

Cum manibus quaesisset opem sine uoce rogantis (Romul., 5, 261)

LINGUAGGI NON VERBALI
ED ELEMENTI DI *ACTIO*
NELLE DECLAMAZIONI DI DRACONZIO *

Résumé. — Cette contribution analyse les méthodes d'utilisation des langages non verbaux dans l'œuvre de Dracontius et les applique à l'*actio*, l'un des *officia oratoris* les moins étudiés, en particulier dans l'Antiquité tardive. L'attention est portée principalement sur *Romulea* 4, 5 et 9 : les procédés visuels, tactiles et sonores que le poète africain utilise pour rendre ses arguments particulièrement convaincants et efficaces sont examinés à travers une approche stylistique. La conclusion met en évidence la grande capacité représentative, imaginative et architecturale de Dracontius et suggère la nécessité d'analyses supplémentaires qui relient la représentation des langages non verbaux au thème de l'*ekphrasis*.

Abstract. — The paper analyzes the methods of use of non-verbal languages in Dracontius and applies them to oratorical delivery, one of the least studied *officia oratoris*, especially in Late Antiquity. The attention is mainly focused on *Romulea* 4, 5 and 9: the visual, tactile and aural tools that the African poet uses to make his arguments quite persuasive and effective are examined through a stylistic approach. The conclusion highlights Dracontius' excellent representative, imaginative and architectural skills, and suggests the need for further analyses in order to connect the representation of non-verbal languages to the theme of *ekphrasis*.

1. Lo *status quaestionis* e gli obiettivi di questo lavoro

L'ottimo articolo di G. Scafoglio¹, che nella prima parte dà vita a un'eccellente panoramica dello *status quaestionis* su Draconzio declamatore, mi consente di evitare un'introduzione di ampie proporzioni e di limitarmi a ricordare come gli studi su questo tema negli ultimi anni si siano sviluppati in modo molto significativo, mettendo in luce sia i legami del poeta dell'Africa vandalica con la tradizione dell'oratoria scolastica precedente sia le connessioni con il contesto culturale in cui egli visse². Il mio lavoro

* Ringrazio per gli utili consigli e suggerimenti gli amici Alfredo Casamento e Simone Mollea.

1. G. SCAFOGLIO (2019).

2. Rimando a J. BOUQUET (1996); A. BISANTI (2010); A. STOEHR-MONJOU (2015); A. CASAMENTO (2017).

mira proprio ad aggiungere un tassello a queste indagini: infatti, all'interno di un panorama di studi che ben ha messo in luce molte relazioni con gli altri *corpora* declamatori e con la tradizione letteraria precedente, soprattutto virgiliana e lucanea, e con il mito, manca ancora una ricerca dedicata specificamente all'uso dei termini riferiti alla voce, al gesto, all'atteggiamento del viso, agli oggetti di scena e a tutti gli indizi che questi elementi possono offrire per comprendere meglio i contorni dell'*actio* poetico-oratoria in un'epoca, come quella tardoantica, in cui il grande poeta – come Virgilio – è anche e soprattutto maestro di stile oratorio e dove la contaminazione fra generi e forme letterarie diviene molto frequente.

Oggetto di indagine saranno principalmente i *Romulea* 4, 5, 9, dalla cui lettura si cercherà anche di mettere in rilievo le costanti e le differenze con la tradizione declamatoria e retorica precedente in lingua latina³. Nell'analisi dei testi che sarà proposta in seguito cercherò di mostrare come, coerentemente con le posizioni già assunte dai testi teorici di retorica in età imperiale e tardoantica, la *pronuntiatio*⁴ continui a possedere una struttura fluida, oscillante fra tre elementi (*uox*, *uultus* e *gestus*) e un quarto, il *cultus* o *habitus*, che pare essere una determinazione ulteriore dei tre elementi di base e che comprende il modo di presentarsi dal punto di vista dell'abbigliamento e degli ornamenti. All'uso del linguaggio non verbale, che riusciamo a dedurre dai testi letterari solo per via indiretta o sulla base di analisi stilistiche, continua a essere riconosciuto in età tardoantica un peso notevole sotto il profilo retorico, mentre non sono particolarmente frequenti i riferimenti a strumenti esterni, come i cosiddetti oggetti di scena o i fondali di rappresentazione dei discorsi: rimando per questo tema ai lavori di G. Moretti⁵ e a un mio contributo⁶; vedremo però che, per Draconzio, le cose stanno diversamente, dato che egli costituisce una fonte rilevante in un contesto in cui le testimonianze oratorie dirette purtroppo non sono cospicue⁷.

3. Rimando in particolare ad A. BALBO (2018).

4. Il termine prevale nettamente su *actio* nei trattatisti tardoantichi come Consulto Fortunaziano *Ars Rhetorica*, 3, 15 e Marziano Capella, *De nuptiis Mercurii et Philologiae*, 5, 40.

5. G. MORETTI (2004); EAD. (2006); EAD. (2015).

6. A. BALBO (2021). Il numero monografico della rivista *Maia*, coordinato da G. Moretti, comprende gli atti del convegno genovese “Il teatro dell’oratoria: parole, immagini, scenari e drammaturgia nell’oratoria antica, tardoantica e medievale”, Genova 23-24 ottobre 2019.

7. Una prossima ricerca, che mi auguro di condurre a termine e di pubblicare presto, riguarderà proprio questo tema nei panegirici latini.

2. Il caso di Draconzio

Se quanto abbiamo osservato nella parte conclusiva del paragrafo precedente può essere considerato valido per testi prosastici, come si può delineare le peculiarità dell'*actio* di un autore quando il testo oggetto di analisi è poetico? Di fatto, le regole dell'*ekphrasis*⁸ e lo studio degli effetti legati alla descrizione attraverso il ricorso a rappresentazioni di sensazioni e di suoni potrebbero soddisfare le esigenze di ricerca senza far riferimento a mezzi di natura retorica e oratoria. Tuttavia, almeno nel caso specifico di *Romul.*, 5, noi sappiamo che l'opera fu recitata in pubblico:

Exp. controuersia statuae uiri fortis quam dixit in Gargilianis thermis Blossus Emilius Dracontius uir clarissimus et togatus fori proconsulis almae Karthageinis apud proconsulem Pacideium.

Se questa *subscriptio* che nei manoscritti si legge dopo il v. 329 è da considerarsi veritiera o per lo meno plausibile⁹ ci troviamo di fronte a un nuovo caso di relazione complessa fra mondo reale dell'oratoria e mondo fittizio della declamazione, che già ho avuto modo di studiare per la tarda età repubblicana e la prima età imperiale per figure come Albucio Silo e Porcio Latrone¹⁰. In questo caso, risulta evidente come Draconzio sembrasse essere a proprio agio in entrambi i mondi e come la separazione dolorosa dei secoli precedenti risultasse sanata: peraltro non abbiamo informazioni specifiche sull'oratoria reale di Draconzio né sulla sua eventuale attività come avvocato.

In ogni caso, se la declamazione poetica fu recitata, il poeta-oratore dovette porsi il problema delle modalità di esposizione e della relativa *pronuntiatio*¹¹. Di conseguenza, mi pare che siamo legittimati a usare anche

8. Sul tema rimando a R. WEBB (2009), che a p. 62 scrive: *The most striking aspect of the subjects for ekphrasis for the modern reader is the variety: we find battles, crocodiles, cities, buildings, people and festivals. However, the lists of subjects offered by the authors are by no means as random as they may appear to be at first sight and many of their constituent elements are familiar from other exercises and from elsewhere in the rhetorical system.* Da tenere in considerazione anche A. MANIERI (1998). Le descrizioni draconziane appartengono alla categoria delle *ekphraseis* collocate all'interno di un'opera più grande e non di quelle alle quali è dedicato un componimento autonomo: cf. J. ELSNER (2002).

9. Si vedano le giuste osservazioni di G. SCAFOGLIO (2019), che la definisce una "pubblica dimostrazione di talento, insomma uno spettacolo culturale, che prende le mosse indubbiamente dalla scuola di retorica, ma si rivolge alla comunità cittadina, presumibilmente in occasione di una celebrazione collettiva". Purtroppo, nulla sappiamo né del proconsole Pacideio né delle terme Gargiliane.

10. Cf. A. BALBO (2020a).

11. Bisognerebbe anche chiedersi se valga anche per Draconzio il giudizio relativo al modo di esporre la buona declamazione dato da Seneca Padre a proposito di Cassio Severo in *Contr.*, 3, *praef.* 7: *Omnia ergo habebat quae illum ut bene declamaret instruerent: phrasin non uulgarem nec sordidam sed electam, genus dicendi non*

per l'analisi delle modalità espositive di Draconzio quegli elementi indiretti di natura stilistica che marcano le forme comunicative e permettono di ipotizzare l'uso di linguaggi non verbali, come le esclamazioni, le domande insistite, che richiedono normalmente uno sguardo rivolto al destinatario, l'uso dei deittici, le iterazioni, gli asindeti allitteranti, le allocuzioni. Come vedremo, il carattere retoricamente molto pronunciato dei tre *Romulea* di cui ci occupiamo offre una notevole messe di esempi di strumenti di questo tipo e ci consente perciò di conseguire qualche risultato, come vedremo nel prosieguo dell'indagine¹².

2.1. *Romulea*, 4

Il quarto componimento profano di Draconzio è un *progymnasma* (nello specifico un'etopea), che simula un discorso tenuto da un personaggio definito in una situazione determinata, ovvero le parole che potrebbe pronunciare Ercole nel momento in cui vedesse che le teste dell'idra di Lerna spuntano di nuovo dopo l'uccisione del mostro. Già da questa stessa *inscriptio* possiamo constatare il legame stretto che si instaura tra l'atto del vedere e la parola, introducendo il lettore nell'ambito della *descriptio*. Sempre in *Romul.*, 4, 20-26 troviamo la raffigurazione dei due serpenti inviati da Giunone e della loro uccisione da parte di Ercole infante:

*Nam mihi reptanti tumida ceruice dracones
luno duos misit, quis frontem crista tegebat,
Flammea lux oculis, pro spumis taetra uenena,
Sibila uibrabant linguis sub dente trisulcis:*

25 *Terror erat uisus cunctis sonitusque draconum.
Quos manibus ridens compressi manibus ambos.* (*Romul.*, 4, 20-26.)

Questa rappresentazione mette in luce elementi visuali (la fronte cresta-ta dei serpenti, il loro strisciare, la *flammea lux* degli occhi), sonori (i loro sibili, il riso di Ercole) e gestuali (il riferimento alle mani, l'atto dello stringere con cui li si soffoca), in un'ideale fusione tripartita di tutti gli elementi non verbali. La natura di esercizio retorico del testo – e, in particolare, del passo – è confermata anche dalla contaminazione – rilevata dai commentatori – del v. 23 fra Virg., *Aen.*, 2, 211 e 475. Non è naturalmente necessario insistere ulteriormente sulla fisionomia retorica di questo passo, data anche la forte connotazione espressiva delle fonti che Draconzio poteva avere a disposizione; mi pare però significativo come l'autore chiami a concorrere tutti gli elementi che possono creare pathos nella raffigurazione.

remissum aut languidum sed ardens et concitatum. Purtroppo non abbiamo fonti in merito.

12. Cito il testo secondo le edizioni C.U.F.: J. BOUQUET e É. WOLFF (1995); É. WOLFF (1996).

Sempre nello stesso componimento troviamo una notevole insistenza sulla precisione delle rappresentazioni e sull'uso dei suoni, soprattutto nella breve descrizione del combattimento con il leone di Nemea e nel riferimento alla sua pelle (27-31), mentre nella brevissima *ekphrasis* di Minerva (43-45) si rileva una chiara insistenza sull'uso della luminosità e delle immagini ad effetto (*cui casside fulgurat ardor / quae clipeo rutilante tonas*, l'immagine della Gorgone sul petto della dea). La luminosità è uno degli elementi che fa parte del tessuto cromatico che corredata il testo draconziano e gli conferisce una tonalità stilistica particolarmente elevata. D'altronde, nell'etopea, ovviamente, il ricorso agli strumenti non verbali è essenziale, ma molto significativa mi pare proprio la scelta dell'intreccio tra sfere sensoriali diverse, come suoni, luce e rumori.

2.2. *Romulea*, 5

Passiamo ora a esaminare la vera e propria controversia tramandata nei *Romulea*, la numero 5¹³. Si tratta di un testo piuttosto lungo (329 versi), che presenta il seguente tema:

Vir fortis optet praemium quod uolet. Pauper et diues inimici. Bellum incidit ciuitati. Diues fortiter fecit: reuersus praemii nomine statuam petiit et meruit. Secundo fortiter egit: reuersus petiit praemii nomine asylum fieri statuam suam et meruit. Tertio fortiter fecit: reuersus petiit praemii nomine caput pauperis inimici. Pauper ad statuam diuitis confugit. Contradicit.

Esso costituisce una rielaborazione di temi già presenti in altri testi del corpus declamatorio greco e latino, come il trattato di autore anonimo, intitolato *Problemi retorici* (RG VIII, p. 412, n. 60, Walz)¹⁴, e Calp. Flacc., 27-28¹⁵. Al dossier tematico aggiungerei anche Calp. Flacc., 21, *Pictura viri fortis* (che tratta esplicitamente del tema della raffigurazione dell'eroe), Sen., *Contr.*, 10, 2 e Quint., *Min.*, 258, anche se la fisionomia giuridica della situazione è peculiare, dato che la *lex* e il *thema* presentano elementi sincretici e vagamente contraddittori, come già hanno osservato vari commentatori e come sintetizza ancora una volta G. Scafoglio:

[...] il contrasto tra le due norme stabilite come premio per il *uir fortis* (il diritto di asilo vs. la richiesta di uccidere il povero) è sostituito da un altro contrasto, più importante, tra la rivendicazione di una vendetta disumana sancita dalla legge e le garanzie di sicurezza e di convivenza pacifica che la legge stessa deve difendere ed elargire alla popolazione¹⁶.

Il carattere scolastico di declamazione ricostruita mi pare perciò particolarmente ribadito dallo stesso autore.

13. Rimando al lavoro specifico di A. CASAMENTO (2017).

14. Come notato da C. MICHEL D'ANNOVILLE e A. STOEHR-MONJOU (2008).

15. Bibliografia e riferimenti si trovano in G. SCAFOGLIO (2019), p. 15.

16. G. SCAFOGLIO (2019), p. 19.

Il testo ha ricevuto l'attenzione di molti studiosi già segnalati nelle n. 1 e 2. La struttura retorica è stata individuata con chiarezza da É. Wolff¹⁷ e poi confermata dagli interpreti successivi¹⁸; parimenti il forte carattere intertestuale e i debiti virgiliani, lucanei, ciceroniani sono stati già ampiamente messi in luce sia da É. Wolff sia da G. Scafoglio sia dagli studi precedenti. Mi pare invece importante insistere sul fatto che il peso dei riferimenti al linguaggio non verbale è decisamente rilevante. Al di là dei punti del testo in cui l'uso dei colori, delle immagini, dei suoni serve a rendere maggiormente vivida la descrizione, come avviene nelle prime parti dell'*exordium* o con l'insistenza sulle schiere coperte di ferro e accompagnate dai suoni di tromba di v. 28, mi sembra più importante esaminare alcuni luoghi in cui l'uso di tali riferimenti sia giustificato anche dall'*actio*.

All'inizio della *narratio*, nei versi 63-71, in un passo che comporta numerose difficoltà interpretative per via di un linguaggio criptico che ricorda a volte quello degli *excerpta* di Calpurnio Flacco, si descrivono le sofferenze che il povero sarebbe disposto ad affrontare in nome dell'amicizia, un tema culturale tipico che risente – estremizzandoli – anche di elementi ciceroniani del *de amicitia*¹⁹, anche se, giova ricordarlo, il testo ciceroniano assume un carattere prescrittivo e riformatore, centrato sulla necessità di definire un rapporto dialettico tra la permanenza dei valori e la mobilità dell'esperienza, caratteristiche che sono ben lungi da quello draconiano. Si tratta di un fatto peraltro non inusuale, dato che nella declamazione sono presenti numerosi elementi di natura culturale che riecheggiano argomenti filosofici, anche se in forma non tecnica²⁰:

- [...] *quo praesente nefas committitur atque siletur,
aut scelus hoc si forte sonet, tamen ille negabit*
65 *sponte petens tormenta cruces, per membra, per artus
carnifices flammis proprio satiare cruore,
tortoris laudare manum; pro diuite poenas
si patitur, si uincla gerens ergastula portet,
se reputet cruciasset alios ut crimina celet;*
70 *<ut> talis diues qualis mendicus amari
possit et infelix, ad crimina conscius esto. (Romul., 5, 63-71.)*

La ricchezza di elementi visivi e stilistici di natura “espressionistica” del passo fa ipotizzare un notevole ricorso a vivaci strumenti espressivi

17. J. BOUQUET e É. WOLFF (1995), p. 52.

18. Essa presenta un *exordium* (v. 1-52), seguito da una *narratio* (v. 53-117), da una digressione (*excessus*, v. 118-167), da una *refutatio* e da una *confirmatio* (v. 168-259), formate da quattro *quaestiones* in prosa; chiude una *peroratio* nei versi 260-329.

19. Come il tema della *societas* tra amici, delle opportunità che essa offre, della prossimità tra persone legate da questo vincolo.

20. Su questo problema rimando a A. BALBO (2019).

nell'esposizione, con anche una verosimile crescita progressiva nella forza di descrizione: ne sono indizi i *cola* crescenti *si patitur ... si ... portet*, nonché una sorta di *climax*, che va dalla descrizione pura e semplice della situazione all'immedesimazione nel ruolo del ricco e all'accettazione quasi masochistica della sofferenza da parte del povero. Parallelamente si può osservare l'insistenza su elementi visuali (le torture, il torturatore, le catene, le prigioni), su raffigurazioni colme di orrore (il sangue, i verbi che indicano i tormenti) e sull'insistenza anaforica (*per ... per ...*, allitterazioni continue), che rivelano una notevole tensione espressiva e che rientrano pienamente all'interno della cosiddetta "retorica del carcere", identificata da A. Schwennicke in un recente articolo, in cui, pur non occupandosi di Draconzio, si sottolinea opportunamente l'importanza dell'uso della *descriptio* nelle declamazioni di Seneca Padre, Quintiliano e Calpurnio Flacco²¹.

Prendiamo in esame un altro punto del testo, la descrizione di Erittone, la strega per eccellenza della letteratura latina dopo Lucano, 6, 654-830, che viene evocata all'interno dell'*excessus*, un vero e proprio "pezzo di bravura" nella declamazione, in cui si condanna il comportamento del *uir fortis* che, in modo incoerente e vergognoso, si accingerebbe a fare sopprimere il povero:

*Virtutis uestrae circumdent funera testem
et fortis simulacra uiri ciuile cadauer
polluat ac putres effundant ossa medullas?
Victoris genio sanie cum tabe litetur?*

130 *Quaere sacerdotem: ueniet crudelis Erictho.*

*Haec est apta tuis antistita saeuior aris,
quae calidas rapiat fibras pulmonis anheli,
sorbeat ereptum uel mortibus illa cruentis
uel uiuente iecur uel cor cum palpitat intret*

135 *dentibus obscaenis, lingua lambente palatum*

prostrati ciuis. Haec sint tua munera, uictor? (Rom., 5, 126-136.)

La raffigurazione dei cadaveri, le midolla putrefatte, la visione delle ossa e del polmone, i morsi, la descrizione del fegato offrono da un lato un elemento di quell'estetica dell'orrore e dell'eccesso messa in luce da É. Wolff in vari punti del commento e dell'introduzione al testo, ma, allo stesso tempo, le insistenti domande, la continua sottolineatura di particolari sgradevoli, l'uso dei deittici (*haec ... haec*), le apostrofi (*uictor*), l'impiego

21. A. SCHWENNICKE (2018). A p. 485 lo studioso ricorda che "*The carcer is, rather, a literary commonplace found, in varying degrees of prominence, throughout the declamatory tradition, a formulaic combination of motifs recognizable through its recurrence and analogous in its function*". I principali elementi ricorrenti nelle rappresentazioni di un carcere sono l'oscurità, le catene, la sporcizia, il rumore, la fame che si prova, il sovraffollamento, la tortura e, di conseguenza, il timore e l'orrore che ne derivano, l'assenza di relazioni umane accettabili e sostenibili.

degli aggettivi possessivi (*tua*) suggeriscono la presenza di un tono della voce alto e drammatico e di una gestualità molto variegata, i cui elementi potenziano profondamente la capacità empatica dell'ascoltatore, che arriva a ricreare nella sua mente un'immagine fondata sul colore rosso e verdastro del sangue, del palato e della putredine, sul movimento del polmone e della lingua, sulle onomatopее di verbi come *sorbeat*, che si prestano efficacemente anche a una formulazione sonora quasi fonosimbolica.

Nella parte conclusiva della controversia, dal titolo curioso di *epilogi*, vediamo la “descrizione evidente e drammatica della situazione, nel momento culminante in cui il ricco leva la spada per colpire il povero che abbraccia la statua, invocando l'aiuto dei concittadini e la pietà dell'avversario stesso”²²:

- 260 [...] **uidimus, o cives, fugientis pauperis ora cum manibus quaesisset opem sine uoce rogantis. Diximus** “Hostis adest. Veniat uir fortis et adsit, cuius inops simulacra tenet, cui crura lacertis cinxit et ad plantas prostratus plangit egenus belligerum ceu numen habens.” Dum **pronus adhaeret**, diuitis optata praesentia turbida rostris adparet. **Conclamat** inops “Succurrite ciues, cuius adest uiolentus atrox mea fata requirens, quem nihil offendi nisi quod sum pauper honestus.
- 270 **Ecce, triumphalis, metuendum, dextera, ferrum** id quod in hostiles iugulos ex urbe tulisti, in Patria reuocare uelis? Ne **uiscera matris transadigas gladio, laceres ne membra parentis**, quae te palmiferis docuit concurrere telis.
- 275 **Parce, precor, ferrata manus: ciuilia colla ne ferias**, quae **muicro tuus** defendit ab hoste. Sit pudor atque nefas extinguere proelia campo et mortes transferre foro.” **Lamenta minora credimus auditu: dolor est spectare cadentem**,
- 280 **funera siue oculis uiuum uidisse cadauer cum gemit et moriens tremibundos palpitat artus. Mugitus quos ille dabit per moenia pauper**, cum uulgo **spectante cadet, cum membra cruore perfundat moribunda, solo cum mordet harenam.** (Rom., 5, 260-284.)

Il passo racchiude una copiosissima quantità di riferimenti a elementi visivi²³, sonori²⁴, gestuali²⁵ che costruiscono una complessa architettura di percezioni, nella quale l'ascoltatore viene guidato sempre di più a prendere

22. G. SCAFOGLIO (2019), p. 17.

23. Verbi, termini che indicano i volti, cadaveri: *uidimus ... ora* (260); *manibus* (261); *ecce* (270); *spectare cadentem, funera siue oculis uiuum uidisse cadauer* (279-280); *uulgo spectante* (284).

parte all'orrore secondo una tecnica quasi cinematografica. Gli elementi stilistici (dalle proposizioni interrogative agli imperativi negativi, dalle allitterazioni all'uso di termini onomatopeici come *mugitus*, all'iterazione delle congiunzioni subordinanti) fanno propendere per un ulteriore innalzamento del livello della *pronuntiatio*, con un uso della gestualità particolarmente insistito. In particolare è degno di nota l'uso della *descriptio* che sottolinea, come già precedentemente, gli elementi carichi di cupezza e suscettibili di catturare l'attenzione emotiva dell'ascoltatore e del lettore: di rilievo l'impiego delle mani, uno degli strumenti più utilizzati in ambito declamatorio²⁶, che vengono evocate sia direttamente (la *manus ferrata*) sia attraverso l'azione del cingere, dell'afferrare o del trafiggere.

Gli elementi di *actio* sono potenziati anche dalla presenza del pianto, una buona sintesi delle dimensioni visuali, gestuali e sonore²⁷, e degli oggetti di scena, segno di una capacità di performance molto elevata. La declamazione draconziana ci offre un chiaro esempio di quell'uso teatrale dei mezzi visuali e di oggetti di scena (spade, corazze) descritto negli studi della Moretti²⁸, che mette in rilievo come l'oratore sia dotato di una vera e propria abilità registica, che gli consente di orientare l'uso dei gesti e della voce al *mouere*. Queste immagini appaiono infatti concepite per un impiego oratorio in ambito scolastico per potenziare le qualità espressive della voce e del gesto²⁹. Di conseguenza, Draconzio ci offre un altro modello di quella sintesi molto efficace tra poesia e oratoria che ho già evocato nel par. 1 e che non è un *unicum* in Roma antica. Essa si colloca probabilmente sulla falsariga di quelle riflessioni topiche nella tarda antichità che vedevano in Virgilio più un oratore che un poeta, come risulta evidente sia dal testo frammentario *Vergilius orator an poeta* attribuito ad Annio Floro sia dalle riflessioni di Macrobio, *Sat.*, 5, 1, 3-5, che sviluppano di fatto il concetto di

24. Verbi, termini indicanti la voce e l'ascolto o il silenzio: *sine uoce rogantis / diximus* (261); *conclamat* (267); *lamenta minora / credimus auditu* (278-279); *gemit ... tremibundos palpitat artus* (281); *mugitus* (282).

25. *Manibus* (261); *crura lacertis / cinxit... ad plantas prostratus plangit* (263-264); *pronus adhaeret* (265); *triumphalis, metuendum, dextera, ferrum* (270); *ne uiscera matris / transadigas gladio, laceres ne membra parentis* (273-274); *ferrata manus: ciuilia colla / ne ferias, quae mucro tuus defendit ab hoste* (275-276); *mordet harenam* (285).

26. Specificamente sul ruolo stilistico delle mani nella declamazione si può fare riferimento al paragrafo di L. Pasetti, "Manus vicariae: la mano come personaggio" (p. 133-141) all'interno di F. CITTI e L. PASETTI (2015). Alcune osservazioni ulteriori si trovano in A. MANDRINO (2019).

27. Sull'uso delle lacrime per esempio in Cicerone cf. A. CASAMENTO (2004). Rimando anche, per considerazioni sul tema più legate alla declamazione a A. BALBO (2018), p. 156-157.

28. Cf. n. 2.

29. Rimando per questo ai miei contributi segnalati nelle n. 3 e 6.

prossimità fra oratoria e poesia impostato da Cicerone, *de orat.*, 1, 70 e sviluppato con vari *caueat* da Quintiliano: per una sintesi, si può ancora rimandare a Scafoglio³⁰.

2.3. *Romulea*, 9

Il nono testo dei *Romulea* contiene un altro esercizio retorico, una suasoria di argomento letterario relativa a un momento successivo al duello di Ettore e di Achille, ovvero alla decisione dell'eroe greco di vendere o no il corpo di Ettore³¹. Il tema fa riferimento al libro 24 dell'*Iliade*; resta il dubbio su chi sia l'interlocutore di Achille, che Wolff³² considera identificabile con lo stesso Draconzio che difenderebbe la parte troiana, in considerazione anche dell'umanità di cui dà prova in molte sue composizioni. Questo è senz'altro possibile, ma non è necessario, dato che la situazione potrebbe essere stata pensata in astratto come un puro esercizio di dibattito tra allievi.

Anche questa suasoria è molto ricca di effetti di rappresentazione, in particolare di *colores*; vediamo qualche esempio:

*Rident sua membra uidentes
funeris abiecti fragiles et corporis usus,
25 ut doleant animae iam libertate recepta
corporibus uixisse suis et claustra tulisse
carceris angusti. [Tum] tumulos aut ossibus urnas
dedignant animae, non curant uile sepulchrum [...]* (*Romul.*, 9, 23-28.)

Già da questo primo breve esempio risulta evidente che l'uso dei referenti oggettuali non è diverso da quello che abbiamo già messo in rilievo: ossa, tombe, tumuli, corpi sono utilizzati come strumenti di appoggio all'*actio*, che denota particolare intensità grazie all'uso degli aggettivi possessivi e al sistema delle allitterazioni e degli omeoptoti (*uixisse ... tulisse*).

Un secondo punto interessante si trova nella seconda *quaestio*, in cui – analogamente alla controversia – la *suasoria* risulta divisa; in essa Achille si chiede se potrà ottenere sollievo al dolore gettando il corpo di Ettore ai cani perché venga dilaniato:

*Et nulla detur licet ossibus urna,
multis membra tamen condentur rapta sepulchris:
corpus flamma cremans absumit, membra <uorantes>
hoc canis hoc uolucres faciunt; uix ossa relinquunt
85 et rogus ossa rapit. Forsan seruabitur Hector,*

30. G. SCAFOGLIO (2019), p. 4-9.

31. J. BOUQUET e É. WOLFF (1995), p. 42, ricordano come la struttura sia più semplice, in quanto la suasoria non prevede di norma la *narratio*, come tutti i discorsi deliberativi; essa si compone quindi di un *exordium* (v. 1-11), un'argomentazione ricca di digressioni (v. 12-140), un lungo epilogo (v. 141-231).

32. J. BOUQUET e É. WOLFF (1995), p. 55-56 e 173-174.

- ut madefacta cadant siccantibus ossa medullis
et longa sub tabe fluant? Hoc cuncta sepulchra
exercent; tamen intererit quod clausa tenebris
putrescant tumulis, at hic sub luce madescant*
90 *aspectusque tuos funestent ossa diurnis
uisibus.* (Rom., 9, 81-91.)

Agli elementi messi in rilievo precedentemente si aggiungono in questo passo anche i riferimenti all'attività del fuoco (83, *flamma cremans*), alla putrefazione (87, *longa sub tabe*; 89, *putrescant*)³³ e alle azioni degli animali divoratori di cadaveri, cani e uccelli, che compaiono come strumenti capaci di aumentare il terrore e favorire il senso di devastazione che incombe su tutto il passo. Risulta particolarmente efficace l'allitterazione della *s* diffusa in tutta la sezione, che crea una sensazione sinistra di timore.

Prendiamo in considerazione un ultimo passo appartenente all'*epilogus*, in cui si descrivono le azioni che Andromaca compirà se il corpo di Ettore non le verrà restituito:

- Si reddere corpus*
- 150 *et laceros artus tempta pietate negabis,
exiet Andromache socero comitante per agros
Astyanacta trahens, qua tristior orbita monstrat,
et leget infelix dispersi membra mariti,
uepribus e mediis **rupem complexa cruentam***
155 *oscula fixa dabit dicens de rupe maritum;
in qua sanguis erit, **rupem uocat Hectora coniux**
et puerum miseranda docet, **ne calcet harenas,
infecit quas forte cruor.** Tardumque per horas
expectat socerum, sed non uacat: **exprimit herbas,***
160 *quas rubuisse uidet; hoc nati uultibus addit,
ut patrem ferat ore puer; suadente dolore
ipsa sibi demens extorquet, ut Hectora credat
Astyanacta suum. Priamo tamen Hectoris ossa,
si qua iacent dispersa rotis, ostendet et ambo*
165 ***carnibus Hectoreis defigent oscula flentes.**
Ore cruentato puerum simul ambo monebunt
oscula det membris; "**Laceros** ubicunque iacere",
dicet auus puero, "**pater est quos uideris artus**". (Romul., 9, 149-168.)*

Qui l'uso dell'oggetto come concretizzazione dei sentimenti e raffigurazione degli stati d'animo raggiunge livelli di notevole raffinatezza: l'assenza del corpo di Ettore viene compensata dalla presenza di una pietra insanguinata, vero correlativo oggettivo e sostituto integro di un corpo che ci si aspetta di vedere frantumato e spezzato³⁴, quasi statua aniconica del marito che deve essere ricoperta di baci. Il ricorso al bambino non si limita alla sua

33. Nel v. 110 si fa esplicitamente riferimento anche all'*odor*.

34. Su questo tema cf. M. SCAFFAI (1995).

esposizione o descrizione, ma, al contrario, prevede che la figura diventi anch'essa quasi un sostituto del padre. Astianatte viene dipinto di colore rosso, il colore del sangue, per ripristinare attraverso un "oggetto" quello che è un legame metaforico di figliolanza e che, addirittura, lo supera, per diventare un elemento di identità: figlio e padre, elementi strutturali della declamazione, si identificano nella morte dell'uno e nel processo di sostituzione da parte dell'altro, che evoca una sorta di rituale sacrificale. Questi aspetti si affiancano in modo assai efficace al ricorso al volto insanguinato, ai baci, alla lacerazione delle membra e al gioco di interazione fra il nonno e il nipote, che funge da conservazione del legame generazionale interrotto dalla morte del padre, creando tutti i presupposti per un'*actio* particolarmente intensa e patetica.

3. Conclusioni

Abbiamo visto che siamo di fronte a un serie di raffigurazioni che raggiungono alti livelli di comunicatività espressiva attraverso il ricorso a mezzi offerti da linguaggi non verbali e da oggetti di scena. Mi pare probabile, come già sosteneva G. Scafoglio³⁵, che "una volta riconosciuta la portata innovativa della composizione di declamazioni in forma poetica, non se ne deve tuttavia ignorare l'origine, da ricondurre forse specificamente a una prassi coltivata alla scuola di Feliciano³⁶, ma da inquadrare comunque in una tradizione secolare di 'collaborazione' e influenza reciproca tra prosa declamatoria e letteratura creativa". Saremmo di fronte, perciò a una modalità di azione tipicamente scolastica, che si colora di un sapore che potremmo definire "africano". Se infatti confrontiamo le notizie di cui disponiamo con altre che ci vengono fornite da Agostino, otteniamo un quadro molto interessante dell'importanza degli studi retorici nell'Africa settentrionale.

La lettera 135 del *corpus* epistolare del vescovo di Ippona, inviata da Rufio Volusiano, proconsole d'Africa intorno al 411-412, ci rappresenta la discussione del magistrato con un gruppo che si occupa inizialmente di *rhetorica partitio*, per poi passare al rapporto fra oratoria e poesia e sconfinare nella filosofia³⁷; il seguito dell'epistola comprende temi teologici. Per

35. G. SCAFOGLIO (2019), p. 4.

36. Del maestro di Draconzio non sappiamo purtroppo nulla oltre a quello che ci dice Draconzio, che parla di lui come il responsabile del ritorno delle lettere nell'Africa vandalica (*Romul.*, 1, 13-14, *qui fugatas Africanæ reddis urbi litteras, / barbaris qui Romulidas iungis auditorio*): cf. R. A. KASTER (1997), n. 59, p. 284.

37. *Quibusdam amicorum conuentibus aderamus, frequentes proferebantur illic pro ingeniis studiisque sententiae. Erat tamen sermo rhetorica partitio: apud agnoscentem loquor; nam etiam ista paulo ante docuisti. Adstruebatur quid esset inuentionis acrimonia, quantus disponendi labor, quae translationis gratia, quae iconismatum pulchritudo, et pro ingenio naturaque materiae appositae etiam dicendi*

un'analisi più ampia rimando a un mio lavoro recente³⁸, ma può essere utile ricordare come questo tipo di dibattito paia del tutto analogo a quello che si sviluppava nei *Saturnali* di Macrobio, forse proprio negli anni ai quali risale questa lettera: mi sembra in particolare significativa soprattutto la disputa sul rapporto oratore - poeta, che sembra richiamare tematicamente la *comparatio* Virgilio - Cicerone alla quale abbiamo già fatto riferimento. Da qui, perciò, possiamo dedurre un'ulteriore conferma dell'interesse non solo comune ma concomitante per la poesia e l'oratoria nei circoli colti di Cartagine almeno all'inizio del V secolo d.C. Si tratta, è vero, della generazione precedente a Draconzio, ma è anche vero che la scuola romana possiede una grande continuità nelle sue tradizioni, nei suoi programmi e nei suoi interessi.

Mi pare possibile a questo punto mettere in luce come l'uso dei linguaggi non verbali in Draconzio da un lato confermi l'idea della prossimità tra poesia e oratoria, dall'altro si connoti con una varietà notevole che si situa all'incrocio fra la tradizione declamatoria e la lussureggiante moda dell'*ekphrasis*, così ben testimoniata, oltre che dal nostro autore, in età tardoantica anche da scrittori come Ausonio e Claudiano.

Le modalità di uso dell'*actio*, pur solamente intuibili attraverso elementi indiretti, suggeriscono come anche Draconzio debba essere considerato se non un oratore, almeno un declamatore di ottimo livello, uno *scholasticus pleno iure*. Un'ulteriore riflessione può scaturire anche dal confronto con le prese di posizione "teoriche": se per Seneca Padre il *genus declamatorium* era *ardens* e *concitatum*, Quintiliano appare subire questa situazione più che approvarla, come osserva in *Inst.*, 11, 3, 18:

Quare non inmerito reprehenditur pronuntiatio uultuosa et gesticulationibus molesta et uocis mutationibus resultans. [...] Sed iam recepta est actio paulo agitatior et exigitur et quibusdam partibus conuenit, ita tamen temperanda ne, dum actoris captamus elegantiam, perdamus uiri boni et grauis auctoritatem.

La trattatistica tardoantica (Consulto Fortunaziano, Marziano Capella) tende invece a suggerire un'*actio* equilibrata e moderata, che passi attraverso il controllo della voce e del gesto e stia lontana dall'artificiosità. Si tratta di prescrizioni che non vogliono tenere conto della realtà declamatoria, qua-

facultas. Alii rursus poeticam eleuabant fauentes. Ne hanc quidem eloquentiae partem tacitam aut inhonorem relinquis, ut conuenienter poeta dixerit: Inter victrices hederam tibi serpere lauros [Verg., Ecl., 8, 13].

Dicebatur ergo quantus oeconomiae esset ornatus, quae metaphorarum venustas, quanta in comparatione sublimitas; iam leues enodesque versus, atque, ut ita dixerim, caesurarum modulata variatio.

38. A. BALBO (2020b).

si a costruire due scuole, una – pratica – in cui lo stile è lussureggiante e ricco dei *colores* ben noti a Seneca Padre e una – più teorica – che continua a battere sulla differenza radicale fra attore e oratore.

La chiave di tutto mi sembra risiedere nell’analisi del ruolo delle emozioni sul limitare tra poesia, oratoria e retorica: Draconzio sembra andare verso un’oratoria “poetica”, che prescinde ormai dai limiti di equilibrio dell’oratoria antica romana per creare qualcosa di nuovo, all’incrocio fra i generi e al di là dei confini di una letteratura ormai in trasformazione.

Andrea BALBO
Università di Torino
andrea.balbo@unito.it

Bibliografia

- A. BALBO (2018): “*Cetera non sunt narranda, pingenda sunt*. Retorica visuale e actio in Calpurnio Flacco”, in *Eloquentiae itinera. Declamazione e cultura* (Atti delle giornate di studio sulla declamazione latina, Palermo 24-25 gennaio 2017), *Maia* 70, p. 149-159.
- A. BALBO (2019): “Les composantes philosophiques des *Excerpta* de Calpurnius Flaccus”, in S. AUBERT-BAILLOT, Ch. GUÉRIN, S. MORLET (ed.), *La philosophie des non philosophes*, Paris, p. 13-29.
- A. BALBO (2020a): “Between Real and Fictional Eloquence: Some Observations on actio in Porcius Latro and Albucius Silus”, in M. DINTER, Ch. GUÉRIN, M. MARTINHO DOS SANTOS (edd.), *Reading Roman Declamation*, Oxford.
- A. BALBO (2020b): “Terminologia oratoria e retorica nel *De reditu* di Rutilio Namaziano”, in É. WOLFF (ed.), *Rutilius Namatianus, aristocrate païen en voyage et poète* (Scripta antiqua, 131), Bordeaux, p. 203-214.
- A. BALBO (2021): “Oggetti di scena e interazione con la performance oratoria nell’eloquenza reale e declamatoria dell’età imperiale con un piccolo esempio iconografico”, *Maia* 73, p. 600-615.
- A. BISANTI (2010): “Retorica e declamazione nell’Africa vandolica. Draconzio, l’*Aegritudo Perdicae*, l’*Epistula Didonis ad Aeneam*”, in G. PETRONE e A. CASAMENTO (edd.), *Studia ... in umbra educata. Percorsi della retorica latina in età imperiale*, Palermo, p. 189-221.
- J. BOUQUET (1996): “L’influence de la déclamation chez Dracontius”, in J. DANGEL e C. MOUSSY (edd.), *Les structures de l’oralité en latin*. Colloque du Centre Alfred Ernout, Université de Paris IV (2, 3 et 4 juin 1994), Paris, p. 245-255.
- J. BOUQUET e É. WOLFF (edd.) (1995): *Dracontius. Œuvres, tome III*. La tragédie d’Oreste. *Poèmes profanes I-V*. Introduction par J. B. et É. W., texte établi et traduit par J. B. (C.U.F.), Paris.
- A. CASAMENTO (2004): ““Parlare e lagrimar vedrai insieme”: le lacrime dell’oratore”, in G. PETRONE (ed.), *Le passioni della retorica*, Palermo, p. 41-62.
- A. CASAMENTO (2017): “*Sic astra mereri*. Un’analisi della *controversia de statua viri fortis* di Draconzio”, in A. GARCEA e M. C. SCAPPATICCIO (ed.), *Centro vs. periferia. Il latino tra testi e contesti, lingua e letteratura (I-V d.C.)* (= *Linguarum varietas* 6), p. 177-197.
- F. CITTÌ e L. PASETTI (2015): “Declamazione e stilistica”, in M. LENTANO (ed.), *La declamazione latina*, Napoli, p. 115-148.
- J. ELSNER (2002): “Introduction: the Genres of Ekphrasis”, *Ramus* 31, 1-2, p. 1-18.
- R. A. KASTER (1997): *Guardians of Language. The Grammarian and Society in Late Antiquity*, Berkeley - Los Angeles - Oxford.
- A. MANDRINO (2019): “The Delegitimization of the Hand in the Rhetorical Communication between I BCE and I CE: Some Observations”, *JGRS* 58, 3, p. 63-78.

- A. MANIERI (1998): *L'immagine poetica nella teoria degli antichi: phantasia ed enargeia*, Pisa - Roma.
- C. MICHEL D'ANNOVILLE e A. STOEHR-MONJOU (2008), "Fidélité à la tradition et détournements dans la controverse de Dracontius (*Romulea* 5) : un poème à double sens", in C. SOTINEL e M. SARTRE (edd.), *L'usage du passé entre Antiquité tardive et haut Moyen Âge. Hommage à Brigitte Beaujard*, Rennes, p. 29-45.
- G. MORETTI (2004): "Mezzi visuali per le passioni retoriche: le scenografie dell'oratoria", in G. PETRONE (ed.), *Le passioni della retorica*, Palermo, p. 63-96.
- G. MORETTI (2006): "Lo spettacolo della 'Pro Caelio': oggetti di scena, teatro e personaggi allegorici nel processo contro Marco Celio", in G. PETRONE e A. CASAMENTO (edd.), *Lo spettacolo della giustizia: le orazioni di Cicerone*, Palermo, p. 139-164.
- G. MORETTI (2015): "Il 'funus', le 'imagines', la 'laudatio': alle origini dell'impiego di 'visual tools' a supporto dell'oratoria nella tradizione romana", in C. PEPE e G. MORETTI (edd.), *Le parole dopo la morte: forme e funzioni della retorica funeraria nella tradizione greca e romana*, Trento, p. 113-146.
- M. SCAFFAI (1995): "Il corpo disintegrato di Ettore in Draconzio, *Romuleon* 9", *Orpheus* 16, p. 293-329.
- G. SCAFOGLIO (2019): "La declamazione in forma poetica: Draconzio", in E. AMATO, P. D'ALESSIO, N. PENDINO e G. SCAFOGLIO (edd.), *Declamazione e spettacolo nella tarda antichità* (Atti della giornata di studi del "Festival della declamazione e delle forme spettacolari del tardo-antico", Salerno/Paestum, 3-5 maggio 2018) (= *Camena* 23), 40 pp. Online: <<https://www.saprat.fr/media/cde0727b01ea67b54d3c50d1592800da/camena-23-article-7.pdf>>.
- A. STOEHR-MONJOU (2015): "L'Afrique vandale, conservatoire et laboratoire de la déclamation latine entre Orient et Occident. Signification et enjeu de trois déclamations versifiées (*AL* 21 Riese ; Dracontius, *Romul.* 5 et 9)", in R. POIGNAULT e C. SCHNEIDER (edd.), *Présence de la déclamation antique (controverse et suasoires)*, Clermont-Ferrand, p. 101-126.
- A. SCHWENNICKE (2018): "The carcer in Roman Declamation: Formation and Function of a Topos", *AJPh* 139, p. 483-510.
- R. WEBB (2009): *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Farnham.
- É. WOLFF (ed.) (1996): *Dracontius. Œuvres, tome IV. Poèmes profanes VI-X. Fragments*. Texte établi et traduit par É. W. (C.U.F.), Paris.