandato pubblicamente ai capi del mortorio, *a quanto andasse la spesa*, e rispostogli, *a un milion di sesterzi – Datemene*, rispose, *centomila, e buttatemi nel Tevere*», p. 555) e di LANA in P. RAMONDETTI (cur.), *Le vite dei Cesari di Svetonio*, trad. di I. LANA, I-II, Torino, 2008, p. 1407: («E addirittura durante il suo funerale il capo dei mimi, Favor, indossando la sua maschera e imitando, secondo l'uso, i modi di fare e di parlare che egli aveva avuto da vivo, domandò pubblicamente ai procuratori quanto costassero funerale e corteo»), ma vd. anche quelle in E. NOSEDA, *Suetonio. Vita dei Cesari*, trad. di E. N., Milano, 1977; F. CASORATI (cur.), *Suetonio. Vita dei Cesari*, trad. C. VALERIO, Roma, 1995; CESA, *Svetonio* [n. 10]; F. DESSÌ (trad.), *Suetonio. Vite dei Cesari*, Milano, 2001.

<sup>21</sup> Vd. B. LEVICK, *Vespasian*, London / New York, 1999, p. 202: «This report from a public event may be true: the parsimony that Vespasian displayed at the last was a merit as well as a failing».

<sup>22</sup> Vd. S. DE ANGELI, *Templum Diui Vespasiani*, Roma, 1992, p. 136.

<sup>23</sup> Vd. G. W. CLARKE, *The Date of the consecratio of Vespasian*, in *Historia* 15, 1966, p. 318-327, part. p. 322-327.

<sup>24</sup> Vd. DE ANGELI, *Templum* [n. 22], p. 131.

al *funus publicum* o *ensorium*<sup>25</sup>, durante il quale avvenne la cremazione in effigie (*funus imaginarium*)<sup>26</sup> dell'imperatore. La *consecratio*, alla fine della quale si liberava un'aquila sul rogo del defunto<sup>27</sup>, era l'atto culturale conclusivo della divinizzazione: con essa l'imperatore entrava a far parte delle divinità dello Stato e riceveva un culto. Non è noto se la *consecratio* nel caso di Vespasiano sia avvenuta durante o subito dopo il *funus publicum*.

Si ignora se anche per Vespasiano divinizzato furono decretati, come già per Cesare e per Augusto, alcuni particolari onori. Tuttavia se da una parte fu creato un collegio sacerdotale per il culto dell'imperatore deificato<sup>28</sup>, quello dei *sodales Flaviales*<sup>29</sup>, dall'altra, conseguentemente alla creazione di un nuovo

<sup>25</sup> Per questo genere di *funus* vd. A. HUG, art. *Funus publicum*, in *RE*, suppl. III, 1918, col. 530-532; G. WESCH-KLEIN, *Funus publicum. Eine Studie zur öffentlichen Beisetzung und Gewährung von Ehrengräbern in Rom und den Westprovinzen*, Stuttgart, 1993.

<sup>26</sup> Sul *funus imaginarium* vd. H. CHANTRAINE, *Doppelbestattungen römischer Kaiser*, in *Historia* 29, 1980, p. 71-85, part. p. 71-85; F. DUPONT, *L'autre corps de l'empereur-dieu*, in Ch. MALAMOUD / J.-P. VERNANT (dirs.), *Le Temps de la réflexion. VII. Corps des dieux*, Paris, 1986, p. 231-252, part. p. 237ss.; W. KIERDORF, *Funus und consecratio. Zu Terminologie und Ablauf der römischen Kaiserapotheose*, in *Chiron* 16, 1986, p. 43-69, part. p. 67-68; E. MONTANARI, *Imagines maiorum*, in *SMSR* 70, 2004, p. 5-26, part. p. 21-24. Per le *imagines* vd. la bibliografia contenuta in G. MORETTI, *Il funus, le imagines, la laudatio*, in C. PEPE / G. MORETTI (a c. di), *Le parole dopo la morte. Forme e funzioni della retorica funeraria nella tradizione greca e romana*, Trento, 2015, p. 113-143, part. p. 116 n. 5.

<sup>27</sup> L'uccello divino simboleggia il potere concesso da Giove all'imperatore (vd. G. CAPUTO / F. GHEDINI, *Il tempio d'Ercole di Sabratha*, Roma, 1984, p. 47-49).

<sup>28</sup> Insieme con l'inserimento tra le *feriae publicae* del giorno di nascita e di morte dell'imperatore divinizzato, il divieto di condurre durante i funerali l'*imago* del defunto tra gli avi di famiglia (onore concesso a Cesare e ad Augusto; vd. P. N. SCHULTEN, *Die Typologie der römischen Konsekrationsprägungen*, Frankfurt am Main, 1979, p. 15-17) e la consacrazione come luogo di culto della sua casa di nascita e di morte (è il caso del solo Augusto; cfr. SUET., *Aug.* 5; CASS. DIO 56, 46, 1-4), la creazione di un apposito collegio sacerdotale costituiva di fatto un altro degli atti salienti dell'istituzione ufficiale del nuovo culto di un imperatore divinizzato. Talora, anziché creare un nuovo collegio sacerdotale, se ne attribuivano le funzioni al collegio di un imperatore già divinizzato: ad esempio i *sodales Augustaes* dopo la morte di Claudio divennero *sodales Augustaes Claudiales* (M.W. HOFFMAN LEWIS, *The Official Priests of Rome under the Julio-Claudians. A Study of the Nobility from 44 B.C. to 68 A.D.*, Roma, 1955, p. 79), i *sodales Flaviales* dopo la divinizzazione di Tito furono trasformati in *sodales Flaviales Titiales* o *sodales Titiales Flaviales* (A. MOMIGLIANO, *Sodales Flaviales Titiales e culto di Giove*, in *BollMusCom* 63, 1935, p. 165-171 [= ora in A. MOMIGLIANO, *Quinto contributo alla storia e del mondo antico*, I, Roma, 1975, p. 657-666], part. p. 165).

<sup>29</sup> Vd. MOMIGLIANO, *Sodales* [n. 28]. Anche dopo la divinizzazione di Augusto il Senato aveva stabilito la creazione del collegio sacerdotale dei *sodales Augustaes*, provvisto di un *flamen Augustalis* (HOFFMAN LEWIS, *The Official Priests* [n. 28], p. 12 e 78; SCHULTEN, *Die Typologie* [n. 28], p. 17; D. FISHWICK, *The Imperial Cult in the Latin West*, I, 1-2, Leiden, 1987, p. 161-162).



culto statale, il Senato decise infine la costruzione in Roma di un tempio per il *diuus Vespasianus*, il tempio del Foro<sup>30</sup>.

Se effettivamente un'esibizione dell'archimimo ai funerali dell'imperatore vi fu, in quale dei due *funera*, *in corpore* o *in effigie*, sarebbe avvenuta tale bizzarria?

Se avvenne nel *funus in corpore*, dobbiamo credere che Tito, che di lì a poco avrebbe avviato la procedura di divinizzazione del padre, con la quale egli stesso sarebbe apparso *diui filius* e quindi avrebbe legittimato ancor più il proprio potere, abbia permesso che il padre morto diventasse il protagonista di un mimo proprio in quella circostanza? Quest'ipotesi, pur ammettendo che il nostro spirito è talora diverso da quello degli antichi, ci appare imbarazzante o, per dirla con Bettini<sup>31</sup>, sconcertante.

Se invece ipotizziamo che l'esibizione dell'archimimo sia avvenuta in occasione del *funus in effigie*, cioè qualche mese dopo la morte, quando la procedura di divinizzazione era ormai prossima alla conclusione, è possibile credere che il Senato, che aveva decretato la divinizzazione di Vespasiano, abbia permesso che un archimimo parodiasse *facta ac dicta* di un uomo che ormai di lì a poco sarebbe entrato nel novero degli dèi, e che quindi avrebbe avuto un proprio culto e un proprio tempio? Chi volesse collocare l'*actio* di *Fauor* nel *funus imaginarium* non può trascurare che il volo dell'aquila, per quanto politico fosse il suo valore simbolico, rientrava pur sempre in un rito onorario, che certamente non si compiva in un clima festoso o burlesco.

A escludere il *funus imaginarium* quale occasione di esibizione per *Fauor* è anche il confronto con due noti *funera imaginaria* di imperatori, e cioè quello di Pertinace e di Settimio Severo descritti rispettivamente da Cassio Dione (75, 4-5) ed Erodiano (4, 2). Intorno ad un'effigie in cera di Pertinace rivestita di insegne trionfali stavano, vestiti a lutto, Settimio Severo, i senatori e le loro mogli; la sfilata si apriva con statue-ritratto di antichi Romani illustri, a cui seguivano cori di fanciulli e di uomini che intonavano canti funebri; il fine di celebrare il defunto era sottolineato da un lato dalla presenza di immagini bronzee dei popoli assoggettati e dai doni di tutte le comunità e corporazioni cittadine, dall'altro dalla partecipazione di associazioni pubbliche, di cavalieri e di fanti armati. La lettura dell'*elogium* del defunto da parte di Settimio Severo dai Rostris del Foro era accompagnata dalle acclamazioni, dalle lodi e dalle lamentazioni dei senatori.

Al *funus imaginarium* di Settimio Severo un gruppo di medici fingeva di visitare l'*imago* in cera dell'imperatore e ne registrava il peggioramento delle condizioni; sopraggiunta la morte del 'protagonista', i più nobili cavalieri

<sup>30</sup> Vd. DE ANGELI [n. 22], p. 136. Analoghe costruzioni erano state decretate dal Senato a seguito della divinizzazione di Cesare, Augusto e Claudio (ID., p. 132-134).

<sup>31</sup> M. BETTINI, *Meraviglie da imperatori*, in *La Repubblica*, sez. *Cultura*, 25 marzo 2009, p. 26.

condussero il feretro al Foro e poi al Campo Marzio per la cremazione. La *factio* dei medici mirava a ripetere i momenti più tragici della vita del defunto al fine di accrescere il lutto. Erodiano aggiunge che nella *pompa* uomini con toghe di porpora conducevano su carri attori che indossavano maschere (*προσωπεῖα*) dei comandanti più illustri e di imperatori. I *προσωπεῖα* altro non sono che le *imagines*<sup>32</sup>. In entrambi i *funera* manca, com'è naturale, l'elemento comico o, peggio, satirico.

Riesce insomma molto difficile credere che si sia potuto ridicolizzare durante il funerale un imperatore il cui passaggio dalla dimensione umana a quella divina era imminente. Nei due generi di *funera*, *in corpore* e *imaginarium*, la presenza di *Fauor* sarebbe stata fuori luogo.

Gli studiosi – siano essi stati filologi classici, storici delle religioni, critici del teatro, compilatori di enciclopedie<sup>33</sup> –, hanno pacificamente indicato nel *funus Vespasiani* l'unica testimonianza di sbeffeggiamento di un morto, per di più di un imperatore, cioè di una pratica funeraria che, come dirò, non trova riscontri in tutto il mondo classico<sup>34</sup>. Non è mancato tuttavia chi abbia sottolineato la stranezza di una simile circostanza. Bettini (*Meraviglie* [n. 31]), per il quale l'episodio costituisce «a rather exceptional event»<sup>35</sup>, in occasione dell'inaugurazione della mostra '*Diuus Vespasianus. Il bimillenario dei Flavi*', esprime un certo imbarazzo nel riferire di *Fauor* ai funerali dell'imperatore<sup>36</sup>.

<sup>32</sup> Ulteriori approfondimenti sui due *funera* sono in MONTANARI, *Imagines* [n. 26], p. 22-23.

<sup>33</sup> Vd. ad es. E. BUCHI, *Lucerne romane con marchio di fabbrica*, Aquileia, 1975, p. 56: «Favor inoltre, che è conosciuto anche come l'archimimo che accompagna i funerali di Vespasiano ...»; S. D'AMICO, *Storia del teatro drammatico, I. Grecia e Roma*, Milano / Roma, 1940, p. 243: «Ai funerali di Vespasiano, un mimo non esitò a beffare l'avarizia dell'imperatore defunto»; CICU, *Problemi e strutture* [n. 18], p. 165: «il mimo *Fauor* seguì il feretro impersonando l'imperatore e riproducendone le fattezze, i *dicta* e i *facta*».

<sup>34</sup> Nel suo commento al testo suetoniano contenuto in *Laeuini Torrentii In C. Suetonii Tranquilli XII Caesares commentarii*, Antverpiae, 1578, p. 688, il Casaubon rinvia a SUET., *Tib.* 57, in cui si parla di uno *scurra*, il quale durante il passaggio di un funerale (*praetereunte funere*) incarica il defunto di riferire ad Augusto che Tiberio non aveva ancora pagato i lasciti testamentari spettanti alla plebe. Il rinvio però non è appropriato, anzitutto perché il funerale non è quello del principe, ma anche perché il buffone, a differenza di *Fauor*, non impersona il defunto; inoltre il bersaglio della satira non è il morto ma il suo successore ancora vivo.

<sup>35</sup> M. BETTINI, *Death and its Double. Imagines, Ridiculum and Honos in the Roman Aristocratic Funeral*, in K. MUSTAKALLIO / J. HANSKE / H.-L. SAINIO / V. VUOLANTO (eds.), *Hoping for Continuity. Childhood, Education and Death in Antiquity and the Middle Ages*, Roma, 2005, p. 191-202, part. p. 194.

<sup>36</sup> «Almeno per noi, tutto ciò è molto sorprendente. Ci troviamo di fronte a un imitatore (un Fiorello? un Crozza?) che si aggira intorno al feretro dell'uomo più potente del mondo riproducendone i tic e le frasi più tipiche. [...] la presenza di Favor, l'imitatore, al funerale di Vespasiano, è davvero sconcertante». Considerando però la sarcastica frase '*Vae, puto, deus fio*' (SUET., *Vesp.* 23, 4) - per la quale vd. M. G. SCHMIDT, *Claudius*

Lo studioso, per il quale *Fauor* rappresenta un 'doppio vivente' di Vespasiano, osserva che il mimo era stato ingaggiato per suscitare non emozione o sentimenti di imitazione di virtù del morto, bensì il riso, il che costituiva un'eccezione a quanto avveniva di fronte alle *imagines maiorum*, all'effigie del morto o a una statua di cera dell'imperatore.

Si è tentato di dare una spiegazione al passo e se ne sono tratte conclusioni discutibili sui *funera* romani<sup>37</sup> e in particolare sul *funus Vespasiani*.

Parte degli studiosi, intendendo alla lettera *in funere*, colloca il mimo di *Fauor* proprio durante il funerale dell'imperatore e propone varie interpretazioni sulla singolare circostanza.

Minois<sup>38</sup> inserisce l'episodio del funerale di Vespasiano nell'ampio dossier sulla derisione del comandante trionfatore. Quale sia però il nesso fra il trionfo, celebrato in un clima di festa, e il funerale non è chiaro. Lo studioso, pur ammettendo come sia «sorprendente ai nostri occhi ... la pratica della derisione del defunto durante le esequie» (p. 99), è convinto di trovare nel passo suetoniano una prova della teoria della derisione, a suo avviso applicata dai Romani alla maggior parte delle circostanze della vita e rispetto alla quale «gli imperatori non costituivano un'eccezione alla regola» (p. 100). Questo per quanto riguarda gli imperatori. E dei comuni mortali quali prove avremmo di una derisione durante i loro funerali? Minois conclude addirittura affermando (*ibid.*): «Il riso perseguitava i potenti fino alla morte: è il contrappeso esercitato contro il culto imperiale, di cui i Romani non sono comunque vittime. La deificazione degli imperatori è segno di umorismo politico che solo i moderni hanno preso sul serio».

È però impossibile immaginare che il riso o, peggio, la derisione fossero, nella cultura latina, in connubio con la morte, con il funerale, con l'idea stessa

*und Vespasian: eine Interpretation des Wortes 'vae, puto, deus fio' (SUET., Vesp. 23, 4), in Chiron 18, 1988, p. 83-89 -, che l'imperatore, sentendo peggiorare le proprie condizioni fisiche, avrebbe pronunciato, lo studioso conclude così: «Che poi, a pensarci bene, gli scherzi di Favor costituivano forse l'accompagnamento più adatto per un imperatore che, nel momento del trapasso, aveva pronunciato non frasi poetiche o sentenze filosofiche, ma (ancora una volta) una battuta di spirito».*

<sup>37</sup> L. BIANCHI, ἸΠΙΟ ΤΗΝ ΟΨΙΝ: Polibio e le 'vere immagini' del funerale romano, in *Aevum Antiquum* 7, 1994, p. 137-153, part. p. 142 deduce «che la cerimonia (*scil. funebre*), ormai svuotata delle sue originarie motivazioni ideologiche, fosse scaduta a mera occasione di spettacolo per lo svago di un pubblico popolare». Secondo BEARE, *I Romani* [n. 18], p. 20 è possibile «che l'oscenità del dramma tragga origine da cerimonie dalle quali si pensava dipendesse la vita stessa della tribù, ma la sua persistenza in età più sofisticate, quali la nostra, dev'essere dovuta in parte anche alla sua capacità di suscitare il riso»; M. TORELLI, *Limina Avernì. Realtà e rappresentazione nella pittura tarquiniese arcaica*, in M. TORELLI, *Il rito il rango l'immagine*, Milano, 1997, p. 63-93, part. p. 68 impropriamente accosta la descrizione del funerale di Vespasiano a quelle dei funerali romani tratteggiate da Polibio ed Erodiano.

<sup>38</sup> G. MINOIS, *Storia del riso e della derisione*, Bari, 2004.

di lutto. Il mondo latino, come anche quello greco, si sa, ha vissuto la morte come un momento di cordoglio per la scomparsa di una persona cara, con un lutto che si poteva 'elaborare' solo tramite il pianto<sup>39</sup>, antidoto al dolore del distacco e forma di onore del defunto. Inoltre le fonti antiche sui funerali di imperatori rilevano concordemente l'aura di mestizia e di cordoglio di quelle circostanze<sup>40</sup>. Nulla riconduce a un clima burlesco, derisorio, festivo.

Sumi<sup>41</sup>, il quale cita come testimonianza dell'esistenza di *mimi funebres* il passo di Suetonio insieme ad uno di Gregorio di Nazianzo (*or.* 5, 18), in cui si parla di un gruppo di mimi che a Tarso trattano con disprezzo il feretro di Giuliano l'Apostata<sup>42</sup>, individua nel mimo che rappresenta il morto e nella *persona*

<sup>39</sup> Si pensi alla pratica di ricorrere alle *praefficiae*. Queste professioniste nella finzione del pianto (VARR., *Lat.* 7, 70) venivano ingaggiate proprio per intonare canti di lamento (*neniae*), per strapparsi i capelli, per creare un'atmosfera di disperazione che meglio esprimesse lo stato d'animo dei parenti e della comunità in pena. Vd. M. BETTINI, *La letteratura latina, Storia letteraria e antropologia romana*, I, Firenze, 1995, part. p. 42-43.

<sup>40</sup> Basti pensare, oltre che ai funerali di Pertinace e di Settimio Severo, anche alle descrizioni di quelli di Cesare (SUET., *Iul.* 84) e di Augusto (SUET., *Aug.* 100; CASS. DIO 56, 34).

<sup>41</sup> G. S. SUMI, *Impersonating the Dead: Mimes at Roman Funerals*, in *AJPh* 123, 2002, p. 559-585.

<sup>42</sup> La tesi di Sumi, seguita anche da M. BETTINI, *La morte e il suo doppio, Il funerale gentilizio romano fra imagines, ridiculum e honos*, in C. PEPE / G. MORETTI (a c. di), *La parole dopo la morte* [n. 26], p. 1148-178, part. 154-155, a mio avviso poggia su una lettura errata del passo gregoriano. In *or.* 5, 16-18 Gregorio confronta i funerali di Costanzo con quelli di Giuliano, allo scopo di «presentare la diversa sorte *post mortem* dei due imperatori come l'esito coerente della loro vicenda esistenziale e come manifestazione terrena di un giudizio divino, che è di approvazione per l'uno e di condanna per l'altro» (L. LUGARESI, cur., *Gregorio di Nazianzo. La morte di Giuliano l'Apostata, Oratio V*, Fiesole, 1997, p. 205). All'onore tributato, secondo l'uso cristiano, a Costanzo durante il trasporto della sua salma da Mopsucrene a Costantinopoli (5, 16, 2-3; 17, 2) si oppone il dileggio di alcuni mimi che rimproveravano al morto Giuliano l'apostasia, la sconfitta e il modo in cui era morto (18, 1). Alle lodi per gli abitanti di Antiochia, che partecipando al funerale di Costanzo avevano offerto uno spettacolo irripetibile (17, 2), si oppone la compassione per la città di Tarso, costretta ad accogliere le spoglie di un uomo ignobile quale è Giuliano agli occhi di Gregorio (18, 2). Al *funus* di Giuliano, come anche a quello di Vespasiano, non vi fu, come credo, nessuno spettacolo mimico funebre. Nel testo gregoriano nessun elemento lascia supporre che i mimi si siano esibiti in uno spettacolo irrispettoso nei riguardi dell'imperatore morto. Gregorio riferisce semplicemente di una protesta estemporanea contro l'imperatore organizzata da un gruppo di mimi, cioè da una categoria sociale che si riteneva danneggiata da Giuliano. Una corretta analisi del passo gregoriano non può prescindere dalla considerazione dei rapporti intercorsi tra Giuliano e i mimi. Nella lettera ad Arsacio, sacerdote di Galazia, l'imperatore, stabilendo un codice comportamentale per i sacerdoti, prescrive che questi non assistano a spettacoli teatrali, che non diventino amici di mimi e che non lascino avvicinare alle loro abitazioni mimi e danzatori (430b). Nel *Misopogon* Giuliano rivolgendosi agli Antiocheni giustifica la propria mancanza di interesse verso il teatro incolpando ironicamente il suo pedagogo Mardonio, il quale lo aveva educato a preferire Omero e distolto

di Vespasiano «the theatrical elements of a Roman funeral» (p. 565)<sup>43</sup>. Tuttavia il funerale di un imperatore, Giuliano, il quale, una volta morto, non lasciava eredi né faceva più paura a nessuno, è cosa ben diversa dal funerale di un imperatore alla presenza del figlio regnante.

Erasmus (*Roman Tragedy* [n. 20], p. 79) colloca il mimo di *Fauor* durante il funerale dell'imperatore, senza però riuscire a spiegarsi se la derisione di Vespasiano si sia compiuta in presenza della salma. Il pezzo teatrale, «a paradoxical description of death and the dead», nel quale l'imperatore deceduto partecipa al suo stesso *funus*, poggerrebbe su una «reciprocal relationship ... between death ritual and theatrical allusion» possibile solo in presenza di un pubblico che «not only acknowledges the dead of the deceased but also perpetuates a figurative living status for the dead and his deceased ancestors» (*ibid.*)<sup>44</sup>.

Non manca poi chi ha supposto che la *performance* di *Fauor* sia avvenuta in occasione dei *ludi funebres*<sup>45</sup> per Vespasiano<sup>46</sup>. Contro questa ipotesi milita un dato non indifferente, cioè la totale assenza di notizie sull'effettiva celebrazione di tali *ludi* per Vespasiano. Le fonti antiche che ci informano dei *ludi funebres* riferiscono sì che tali *ludi* potevano comprendere delle rappresentazioni teatrali, ma dalle poche notizie a riguardo ricaviamo che questo genere di rappresentazioni avevano per temi e soggetti quelli del comune repertorio della *palliata* e della *praetexta*, che cioè si trattava di rappresentazioni prive

dalla frequentazione dei teatri (351c). L'imperatore immagina che gli Antiocheni gli rimproverino di essere stato la causa della rovina della città osteggiando gli attori, i mimi e i suonatori (344 a) e di non essere grato verso un popolo che gli chiede di offrire spettacoli di mimi (346 a). Il comportamento dei mimi nel testo di Gregorio si spiega con l'avversione di Giuliano verso il teatro: recitando lazzi da commedia, suonando i flauti e danzando in maniera lasciva, cioè comportandosi proprio come se si fossero trovati in teatro, i mimi palesano un'ultima volta il loro astio nei confronti del nemico ormai morto.

<sup>43</sup> A dire il vero lascia perplessi una serie di affermazioni e proposte di Sumi. Costui si dice convinto che la presenza di *Fauor* costituiva «a revival of what by then would have seemed a quaint antiquarian custom» (p. 574); pur lamentando «a lack of direct evidence» di mimi ai *funera*, si spinge ad affermare, senza addurre prove, che «the mute performance of the funerary mime became a spoken one, while the somber performance became more light-hearted and irreverent» (*ibid.*) e ipotizza che il mimo riproducesse un clima ora festoso ora cupo a seconda delle richieste del defunto o della sua famiglia.

<sup>44</sup> La tesi è riproposta anche in M. ERASMO, *Reading Death in Ancient Rome*, Columbia, 2008, p. 68-69.

<sup>45</sup> Per questo particolare tipo di *ludi* vd. *s.u. ludi publici*, in DAREMBERG/SAGLIO III.2, p. 1371; *s.u. ludi*, in DE RUGGIERO, *Dizionario* [n. 18], p. 2029ss.

<sup>46</sup> È la tesi esposta durante una lezione seminariale da M. Blasi, dottore in epigrafia latina del XXIII ciclo presso 'La Sapienza' di Roma, ora in M. BLASI, *La 'memoria mascherata'. I μμνηταί e la rappresentazione del defunto ai funerali gentilizi romani*, in *Scienze dell'Antichità* 16, 2010, p. 181-199, part. p. 186 n. 24: «Possibile vedere nell'*in funere* di Suetonio un riferimento a un'occasione connessa con il *funus* (intendendo questo come un grande contenitore nel quale confluivano diverse forme di commemorazione del defunto, ad es. i *ludi funebres* o una diversa sede?)».

di riferimenti a personaggi o situazioni reali o a defunti per i quali si stavano celebrando i *ludi*. Un'apparente eccezione a quest'asserzione è costituita dalla *praetexta Paulus*, che Pacuvio rappresentò anche nel 160 a.C. in occasione dei funerali di L. Emilio Paolo, a cui il popolo e il Senato intervennero così numerosi che fu interrotta ogni attività<sup>47</sup>; questa *praetexta* doveva con ogni probabilità rievocare la vittoria ottenuta da Emilio Paolo a Pidna sul re macedone Perseo. Dunque una *praetexta*, non una palliata o un mimo, ai *ludi funebres* di un cittadino illustre poteva esaltarne la gloria di condottiero valoroso, non metterne in ridicolo i tic o le meschinità. Ammettendo che *Fauor* abbia impersonato Vespasiano in uno spettacolo durante i *ludi funebres* di quest'ultimo, ci si deve chiedere perché proprio durante i *ludi funebres*, cioè in un'occasione il cui fine era di onorare il defunto, gli eredi di Vespasiano, più precisamente Tito, o il Senato avrebbero dovuto ingaggiare un buffone che sul palcoscenico ridicolizzasse il morto stesso. Se così fosse, si dovrebbe ipotizzare un misto di sacro e profano al *funus* di Vespasiano<sup>48</sup>?

Un'esegesi quanto più verosimile del passo non può prescindere da un'accurata analisi linguistica.

Anzitutto è bene precisare che nel nostro passo si parla di *persona*, 'maschera teatrale'<sup>49</sup>, e non di *imago*, 'maschera funebre'<sup>50</sup>, due termini che, indicando occasioni e luoghi diversi, non sono in alcun modo interscambiabili<sup>51</sup>.

<sup>47</sup> In occasione dei *ludi funebres* in onore di Lucio Emilio Paolo furono rappresentati anche l'*Hecyra* e gli *Adelphoe* di Terenzio.

<sup>48</sup> Di ciò è convinto G. PUCCI, *Persona e imago*, in S. BETA / F. FOCAROLI (cur.), *Vecchiaia, gioventù, immortalità: fra natura e cultura e Le maschere della persona: identità e alterità di un essere sociale, Atti dei convegni, Siena 26 maggio 2004; 25-26 ottobre 2004*, Fiesole, 2009, p. 109-120, part. p. 110: «nel funerale romano c'era certamente spazio anche per lo sbeffeggiamento del defunto»; «Pare proprio, insomma, che in uno stesso funerale i due tipi di maschere (*scil. imago e persona*) potessero incontrarsi, e che la mimesi potesse attuarsi contestualmente nel doppio registro del serio e del faceto», p. 111.

<sup>49</sup> Vd. *s.u. persona*, in *ThLL* X, col. 1716, 40ss., dove, ll. 73-74, si registra il passo suetoniano; E. MONTANARI, *Persona e le origini del teatro romano*, in *SMSR* 62, 1996, p. 373-381, part. p. 375. La presenza di una 'maschera teatrale' in Suetonio è sottolineata da PUCCI, *Persona* [n. 48], p. 110, del quale però non condivido le conclusioni.

<sup>50</sup> Vd. *s.u. imago*, in *ThLL* VII, col. 406, 13ss. «de maiorum ceris»; K. SCHNEIDER / H. MEYER, art. *imagines maiorum*, in *RE* IX.1, 1914, col. 1097-1104; FLOWER, *Ancestor Masks* [n. 20], p. 91ss.; M. BETTINI, *Le orecchie di Hermes. Studi di antropologia e letterature classiche*, Torino, 2000, p. 176-181; MONTANARI, *Imagines* [n. 26].

<sup>51</sup> Vd. G. GUASTELLA, *Le maschere dell'identità secondo Cicerone*, in M. G. PROFETI (cur.), *La maschera e l'altro*, Firenze 2005, p. 23, n. 27: «In latino non si usa mai il termine *persona* per indicare questo tipo di maschera (*scil. l'imago*). L'unico caso noto è Suet. *Vesp.* 19, 2». Opportunamente D. WILES, *The Masks of Menander: Sign and Meaning in Greek and Roman Performance*, Cambridge, 1991, p. 127-149 chiarisce che al contrario delle *personae*, le quali dovevano essere delle caricature, le *imagines* dovevano essere riproduzioni quanto più fedeli del volto del defunto. Vd. anche FLOWER, *Ancestor Masks* [n. 20], p. 115, n. 105.

La distinzione linguistica è comprovata dalla ben nota testimonianza di Polibio (6, 53, 4-6), il quale riferisce che ai funerali gentilizii uomini somiglianti al defunto sia per la statura che per altra forma esteriore, indossavano, oltre agli abiti e alle insegne delle magistrature ricoperte in vita dal defunto, anche 'immagini' (εἰκόνες) che molto fedelmente ne riproducevano i tratti e il colorito (ἡ δ' εἰκῶν ἐστὶ πρόσωπον εἰς ὁμοιότητα διαφερόντως ἐξειργασμένον καὶ κατὰ τὴν πλάσιν καὶ κατὰ τὴν ὑπογραφὴν). Il termine εἰκῶν è la traduzione del latino *imago* e insieme con πρόσωπον rinvia alla processione delle *imagines*<sup>52</sup>; Polibio insomma non fa alcun accenno alle maschere teatrali (*personae*). Anche a voler intendere il termine come 'volto', Polibio alluderebbe comunque a una maschera funebre.

In considerazione della fondamentale distinzione tra *persona* e *imago*, alcuni studiosi hanno dovuto ammettere che questo è l'unico caso noto in cui un attore indossi una maschera teatrale durante un funerale<sup>53</sup>; non pochi altri invece hanno interpretato il passo quasi che nel testo si leggesse *imaginem* in luogo di *personam*<sup>54</sup> o addirittura inteso *persona* quale sinonimo di *imago*<sup>55</sup>.

Così Toynbee<sup>56</sup>, trattando dell'uso in età imperiale dell'*imago funeraria*, e Bettini (*Le orecchie di Hermes* [n. 50], p. 179) occupandosi delle *imagines*

<sup>52</sup> Le affermazioni di PUCCI, *Persona* [n. 48], p. 113, e ID., *Ritratto, monumento e memoria nella cultura di Roma antica*, in G. DI GIACOMO (cur.), *Volti della memoria*, Milano / Udine, 2012, p. 209-223, part. p. 211, secondo il quale πρόσωπον non varrebbe 'maschera', sono errate (cfr. ad es. ARISTOT., *Poet.* 1449a, 36).

<sup>53</sup> MOONEY, *C. Suetonii Tranquilli de uita Caesarum* [n. 11], p. 449.

<sup>54</sup> Vd. ad es. BIANCHI, ὙΠΟ ΤΗΝ ΟΨΙΝ [n. 37], p. 142: «l'intervento dei mimi risaliva a un'epoca molto anteriore, benché le fonti non li associno esplicitamente al corteo delle *imagines*»; CESA, *Svetonio* [n. 10], p. 29: «E durante il suo funerale il capo dei mimi, Favore, che portava la sua maschera funebre ... ».

<sup>55</sup> Così G. DE SANCTIS, *Mos, imago, memoria. Un esempio di come si costruisce la memoria culturale a Roma*, in S. BOTTA (cur.), *Abiti, corpi, identità. Significati e valenze profonde del vestire*, Firenze, 2009, p. 123-148, part. p. 130, il quale, trascurando del tutto la distinzione tra *persona* e *imago* sottolineata da WILES, *The Masks* [n. 51], p. 127-149, afferma che «la *persona* indossata da Favore non è una maschera teatrale vera e propria, ma piuttosto l'*imago* dell'imperatore appena defunto» e deduce che «le *imagines maiorum* fossero morfologicamente simili alle maschere usate dagli attori sulla scena». Lo studioso immagina che le *imagines* proprio come le *personae*, per consentire a chi le indossasse di parlare, avessero dei fori «in prossimità degli occhi e della bocca»; mi limito ad osservare che le due *imagines* recate dal patrizio della statua del Togato Barberini conservata alla Centrale Montemartini non presentano fori (le bocche anzi sono serrate) e che nulla hanno in comune con le maschere teatrali, di cui invece le arti figurative antiche mostrano le accentuate aperture all'altezza di occhi e bocca.

<sup>56</sup> J. M. C. TOYNEE, *Morte e sepoltura nel mondo romano*, Roma, 1993, p. 34: «Che l'*imago funeraria*, nella sua forma tradizionale di maschera, fosse ancora in uso in età imperiale, lo apprendiamo dal racconto che fa Suetonio del funerale di Vespasiano, della cui processione faceva parte l'*archimimus Fauor* che indossava la sua maschera (*personam eius ferens*) e che 'secondo l'uso tradizionale imitava le azioni e le parole pronunciate dal defunto nel corso della sua vita'».

*maiorum* e della figura di μιμηταί presenti in un passo di Diodoro Siculo (31, 25, 2), tramandato da Fozio (*Bibl.* p. 383 B.), sui funerali di Lucio Emilio Paolo<sup>57</sup>, citano il passo di Suetonio; precisando che tali μιμηταί erano dei ‘mimi’ che studiavano il portamento e l’aspetto dei grandi per poi ‘impersonarli’, Bettini (*Death* [n. 35], p. 196) accosta loro il *Fauor* suetoniano, arrivando ad identificarlo con uno dei μιμηταί menzionati da Diodoro<sup>58</sup>. L’accostamento però è improprio, in quanto in Diodoro si fa «clear reference ... to the

<sup>57</sup> Nel passo diodoro si parla di nobili Romani illustri raffigurati dopo la morte ‘secondo la somiglianza dei lineamenti (del volto) e secondo l’intero aspetto fisico’ grazie a μιμηταί che ne avevano osservato ‘per tutta la vita il portamento e le caratteristiche, punto per punto, del loro aspetto esteriore’. Nei μιμηταί sono da vedersi degli ‘attori’ (poco importa se professionisti o no) che impersonano il defunto durante la *pompa* (così intendono A. N. ZADOKS / J. JITTA, *Ancestral Portraiture in Rome*, Amsterdam, 1932, p. 25; F. R. WALTON, *Diodorus of Sicily*, London / Cambridge, 1957, p. 377; H. H. SCULLARD, *Festivals and Ceremonies of the Roman Republic*, New York, 1981, p. 219; J. ENGELS, *Funerum sepulcrorumque magnificentia: Begräbnis- und Grabluxus-gesetze in der griechisch-römischen Welt mit einigen Ausblicken auf Einschränkungen des funerals und sepulkralen Luxus im Mittelalter und in der Neuzeit*, Stuttgart, 1998, p. 181, BETTINI, *Le orecchie* [n. 50], p. 179; Id. *Death* [n. 35], p. 195-196; SUMI, *Impersonating the Dead* [n. 41], p. 561 e n. 6). Di diverso avviso è BLASI, *La ‘memoria mascherata’* [n. 46], p. 183: questi, riesumando un’interpretazione di μιμηταί quali ‘artisti’ già prospettata da WALTON (*ibid.*), che la relegava però in n. 1 come possibile alternativa alla traduzione ‘actors’, e ragionevolmente scartata da BETTINI, sostiene che nei due passi prima citati, i μιμηταί fossero «autori di ritratti a figura intera» (p. 184) – o di «statue a figura intera» (*ibid.*) –, gli εἰδωλα, i quali avrebbero realizzato, indipendentemente dalle *imagines* (p. 185), ritratti *post mortem* degli illustri defunti. Tuttavia, stante la spiegazione di μιμηταί = ‘artisti’ autori di ritratti o di statue, il termine greco verrebbe a significare ‘artigiani’ – ‘pittori’ o ‘scultori’ a seconda di cosa si veda negli εἰδωλα –, il che è improbabile, in quanto con μιμητής non si indica mai un ‘artigiano’ (vd. BETTINI, *Death* [n. 35], p. 195), bensì un ‘attore’, e più precisamente un ‘imitatore’ – a rigore il termine non vale nemmeno ‘attore di mimi’ (così invece BETTINI, *Le orecchie* [n. 50], p. 179; Id. *Death* [n. 35], p. 195), che è indicato da μῖμος. All’efficace smentita della tesi di BLASI operata da BETTINI, *La morte e il suo doppio* [n. 42], p. 156-160 (del quale però non condivido la lettura del passo di Diodoro), si aggiunga quanto segue. Il senso lato di ‘artista’ che μιμητής può legittimamente avere, diversamente da quanto avviene per il generico sostantivo italiano, riconduce al solo ambito teatrale – lo stesso vale per l’accezione deteriorata di μιμητής quale ‘ciarlatano’, dedotta dal significato di ‘commediante’. Giustamente BETTINI, *Death* [n. 35], p. 195 aggiunge che l’*usus* di Diodoro, il quale impiega μιμητής = ‘imitatore’ / ‘attore’ in altri due casi (9, 19, 16ss.; 29, 6, 2), autorizza a credere che il termine sia impiegato con questo valore anche in 31, 25, 2. Non si capirebbe infine la ragione per la quale i μιμηταί, intesi come ‘artigiani’, avrebbero dovuto osservare ‘per tutta la vita’ il portamento degli uomini da riprodurre; l’osservazione conferma che si tratta proprio di ‘attori’ che mirano a imitare un personaggio (vd. BETTINI, *Death* [n. 35], p. 195).

<sup>58</sup> Sposa la tesi DE SANCTIS, *Mos* [n. 55], p. 129-130, il quale arriva a conclusioni difficilmente condivisibili: «un mimo ... ora, durante la celebrazione delle esequie, era chiamato a sostituirlo (*scil.* il defunto), mettendo in risalto, anche attraverso la caricatura, i tratti fondamentali della sua persona».



parade of the *imagines*» (Bettini, *Death* [n. 35], p. 195), mentre in Suetonio si parla di *Fauor archimimus personam ferens*.

Flower (*Ancestor Masks* [n. 20], p. 104) ritiene che il passo di Suetonio costituisca «the most direct evidence» del fatto che «the dead man was represented by an *imago* at his own funeral». La studiosa afferma, non si sa su quale base, che *persona*, «the standard Latin word for a mask, is used for an *imago* at Suet., *Ves.* 19. 2» (p. 115 n. 105) e ribadisce che il passo suetoniano «mentions an *imago* of Vespasian at his funeral despite his deification» (p. 243, n. 94). In conseguenza di una simile confusione Flower asserisce non solo che nell'*actio* di *Fauor* si può vedere «the only extant reference to an actor speaking during a funeral procession»<sup>59</sup>, ma addirittura che «something close to a festival atmosphere was tolerated even at the funeral of an emperor» (p. 105) e che nella *pompa funebris* sfilavano anche «comic dancers», quasi che un archimimo, o anche semplicemente un mimo, fosse un *dancer*.

Sumi (*Impersonating the Dead* [n. 41]) sostiene che, facendo intervenire *Fauor*, Vespasiano avrebbe colmato l'assenza di *imagines* che il rango equestre a cui apparteneva non gli consentiva di esibire (p. 574, n. 49): ma la *persona* di *Fauor* poteva sostituire l'*imago* di una *gens*?

Blasi (*La 'memoria mascherata'* [n. 46], p. 185) esclude che l'esibizione del mimo possa essere avvenuta durante il *funus*, perché «la musica, i lamenti e il contesto in cui si svolgeva il funerale (per strada, talvolta anche nel Foro, ma non in teatro dove c'era la *caeva*) non avrebbero reso facilmente udibili le parole». È chiaro però che, quando si ammettesse la presenza del mimo al *funus*, durante la *performance* di *Fauor* la musica e le *praeficae* avrebbero cessato di agire. Così come in teatro, anche durante questo ipotetico e bislacco *funus* le 'parti' dei diversi artisti non si sarebbero accavallate l'una all'altra, ma avrebbero seguito una scaletta<sup>60</sup>. L'impossibilità che *Fauor* abbia imitato i *dicta Vespasiani* sarebbe avvalorata, secondo Blasi, dal rinvio ai già citati Polibio (6, 53-54) e Diodoro Siculo e anche a Dionigi di Alicarnasso (*ant. Rom.* 7, 72, 12), cioè a passi in cui «non si dà alcuna notizia dell'uso della parola da parte di coloro che impersonavano i defunti». Ma se, per usare le parole dello stesso Blasi, i passi citati riferiscono di «una processione delle maschere degli antenati», cioè di una processione di *imagines*, qual è il rapporto tra questi e il passo di Suetonio in cui si parla espressamente di *persona*? Ancora, non escludendo che «gli attori che impersonavano gli antenati durante i funerali parlassero», Blasi rimane incerto su «quale funzione avrebbero avuto le parole durante la

<sup>59</sup> La singolare circostanza viene segnalata anche da SUMI, *Impersonating the Dead* [n. 41], p. 565.

<sup>60</sup> Solo per fare un esempio più vicino a noi moderni, nonostante la lontananza temporale tra un ipotetico *funus* di età imperiale e un rito cattolico: nella rappresentazione della *Via Crucis* di alcune manifestazioni paesane i musicanti cessano di suonare quando la Maddalena dialoga con Gesù e gli asciuga il volto insanguinato.

*pompa funebris*», dal momento che «per comunicare l'identità del personaggio rappresentato, all'attore bastava la maschera (*imago*)» – ma *Fauor* non indossava la *persona*? -, «l'abito ne indicava il rango sociale; la gestualità, infine, le virtù» (*ibid.*). Scartata l'ipotesi di un'esibizione mimica durante la *pompa funebris*, Blasi, secondo il quale «non è chiaro stabilire dove avvenissero i mimi» (p. 186), prospetta, in modo alquanto vago e inafferrabile, che questi si svolgessero «in un contesto connesso con la cerimonia del *funus* (di cui la *pompa* costituisce solo uno dei passaggi)». Quale sarebbe questo contesto? Di quale passaggio della *pompa* si sarebbe trattato?

Le interpretazioni fin qui riassunte, oltre a poggiare sull'errata interpretazione di *persona* quale *imago*, sollevano quesiti a cui difficilmente si darebbe una logica spiegazione.

Se *Fauor* fosse stato ingaggiato per sfilare nella *pompa funebris*, avrebbe indossato l'*imago*, la 'maschera funebre' di Vespasiano, ma ciò è da escludere *a priori*, in considerazione del divieto di mostrare durante il funerale l'*imago* dell'imperatore che a breve sarebbe stato divinizzato<sup>61</sup>; anche quando si ipotizzasse che, contravvenendo ad un divieto inerente al rito funebre imperiale, l'archimimo abbia indossato l'*imago* dell'imperatore, non si capirebbe per quale ragione Suetonio avrebbe scritto *personam* anziché *imaginem*.

Non sfugga inoltre come gli studiosi abbiano finora trascurato la valenza simbolica e antropologica delle *imagines* e gli scopi che il *funus gentilicium* si proponeva di raggiungere.

Dalla descrizione dei funerali dei nobili fornitaci da Polibio ricaviamo che la *laudatio funebris*, con la quale si ricordavano le virtù e i successi in vita non solo del defunto di cui si celebravano le esequie ma anche degli altri antenati della famiglia, aveva una triplice valenza<sup>62</sup>. Anzitutto essa rendeva pubblico il lutto privato di una *gens*, la quale nel *funus* trovava l'occasione per essere esaltata (6, 53, 3)<sup>63</sup>; in secondo luogo eternava la gloria di valore degli avi benemeriti della patria (6, 54, 2). Il terzo e, a giudizio di Polibio, il più importante (τὸ δὲ μέγιστον) effetto dello 'spettacolo' funebre era lo stimolo che provavano i giovani a «sopportare ogni cosa per il bene dello Stato, per conseguire la gloria che accompagna gli uomini di valore» (6, 54, 3)<sup>64</sup>. Di quest'ultimo effetto paideutico ed etico delle *imagines* parla anche Sallustio (*Bell. Iug.* 4, 5-6), il quale sottolinea che le *imagines* fungevano da incitamento non solo alla

<sup>61</sup> Vd. n. 28.

<sup>62</sup> Sull'importanza della *laudatio funebris* nel testo di Polibio (6, 53, 1-2) vd. MORETTI, *Il funus* [26], p. 114-118 e la bibliografia dalla stessa indicata a p. 115 n. 4.

<sup>63</sup> Il funerale era occasione per pubblicizzare il casato. Sulla legittimazione della posizione sociale e del potere politico che dal *funus gentilicium* derivavano alla famiglia del defunto vd. FLOWER, *Ancestor Masks* [n. 20], p. 128-158); F. W. WALBANK, *A Historical Commentary on Polybius*, Oxford, 1957, ad Pol. 6, 53, 3; DE SANCTIS, *Mos* [n. 55], p. 143.

<sup>64</sup> Vd. in proposito MORETTI, *Il funus* [n. 26], p. 116-117.

*uirtus*, ma anche all'imitazione della fama e della gloria degli avi<sup>65</sup>. La celebrazione degli avi affidata alla *laudatio* e la loro 'presenza' sotto forma di *imagines* erano insomma un monito ad eguagliare i *mores* che la società aveva approvato, un monito a non tralignare dall'esemplare condotta della famiglia<sup>66</sup>.

Perché mai al funerale di Vespasiano tutto ciò sarebbe dovuto venir meno? Perché mai l'avo di cui si celebravano le esequie doveva essere deriso anziché essere celebrato e proposto come modello degno di imitazione? Tito avrebbe consentito che proprio durante il funerale del padre se ne intaccasse l'onorabilità, che se ne calpestasse il ricordo proprio quando lo si doveva esaltare?

Si aggiunga un'ulteriore considerazione. Cicerone (*Brut.* 62) e Livio (8, 40, 4-5) denunciano la scarsa attendibilità delle *laudationes* e degli *elogia*, che la *nobilitas* aveva riempito di falsità storiche con il solo scopo di autocelebrarsi<sup>67</sup>. Il defunto e la *gens* venivano esaltati anche a costo di alterare la realtà storica<sup>68</sup>. Se la mistificazione storica era esercitata da *gentes* che potevano vantare un benché minimo numero di avi e quindi di *imagines*, perché non avrebbe dovuto operarla anche Tito, che, privo come il padre di *imagines*, dall'esaltazione del padre avrebbe tratto una maggiore legittimazione del proprio potere? Sarebbe stato un gesto troppo spudorato? Certamente non quanto lo sarebbe stata la presenza di *Fauor in funere*.

Perché proprio per Vespasiano, prossimo alla divinizzazione, il funerale non doveva essere un momento di celebrazione del morto e delle sue virtù? Perché si sarebbe dovuto chiamare un buffone che lo ridicolizzasse? Perché la famiglia di Vespasiano su cui si era abbattuto il lutto avrebbe dovuto consentire la risata o, meglio, la derisione? Perché proprio durante il funerale?

Le proposte esegetiche finora formulate trascurano, in maniera surrettizia o ingenua, la presenza di *personam* nel testo suetoniano e, pur basandosi su *imaginem* (che comunque nel testo non è presente), cozzano con oggettivi dati storici e antropologici, lasciando troppe domande senza una risposta sensata.

<sup>65</sup> *Bell. Iug.* 4, 5-6: *nam saepe ego audiui Q. Maximum, P. Scipionem, praeterea ciuitatis nostrae praeclaros uiros solitos ita dicere, cum maiorum imagines intuerentur, uehementissime sibi animum ad uirtutem accendi. scilicet non ceram illam neque figuram tantam uim in sese habere, sed memoria rerum gestarum eam flammam egregiis uiris in pectore crescere neque prius sedari, quam uirtus eorum famam atque gloriam adaequauerit.* Cfr. anche il discorso di Mario in *Bell. Iug.* 85, 19-30.

<sup>66</sup> Vd. DE SANCTIS, *Mos* [n. 55], p. 139-143; PUCCI, *Ritratto* [n. 52], p. 214-215.

<sup>67</sup> Cfr. CIC., *Brut.* 62: *ad memoriam laudum domesticarum et ad illustrandam nobilitatem suam*; LIV. 8, 40, 4: *familiae ad se quaeque famam rerum gestarum honorumque fallente mendacio trahunt.*

<sup>68</sup> Cfr. CIC., *Brut.* 62: *quamquam his laudationibus historia rerum nostrarum est facta mendosior. multa enim scripta sunt in eis quae facta non sunt: falsi triumphi, plures consulatus, genera etiam falsa et ad plebem transitiones, cum homines humiliores in alienum eiusdem nominis infunderentur genus*; LIV. 8, 40, 4-5: *uitiatam memoriam funebribus laudibus reor falsisque imaginum titulis ... inde certe et singulorum gesta et publica monumenta rerum confusa. nec quisquam aequalis temporibus illis scriptor exstat quo satis certo auctore stetur.*

Un dato non trascurabile, che a mio parere svela ancor più la fragilità della tesi secondo cui l'esibizione dell'archimimo sarebbe avvenuta in un vero e proprio funerale, si deduce dalla documentazione archeologica ed epigrafica, la quale testimonia di mimi, e di molti altri artisti, «scritturati e ingaggiati per esibirsi nei teatri» (Tedeschi, *Lo spettacolo* [n. 18], p. 131), «durante agoni e feste istituite in molte città» (p. 116), «nelle sagre e nelle feste di villaggio» (p. 134), ma non fornisce una sola attestazione di esibizioni di mimi o attori vari durante le *pompae funebres* o in generale durante i *funera*. Dovremmo in base a ciò ammettere che quello del funerale di Vespasiano fu un caso isolato? Al contrario, proprio l'assenza di riferimenti a mimi ed archimimi in ambiti funebri è indizio del fraintendimento cui è andato incontro il passo suetoniano.

*Fauor* indossava una *persona*, una 'maschera teatrale', che verosimilmente aveva le fattezze di Vespasiano: non era una *persona* generica, ma una maschera che riproduceva proprio l'immagine dell'imperatore<sup>69</sup>.

Bettini (*La morte e il suo doppio*, [n. 42], p. 153 n. 13), prendendo le distanze da quanti hanno inteso *personam ferre* come 'indossare la maschera', sostiene ora che l'espressione in Suetonio significhi 'fare la parte' (di Vespasiano)<sup>70</sup>. Io credo invece che il valore metonimico di *persona*<sup>71</sup> sia escluso da *imitans ... facta ac dicta*, che altrimenti risulterebbe una superflua spiegazione del concetto di 'fare la parte'. Piuttosto Suetonio con il secondo membro aggiunge un particolare della presenza di *Fauor*: il mimo indossava la maschera – ma dobbiamo pensare che il nesso *lato sensu* alluda al fatto che l'archimimo in qualche modo avesse assunto l'aspetto di Vespasiano, ricorrendo forse a qualche segno di riconoscimento quale la toga porporata o a una corona – e, cosa non presupposta dall'impersonazione, imitava Vespasiano nei *facta* e nei *dicta*.

Date queste premesse, tutto porta a credere che l'esibizione di *Fauor* sia avvenuta non in occasione del funerale dell'imperatore, cosa che si può escludere anche sulla base del carattere satirico-derisorio della *performance*, bensì in

<sup>69</sup> Vd. anche PUCCI, *Persona* [n. 46], p. 110.

<sup>70</sup> Tra coloro che hanno 'normalmente frainteso' il passo rientra lo stesso BETTINI: vd. BETTINI, *Le orecchie di Hermes* [n. 50], p. 179: «Narra infatti Svetonio che, ai funerali di Vespasiano, l'archimimo Favor portando la sua [di Vespasiano] maschera imitava, secondo il costume, i fatti e i detti di lui vivo»; BETTINI, *Meraviglie da imperatori* [n. 31]: «Svetonio racconta infatti che in quella occasione l'archimimo Favor aveva indossato la *persona* dell'imperatore e andava imitando, secondo il costume, i fatti e i detti di lui vivo».

<sup>71</sup> Il valore metonimico di *persona* quale 'ruolo', 'carattere', 'personaggio' rappresentato da qualcuno è attestato con verbi quali *accommodare*, *agere*, *capere*, *ferre*, *gerere*, *induere*, *suscipere*, *sustinere*, *tenere*, *tueri* e nell'espressione *personam imponere alicui*. Vd. *s.u. persona*, in *ThLL* X, col. 1717, 45 ss.: «significantur partes agenda ab histrione»; cfr. ad es. Ter., *Eun.* 26 *parasiti personam ... ablatam et militis alia e comoedia*; Cic., *Q. Rosc.* 20 *aliquem imitari ... in persona lenonis*; Phil. 8, 29 *personam tueri principis*; Tusc. 5, 73 *persona philosophi*; SEN., *Clem.* 1, 1, 6 *nemo potest personam diu ferre*; APUL., *Met.* 8, 2 *amici fedelissimi personam mentiebatur*.

teatro, in una scena di spettacolo rappresentato quando Vespasiano era ancora in vita. In tal caso *funus* dovrebbe intendersi come il titolo di una rappresentazione teatrale, il *Funus* appunto, per cui *et in Funere* varrebbe 'anche nel *Funus*'.

L'ipotesi non apparirà del tutto arbitraria se si considera che, come sappiamo da Festo (p. 556 L. = 36 R.<sup>3</sup>), Novio aveva scritto un'atellana proprio con questo titolo<sup>72</sup>, per cui è possibile che anche ai tempi di Suetonio uno spettacolo con un simile titolo fosse largamente noto al pubblico<sup>73</sup>.

Il rinvio all'opera con il sintagma *in* e l'abl. è comune<sup>74</sup>. Lo stesso Festo infatti dice: *Nouius in duobus Dossennis – idem in Funere*.

Ciò che avrebbe indirizzato il lettore a interpretare *in funere* come 'nello spettacolo teatrale intitolato *Funus*', e non nel suo significato più ovvio e immediato di 'durante il funerale'<sup>75</sup>, sarebbe stata proprio la menzione sia dell'*archimimus Fauor*, certamente ben noto al pubblico per una rappresentazione altrettanto nota (si osservi che il biografo non parla di *quidam Fauor archimimus*)<sup>76</sup>, una rappresentazione che forse era addirittura il suo cavallo di battaglia, sia del termine *persona*<sup>77</sup>, 'maschera teatrale', intenzionalmente usato da Suetonio ad indicare una collocazione spaziale chiara e indiscutibile.

L'antroponimo *Fauor* e i due termini tratti dal mondo del teatro, *archimimus* e *persona*, per il lettore antico – certamente molto più che per quello moderno – saranno stati chiari elementi di 'disambiguazione' di *funus* rispetto alla sua accezione comune, attestata a poche righe di distanza (*quanti funus et pompa constaret*).

Il *Funus* in cui *Fauor* impersona Vespasiano potrebbe essere stato un'atellana: dall'esiguo numero di frammenti di atellane della prima età imperiale, costituiti per lo più da *cantica*<sup>78</sup>, deduciamo che particolare spazio era dato

<sup>72</sup> Vd. *s.u. funus*, in *ThLL* VI, col. 1600, 69: «NOVIVS Atell. tit. -s». Vd. *s.u. Nouius*, in V. VOLPI, *DOC: Dizionario delle Opere Classiche*, II, Milano, 1994.

<sup>73</sup> Per il suo carattere divertente l'atellana si conservò anche nella prima età imperiale (vd. BEARE, *I Romani* [n. 18], p. 168-169).

<sup>74</sup> Vd. i frammenti citati in M. BONARIA, *Mimorum Romanorum fragmenta*, I, Genuae, 1955: cfr. NON. 119, 20: *Laberius in aquis caldis et iam ... glis*; 212, 5: *licentiam feminino*; *masculino Laberius in paupertate meo licentiatus*; GELL. 16, 7, 1: *Laberius ... dicit ... in Compitalibus malas malaxaui*; ecc.

<sup>75</sup> Per *in funere* con questo significato vd. *s.u. funus*, in *ThLL* X, col. 1600, 68; 75; 82.

<sup>76</sup> La notorietà dell'*archimimus* garantiva il successo di pubblico: vd. CICU, *Problemi e strutture* [n. 18], p. 169.

<sup>77</sup> Tutto si può dire meno che qui *persona* significhi 'abito'; cfr. invece F. FICORONI, *Le maschere sceniche e le figure comiche d'antichi romani*, Roma, 1736, p. 17: «Qui (*scil.* in Suetonio) però mi pare che si parli ... della maschera consistente nell'abito, più tosto che di quella che copriva il volto».

<sup>78</sup> Cfr. SUET., *Nero* 39, 3: *Datus Atellanarum histrio in cantico quodam Ὑγλαίνε πάτερ, Ὑγλαίνε μήτερ ita demonstrauerat, ut bibentem natantemque faceret, exitum scilicet Claudii Agrippinaeque significans, et in nouissima clausola 'Orcus uobis ducit pedes' senatum gestu notarit*.

alla politica, e in particolare alla vita privata dell'imperatore (Beare, *I Romani* [n. 18], p. 168), proprio come nel siparietto di *Fauor*. Non si può escludere però che la *pièce* di *Fauor* fosse un mimo, genere che ebbe fortuna fino agli ultimi secoli dell'impero<sup>79</sup>. Sia l'atellana che il mimo potevano fungere da *embolium* o *exodium* in aggiunta a rappresentazioni di per sé autonome.

È difficile dire se il *Funus* fosse un riadattamento dell'atellana noviana con inserimenti dettati dall'attualità (in questo caso la *cupiditas* di Vespasiano) o uno spettacolo completamente nuovo con un titolo largamente noto e perciò accattivante. Sappiamo che le riprese del teatro latino potevano comportare tagli o aggiunte di scene<sup>80</sup> o addirittura, per attirare il pubblico, arrivare ad attribuire a un autore celebre come Plauto commedie che con Plauto non avevano nulla a che fare<sup>81</sup>.

Quale che fosse il genere teatrale del *Funus*, potremmo comunque affermare che Suetonio conserva qui una battuta tratta da una parte dialogata.

L'archimimo *Fauor*, che verosimilmente era artista di chiara fama, oltre che attore principale potrebbe essere l'autore di una rappresentazione scenica intitolata *Funus* o autore di una sua rielaborazione: certo suo dovette essere il 'pezzo' riguardante Vespasiano. In tal caso Suetonio usando le parole in *Funere Fauor archimimus* era certo di non essere frainteso dal pubblico dei suoi lettori.

Lo *sketch*, imperniato sul carattere dell'*auudus*, condensa in poche battute l'inverosimile (a parlare del suo funerale è lo stesso morto), l'eccesso (iperbolica è la cifra della spesa per le esequie), l'imprevisto (inattesa la soluzione del lancio nel Tevere proposta da Vespasiano). Nella scena del *Funus* ad agire saranno stati, naturalmente, non solo *Fauor* nel ruolo di Vespasiano, del quale si saranno riprodotti l'inflessione, la parlata del luogo d'origine, la postura, la gestualità e altre specifiche caratteristiche fisiche o comportamentali, ma anche altri attori del *grex mimorum* nel ruolo di *procuratores*. La scenetta sarà stata molto vivace: a Vespasiano che chiede il prezzo delle esequie un *procurator* nel ruolo *secundarum* risponde con una cifra iperbolica<sup>82</sup> – proprio dell'iperbole

<sup>79</sup> Vd. ad es. E. PARATORE, *Storia del teatro latino, con un'Appendice di scritti sul teatro latino arcaico e un inedito biografico* (a c. di L. GAMBERALE / A. MARCHETTA), Venosa, 2005, p. 242ss.

<sup>80</sup> Vd. C. C. COULTER, *Retractatio in the Ambrosian and Palatine Recensions of Plautus*, Baltimore, 1911, p. 8-15; G. E. DUCKWORTH, *The Nature of Roman Comedy. A Study in Popular Entertainment*, Princeton, 1952, p. 65-68; C. QUESTA, *Parerga plautina: struttura e tradizione manoscritta delle commedie*, Urbino, 1985, p. 67; p. 85, n. 63; H. N. PARKER, *Plautus vs. Terence: Audience and Popularity Re-examined*, in *AJPh* 117, 1996, p. 585-617, part. p. 587-590.

<sup>81</sup> Basti pensare al ben noto lavoro di cernita tra genuino e spurio operato da Varrone sul teatro di Plauto.

<sup>82</sup> L'accenno circa il costo di dieci milioni di sesterzi per il funerale di Vespasiano è destituito di ogni valore storico – di parere opposto è invece TOYNBEE, *Morte* [n. 56], p. 44. Per l'iperbole quale cifra costante nei testi teatrali vd. CICU, *Problemi e strutture* [n. 18], p. 143.

*Fauor* avrà fatto un punto di forza del proprio siparietto – e a questo il tirchio imperatore ribatte che, sborsando molti meno sesterzi, avrebbero il vantaggio di liberarsene più facilmente buttandolo nel Tevere.

A conforto della mia proposta interpretativa che *Funus* indichi un'azione teatrale si potrebbe invocare anche l'assenza della notizia dell'*actio* di *Fauor* nella sezione dell'*obitus* di Vespasiano. Com'è noto, infatti, nella composizione delle *Vitae* Suetonio adotta un rigido schema quadripartito, in base al quale alle sezioni dei *nomina* e delle *res gestae* seguono quelle della *uita* e dell'*obitus*<sup>83</sup>. Le sezioni degli *obitus* sono per dir così 'infarcite' di aneddoti sui preparativi e sullo svolgimento dei funerali degli imperatori. Perché il biografo avrebbe scelto di collocare una notizia riguardante il funerale di Vespasiano in una sezione dedicata ai *uitia* piuttosto che nella sezione dell'*obitus*? Si potrebbe pensare che in Suetonio abbia prevalso un aspetto di associazione tematica tra la notizia del soprannome *Cybiosactes* e quella della *gag* di *Fauor*, aventi entrambe in comune la *cupiditas* di Vespasiano, tuttavia la riproposizione quasi meccanica della materia, quando nella sezione dell'*obitus* non si accenna all'episodio di *Fauor* nemmeno cursoriamente, induce a escludere che l'episodio sia collocabile in un momento funebre reale.

Il testo in esame è stato oggetto di un ulteriore svisamento della sua lettera. Mi riferisco all'indebito riferimento dell'inciso *ut est mos a in funere*, con la conseguenza che in quest'unico passo della letteratura latina si è voluta vedere la notizia di un uso di far intervenire attori ai funerali degli imperatori<sup>84</sup> al fine di dileggiarli. Così Bettini (*Le orecchie* [n. 50], p. 179) spiega che «la presenza del mimo ai funerali dell'imperatore non rappresentava una scelta occasionale ma l'applicazione di una regola tradizionale»<sup>85</sup>. Flower (*Ancestor Masks* [n. 20],

<sup>83</sup> F. DELLA CORTE, *Suetonio eques Romanus*, Milano / Varese, 1958, p. 204-205; E. CIZEK, *Structures et idéologie dans «Les Vies des Douze Césars» de Suétone*, Paris, 1977, p. 54. Cfr. AUSON., *Caes.* 1, 3-5: *sua quemque monosticha signant, / quorum per plenam seriem Suetonius olim / nomina, res gestas uitamque obitumque peregit.*

<sup>84</sup> Quest'interpretazione è alla base delle voci enciclopediche sull'antico funerale romano succedutesi per tre secoli (F. S. QUADRIO, *Della Storia e della Ragione d'ogni poesia*, III, parte II, Milano, 1744, p. 195; L. A. MURATORI, *Annali d'Italia, dal principio dell'era volgare sino all'anno MDCCL*, I, parte I, Roma, 1752, p. 316; G. POZZOLI / F. ROMANI / A. PERACCHI, *Dizionario d'ogni mitologia e antichità*, III, Milano, 1822, p. 628; C. CANTÙ, *Storia universale*, V, Torino, 1839, p. 206; *s.u. Funerali*, in G. MORONI ROMANO, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, XXVIII, Venezia, 1844, p. 22; F. NOEL / L. J. M. CARPANTIER / L. PUISSANT, *Dizionario delle invenzioni, origini e scoperte*, trad. A. ORVIETO, Livorno, 1850, p. 177; *s.u. Mimo*, in L. RUSCONI, *Dizionario universale Archeologico-Artistico-Tecnologico*, Torino, 1859, p. 956; G. FERRARIO, *Il costume antico e moderno*, V, Firenze, 1828, p. 496-497; L. POMPILI OLIVIERI, *Annali di Roma: dalla sua fondazione sino a' di' nostri*, VII, Roma, 1843, p. 35) e di non poche trattazioni sul tema (ad es. U. LEONI / G. STADERINI, *Sull'Appia antica, una passeggiata da Roma ad Albano*, Roma, 1930, p. 34).

<sup>85</sup> Così anche in BETTINI, *Death* [n. 35], p. 194: «the presence of the mime at the emperor's funeral was not an incidental choice, but the application of a traditional rule»;

p. 104) afferma che «it was usual for the actor to present the words and the deeds of the person in the crowd»<sup>86</sup> e interpreta la *pompa funebris* come «a pageant of Roman history with each ancestor making brief speeches about himself and acting in character for the audience» (*ibid.*). Secondo Sumi (*Imperersonating the Dead* [n. 41], p. 574) *ut est mos* avrebbe ricordato ai lettori che la presenza di mimi un tempo era stata «a common feature at funerals», poi però scomparsa.

Quest'interpretazione non tiene conto dell'*ordo uerborum*. L'inciso infatti, essendo interposto tra *imitans* e *facta ac dicta*, non può essere riferito che a questo solo segmento; il *mos* di *imitari facta ac dicta* è certamente quello dell'archimimo, ma più in generale dei mimi. A differenza di *in Funere*, che fa parte di una proposizione principale, *ut est mos* è inserito in un'unità sintattica subordinata (*imitans ... facta ac dicta uiui*), il che esclude categoricamente che Suetonio abbia alluso a un *mos* di far esibire archimimi (o mimi) ai funerali dei patrizi, o addirittura degli imperatori<sup>87</sup>, con l'intento di ridicolizzare i defunti.

*Mos* indica qui la 'prassi teatrale' tipica del mimo, per cui *ut est mos* si può tradurre 'come è proprio del genere'.

La presenza di una maschera teatrale consente di fare qualche riflessione su aspetti teatrali ancora oscuri a causa della penuria di informazioni antiche.

Non riferendosi *ut est mos* anche a *personam ferens* - l'inclusione dell'inciso tra *imitans* e *facta ac dicta uiui* non lascia dubbi -, potremmo dedurre che anche nel I sec. d.C., come in età repubblicana, non era *mos* che i mimi indossassero una maschera<sup>88</sup>, probabilmente perché in teatro agivano in un determinato contesto che ne rendeva riconoscibile il ruolo.

Una differenza sostanziale tra atellana e mimo era costituita dall'uso della maschera. Se si ipotizza che il *Funus* fosse un'atellana, dobbiamo credere che

p. 196: «Suetonius tell us explicitly that this practice, according to which a mime imitated the deeds and sayings of the deceased, was a *mos*, an ordinary custom of the city»; BETTINI, *Meraviglie* [n. 31]: «Dice il biografo che questo singolare rito funebre faceva parte del *mos*, del costume tradizionale». Quest'interpretazione è seguita da DE SANCTIS, *Mos* [n. 55], p. 129, e PUCCI, *Persona* [n. 48], p. 110-111.

<sup>86</sup> Così anche ERASMO, *Roman Tragedy* [n. 20], p. 78: «Suetonius also claims that it was the custom (*mos*) for a mime actor to imitate the deceased in appearance and carriage».

<sup>87</sup> Così invece sostengono S. PRICE, *From Noble Funerals to Divine Cult: the Consecration of Roman Emperors*, in D. CANNADINE / S. PRICE (curr.), *Rituals of Royalty. Power and Ceremonial in Traditional Society*, Cambridge, 1987, p. 56-105, e J. ARCE, *Funus imperatorum, los funerales de los emperadores Romanos*, Madrid, 1990<sup>2</sup>; per entrambi la presenza di attori o mimi nella *pompa funebris* di un imperatore deriverebbe dai *funera privata*, il che appare indubbio, ma non prova che l'attore venisse ingaggiato per impersonare il morto e per di più per schermirlo.

<sup>88</sup> Ciò sarebbe in consonanza con i pochissimi dati pervenuti sul mimo di età repubblicana, dai quali si ricava che «i mimi non utilizzavano la maschera» (C. BERNARDI / C. SUSA, *Storia essenziale del teatro*, Milano, 2005, p. 80), proprio perché «la nudità del viso» rendesse «visibile l'espressività del volto» (p. 72).



l'*archimimus*, diversamente dagli altri attori del *grex*, potesse agire in spettacoli di vario genere, che potevano contemplare anche l'uso della maschera<sup>89</sup>. Se invece si accoglie l'ipotesi che il *Funus* fosse un mimo, cioè uno spettacolo che, in quanto basato sull'espressione facciale, escludeva l'uso di una maschera, si deve dedurre che gli archimimi avessero un margine operativo molto ampio, che permetteva loro di travalicare i confini del mimo. Si tratta di una semplice supposizione, non confortata, almeno finora, da nessun tipo di documentazione.

In entrambi i casi, atellana o mimo, *Fauor* poté indossare una maschera che riproduceva le fattezze di Vespasiano<sup>90</sup>, grazie alla quale egli avrà avuto maggiori garanzie di 'arrivare' immediatamente al pubblico, dove quel personaggio destava subito l'associazione con la *cupiditas*, e quindi di muovere più facilmente il riso.

Per parte mia sarei propenso a credere che il *Funus* fosse un mimo. La precisazione *ut est mos* allude al genere teatrale di *Fauor* e non avrebbe nessun senso nel caso di attori appartenenti a *greges* diversi da quelli *mimorum*. Se poi, come si è detto, sulla scena agivano altri attori nel ruolo di *procuratores*, questi dovevano essere mimi che in quanto tali non potevano indossare una *persona*: la precisazione di Suetonio (*personam eius ferens*) allora mirerebbe a sottolineare la straordinarietà della situazione, e cioè che un mimo, e in particolare un capomimo, portava la maschera sulla scena.

Rimane ancora da fare una considerazione su *uiui*, che, come si è detto, ha goduto fortuna a scapito di *uiri*, presente nel ramo Y. L'interpretazione che comunemente si dà di *uiui* è 'di quando (*scil.* Vespasiano) era vivo'. Ma è ovvio che i *facta ac dicta* si possono imitare solo di un uomo vivo. È possibile che una così banale precisazione sia da attribuire a Suetonio? Sorge il sospetto che la lezione *uiui* debba la sua genesi proprio a chi leggendo *in funere* intese che si trattava di un vero funerale e trascrisse automaticamente il genuino *uiri* alterandolo nel quasi omografo *uiui*. Così ipotizza già il Torrentius (p. 688), osservando in apparato: *imperitus quispiam, quia funeris sit mentio, uiui substituerit*. *In funere* inteso nel significato più immediato e semplice ha indotto a creare l'antitesi morte-vita. Per questa ragione ripristinerei la lezione *uiri*, certamente *difficilior* e dotata di maggiore pregnanza rispetto a *uiui*. Qui *uiri* si spiegherebbe come equivalente di *eius*: tanto in prosa quanto in poesia *uir* può essere un semplice sostituto del pronome dimostrativo<sup>91</sup>. Talora il sostantivo,

<sup>89</sup> Per l'uso della maschera nell'atellana vd. BEARE, *I Romani* [n. 18], p. 168.

<sup>90</sup> Vd. I. LANA (cur.), *Suetonio. Le vite dei Cesari*, Torino 1952, p. 490: «Ma anche durante il suo funerale l'archimimo Favore, indossata una maschera che ne riproduceva i tratti del volto».

<sup>91</sup> Vd. R. KÜHNER / C. STEGMANN, *Ausführliche Grammatik der lateinischen Sprache*, I<sup>3</sup>-II<sup>3</sup>, Hannover, 1955, part. I 618; *OLD*, s.u., 6. Cfr. ad es. LIV. 2, 40, 9: *uxor deinde ac liberi amplexi fletusque ab omni turba mulierum ortus et comploratio sui patriaeque fregere tandem uirum*; VERG., *Aen.* 7, 154-155: *iubet ... / donaque ferre*

aggiungendo alla funzione ‘dittica’ una certa enfasi, conserva qualcosa del valore originario<sup>92</sup>: è il caso di Verg., *Aen.* 2, 279-280: *ultra flens ipse uidebar / compellere uirum* (in riferimento ad Ettore).<sup>93</sup> In certi casi però *uir* si pone come il ‘contenitore’ di tratti morali e spirituali esclusivi, connotanti appunto in modo specifico la persona, la personalità in questione. A questa categoria appartiene secondo me Sall., *Cat.* 51, 16d: *Silanum, uirum fortem atque strenuom, certo scio quae dixerit studio rei publicae dixisse, neque illum in tanta re gratiam aut inimicitias exercere: eos mores eamque modestiam uiri cognoui*. Sallustio fa dire a Cesare che si fidava di Silano in quanto conosceva le sue virtù, i suoi pregi, le sue caratteristiche morali, insomma perché ‘conosceva bene l’uomo’, ‘sapeva bene come quell’uomo fosse fatto’. Del resto anche in italiano per esprimere la medesima pregnanza invece di dire ‘lo conosco’ si dice ‘conosco l’uomo’.

Lo stesso si può dire per Cic., *Att.* 14, 16, 2 (in riferimento a Dolabella): *recte tu omnibus epistulis significas quid de re, quid de uiro sentias* e Liv. 21, 4, 8-9 (in riferimento ad Annibale): *princeps in proelium ibat, ultimus conserto proelio excedebat. has tantas uiri uirtutes ingentia uitia aequabant*.

Questo è, come credo, anche il nostro caso: con *uiri*, al posto di *eius*, Suetonio avrà voluto dire che *Fauor* imitava i *facta ac dicta* vespasiani non in generale, ma sulla base di quei tratti morali che connotavano specificamente la personalità di Vespasiano, sulla base delle caratteristiche esclusive dell’uomo Vespasiano, *uirtutes* e *uitia*, tra cui evidentemente anche la *cupiditas*, ad un tempo *uirtus* e *uitium*.

Il mestiere del mimo consiste nell’imitare *facta ac dicta uirorum*, e a questa *imitatio* allude Suetonio proprio con *ut est mos*. Tuttavia *uiri* chiarisce che non si tratta di un’imitazione generica di *facta ac dicta*, bensì dell’imitazione di un particolare uomo.

L’apoteosi dell’imperatore, insieme con il culto di Stato che ne seguì, dovrebbe bastare da sola perché si affermi che dopo la sua morte non poté esserci nessun buffone che potesse platealmente *imitari in deterius* un uomo divenuto, o che sarebbe presto divenuto, un *diiuus*<sup>94</sup>.

*uiro*; Ov., *met.* 3, 51-52: *quae mora sit sociis miratur Agenore natus / uestigatque uiros*.

<sup>92</sup> Vd. I. MARIOTTI (cur.), *Gaio Sallustio Crispo. Coniuratio Catilinae*, Bologna, 2007, p. 572.

<sup>93</sup> Non per nulla CANALI, in Virgilio, *Eneide*, a c. di E. PARATORE, trad. di L. CANALI, Milano, 2007, p. 79 traduce *uirum* con ‘eroe’: «Sembrava che io piangendo mi rivolgessi per primo all’eroe».

<sup>94</sup> Dopo la morte di Claudio Seneca scrisse l’*Apokolokyntosis*, ma il genere e il pubblico a cui era rivolto quest’opuscolo satirico dissuadono da ogni confronto con il pezzo teatrale di *Fauor*. Per la problematica sulla forma e sul genere dell’*Apokolokyntosis* cfr. G. VANNINI (cur.), *Seneca. Apokolokyntosis*, Milano, 2008, p. xx-xxxiv.

Uno *sketch* satirico su Vespasiano non si sarà potuto mettere in scena che prima della sua morte<sup>95</sup>. Ma se fin dal tempo di Augusto gli imperatori ricevevano culti anche da vivi, poteva un attore sbeffeggiare impunemente l'imperatore vivente? La mentalità romana, abituata com'era al sovvertimento delle regole e dei ruoli sociali in determinati contesti (si pensi ai Saturnali), concepiva lo spettacolo come una realtà 'altra', che proprio perché 'possibile' entro i confini della scena non poteva essere temuta né quindi andava repressa. Nonostante l'atteggiamento degli imperatori riguardo al loro culto sia vario<sup>96</sup> e si abbia notizia di gravi intolleranze verso spettacoli teatrali di tipo satirico durante la prima età imperiale<sup>97</sup>, è verosimile che *Fauor* non abbia dovuto temere tragiche conseguenze. La sua satira non sarà stata vista come una minaccia al potere né come un atto di propaganda contro la politica di Vespasiano: il pubblico l'avrà accolta nel suo autentico significato di puro momento ludico, ed è probabile che, in virtù della sua indole bonaria e scherzosa, anche l'imperatore abbia riso della *gag*<sup>98</sup>. *Fauor* non metteva in discussione l'autorità con i suoi scherni, non era un potenziale sovvertitore del potere imperiale, ma solo una specie di buffone di corte che non meritava

<sup>95</sup> E. MARINAI, *Il comico nel teatro delle origini*, Corazzano (Pisa), 2003, p. 110, e S. MAZZONI, *Maschera: storie di un oggetto teatrale*, in *Dioniso* 4, 2005, p. 158-183 [= ora in M. G. PROFETI (cur.), *La maschera e l'altro*, Firenze, 2005], p. 159) credono invece in un'imitazione parodica dell'imperatore scomparso.

<sup>96</sup> Tacito (*Ann.* 4, 37) dice che, vivente Augusto, i cittadini di Pergamo chiesero al *princeps* il permesso di innalzargli un tempio associandolo alla dea Roma. Il suo successore Tiberio tollerò dapprima che un simile onore gli fosse reso dalla provincia d'Asia, ma successivamente lo rifiutò da parte dei cittadini dell'*Hispania Ulterior*. Se da una parte Tiberio, al quale bastano «omaggi più modesti, a misura umana» (così fa incidere in un'iscrizione del Gythion, la cui edizione è in H. SEYRIG, *Inscriptions de Gythion*, in *Rev. Arch.* 29, 1929, p. 84-106), preferisce che il culto venga rivolto esclusivamente al suo predecessore, perché non svanisca l'*Augusti honor* (TAC., *ibid.*), dall'altra Domiziano fa adottare la formula *Dominus et Deus noster*, fa erigere sul Palatino la *domus Flauia*, maestosa quanto e forse più del tempio di Giove capitolino; Marco Aurelio Antonino si considera un'incarnazione solare, si dà il nome di Eliogabalo e si fa venerare come un sovrano orientale.

<sup>97</sup> Non tutti gli imperatori avevano lo stesso temperamento: Caligola (cfr. SUET., *Calig.* 27, 4; TAC., *Ann.* 11, 36, 1) e Domiziano (CASS. DIO 67, 3, 1) furono piuttosto inclementi verso gli attori. Nerone, mite con *Datus*, *Atellanarum histrio* (SUET., *Nero* 39, 3), per futili motivi fece eliminare il pantomimo Paride (SUET., *Nero* 54, 1). L'intolleranza non risparmiò nemmeno i tragediografi (cfr. ad es. TAC., *Ann.* 6, 29, 3; SUET., *Dom.* 10, 4). Sull'esistenza di opere satiriche d'età flavia vd. in generale H. BARDON, *La littérature latine inconnue*, 2, Paris, 1956.

<sup>98</sup> Vespasiano fu uomo di spirito (SUET., *Vesp.* 22, 1: *erat enim dicacitatis plurimae, etsi scurrilis et sordidae, ut ne praetextatis quidem uerbis abstineret*); Suetonio ne riferisce diverse battute scherzose in *Vesp.* 22, 2 - 23, 8. Verosimilmente una certa concessione di libertà nell'espressione artistica è ricavabile dalla notizia sulla munificenza di Vespasiano verso gli artisti (SUET., *Vesp.* 18; 19, 1-2).

punizione o censura<sup>99</sup>. Il suo pezzo teatrale, lungi dall'essere critico nei riguardi della sua politica, si sarà configurato piuttosto come un omaggio verso il nuovo Cesare.

A rafforzare l'ipotesi di un'esibizione di *Fauor* antecedente alla morte dell'imperatore potrebbe essere il lancio *in Tiberim*<sup>100</sup> invocato dal personaggio Vespasiano. Da Tacito (*Hist.* 3, 85) e Suetonio (*Vit.* 17) sappiamo che Vitellio fu condotto tra gli insulti alle Gemonie, proprio dove i Vitelliani avevano buttato il cadavere di Flavio Sabino, fratello di Vespasiano, e che lì era stato trafitto con molti colpi; il solo Suetonio (*ibid.*) precisa che Vitellio *inde unco tractus est in Tiberim*. La negazione dell'onore della sepoltura avrà, come credo, rievocato nella mente degli spettatori la fine di Vitellio, in particolar modo se a parlare di lancio *in Tiberim* era il successore di Vitellio. Se così stessero le cose, il siparietto di *Fauor* lo si potrebbe immaginare non dico immediatamente posteriore all'acclamazione a imperatore di Vespasiano – si dovrà immaginare che ci sia voluto un po' di tempo perché si consolidasse a Roma certa fama di Vespasiano –, ma nei primi anni del suo principato, cioè quando il ricordo della fine del precedente imperatore era ancora molto vivo e le politiche fiscali di Vespasiano facevano sentire i loro effetti.

*Università degli Studi di Roma 'La Sapienza'.* Emanuele Riccardo D'AMANTI.

<sup>99</sup> Diverso il caso di chi, come i cristiani, si rifiutava di riconoscere l'autorità imperiale, di compiere i gesti tipici del civismo romano, mettendo così a repentaglio le fondamenta della compagine dello Stato (vd. J. RIES, *Mito e rito. Le costanti del sacro*, Milano, 2008, p. 246; CAPUTO / GHEDINI, *Il tempio* [n. 27], p. 52; M. SORDI, *I cristiani e l'impero romano*, Milano, 2004, p. 211ss.).

<sup>100</sup> Vd. *s.u. proicio*, in *ThLL* X, col. 1794, 59ss.: *potius deiciendo in mare, fluiuum sim.*; alla l. 61 è citato Suet., *Vesp.* 19, 2.