

MATTEO MASSARO

LA REDAZIONE FEDRIANA
DELLA « MATRONA DI EFESO »

Estratto da:

A T T I
DEL CONVEGNO INTERNAZIONALE
« Letterature classiche e narratologia »
Selva di Fasano (Brindisi) 6-8 ottobre 1980

MATTEO MASSARO

LA REDAZIONE FEDRIANA
DELLA « MATRONA DI EFESO »

Nel valutare la *fabula* di Fedro « La vedova e il soldato »¹ si è di solito proceduto a un confronto troppo diretto con la novella petroniana della Matrona di Efeso (*Sat.* 111-112) di argomento identico, senza tenere nel conto dovuto la differenza di genere letterario e le diverse caratteristiche delle due opere². La novella di Petronio si inserisce nel contesto di un episodio dell'ampio romanzo, è

¹ *App. Per.* 15, secondo la numerazione Bassi (Aug. Taurin. 1918) - Perry (Cambridge, Mass. - London 1965) - Guaglianone (Aug. Taurin. 1969), che seguirò nel corso del lavoro; corrisponde al n. 13 delle edizioni di L. Müller (Lipsiae 1873 - *ed. mai.* 1877) e altri.

² Fedro va forse annoverato fra le vittime più illustri dei 'paragoni' letterari latini: le sue *fabulae* esopiche impallidiscono di fronte alla favola oraziana del topo di campagna e del topo di città; le *fabulae* aneddotiche sono tipicamente squalificate proprio dal confronto della nostra con la novella di Petronio. Senza appello il giudizio di uno dei più autorevoli studiosi in questo campo, G. Thiele: « Wieder haben wir im Phädrus ein dürftiges, unklar berichtendes, unglücklich ausstaffiertes argumentum, daneben aber Petrons geistvolle Umdichtung » (*Der lateinische Aesop des Romulus und die Prosa-Fassungen des Phädrus* Heidelberg 1910, p. XXV. Egli mosse in particolare alla struttura della *fabula* di Fedro — giudicata a tratti meno coerente della stessa redazione di *Romulus* 59 —, alcune critiche che vedremo invece facilmente superabili: cf. la sua più ampia analisi comparativa in *Phädrus-Studien II* in « *Hermes* » XLIII 1908, pp. 361-8). Così, abbagliati dal confronto con figure diverse, prima che più grandi, si è spesso rinunciato a leggere autonomamente l'opera di Fedro in modo da cogliere, con una analisi accurata, i tratti caratteristici del *genus* da lui isolatamente coltivato e dello stile personale di un autore che ambiva presentarsi come *doctus* (vd. il mio *Variatio e sinonimia in Fedro* in « *Invigilata lucernis* » I 1979, pp. 138-9).

narrata da un personaggio del romanzo, a un uditorio definito, come *exemplum* a conferma di una considerazione di costume³: la struttura di fondo e il tono stilistico essenziali sono pertanto quelli narrativi. Il componimento di Fedro, tramandatici solo nella antologia del Perotti, doveva far parte di uno dei cinque libri di *fabulae* esopiche (o assimilate)⁴, un genere letterario fondamentalmente più drammatico che narrativo⁵, genere legato a esigen-

³ Come ha ottimamente messo in luce O. Pecere *Petronio: La novella della Matriona di Efeso* Padova 1975, con un commento puntuale che invece manca ancor oggi alla *fabula* di Fedro.

⁴ Una buona classificazione dei generi dei componimenti fedriani fornisce M. Nøjgaard *La fable antique*, II, København 1967, pp. 120 sgg. Opportunamente — mi sembra — egli non qualifica nessun componimento come "novella", mentre riconosce che « il solo genere importante, accanto alla favola, è l'aneddoto » (p. 121). Questo poi della vedova egli lo classifica più precisamente tra gli « aneddoti intimi », ossia di vita quotidiana (al pari di III 8; V 5; *app.* 16), distinti da quelli « tradizionali », « storici », e « esopici ». L'aneddoto si caratterizza per una sua tensione formale e stilistica, opposta, in qualche modo, all'ampiezza di respiro della novella e corrispondente piuttosto alla *brevitas* della favola esopica (viceversa le 'favole di magia', anche con personaggi animali, hanno l'ampiezza di respiro della novella). Opportunamente, pertanto, L. Pepe (*Per una storia della narrativa latina* Napoli 1967²), pur vedendo nell'opera di Fedro una graduale evoluzione dalla favola alla novella, precisa che essa « non è il passaggio da un genere ad un altro, ma il lento avvicinarsi ad un tipo di narrativa che basa il suo interesse su vicende, situazioni e sentimenti umani » (p. 164). Forse, per essere sicuri di non cercare in Fedro quello che non si può trovare, conviene attenersi semplicemente all'esplicita affermazione del poeta di voler variare il contenuto dei suoi componimenti rispetto alle favole esopiche, pur mantenendo le caratteristiche essenziali del *genus* (cfr. IV *prol.* 11-13; *al.*).

⁵ Anche la scelta del metro sembra ricondurre l'opera di Fedro nell'alveo della tradizione drammatica (quando poi Fedro vorrà dare un saggio della sua capacità di poeta 'grande', indosserà il coturno tragico e emulerà una celebre tragedia di Euripide, Ennio, Ovidio; non ricorrerà a un tema epico, cioè di tradizione 'narrativa'). Il senario non era prima di Fedro, né lo sarà dopo, il metro della favola in versi. La favola come *exemplum* all'interno di un'opera letteraria aveva assunto, naturalmente, il metro dell'opera rispettiva. Come genere autonomo le raccolte 'esopiche' furono dall'origine in prosa: il primo occasionale tentativo di versificazione (conosciuto) risale a Socrate, secondo Platone (*Phaed.* 61b; *Diog. Laert.* II 42 registra un *incipit* di tali composizioni, in metro elegiaco). Dopo Fedro, Babrio comporrà in scazonti, metro giambico satirico, non drammatico; Aviano in distici, forse come metro epigrammatico. La scelta di Fedro appare dunque cosciente, proprio perché isolata. Un metro certamente 'popolare', il senario, in quanto caratterizzato dalla *similitudo sermonis* (*Cic. orat.* 184), ma reso da Fedro raffinatamente letterario con l'applicazione di tutto il rigore della prosodia e della metrica verbale dei maggiori poeti dattilici (cfr. L. Müller *De re metrica poetarum Latino-*

ze di *brevitas* stilistica⁶ che si oppone alla naturale *ubertas* del narratore. Sarebbe pertanto già metodologicamente fuorviante ricercare in Fedro tanti ornamenti narrativi di Petronio, che sono certamente convenienti all'arte di un romanziere, non all'arte di un favolista. Al contrario, occorrerà verificare se la favola di Fedro risponde ai requisiti del proprio genere letterario, ovvero alle caratteristiche intrinseche del componimento, che — per cominciare — non è inserito in alcun contesto esterno (non è cioè un racconto nel racconto) e non è narrato da un personaggio esterno, ma è direttamente rappresentato come su una scena attraverso i personaggi che vi agiscono (e i personaggi sono descritti attraverso le loro azioni). Letta nella autonomia del suo genere letterario la *fabula* di Fedro riuscirà — credo — più comprensibile, e soprattutto molto più espressiva e perciò più apprezzabile sul piano artistico, di quanto non appaia dall'immediato e in fondo acritico confronto con Petronio.

L'equilibrio strutturale del componimento risulta già evidente dal suo schema generale, che si può tracciare in questo modo:

- I) vv. 1-15: introduzione e preparazione dell'azione
 - A) 1-5: primo antefatto e presentazione del primo personaggio (la vedova)
 - B) 6-10: secondo antefatto e presentazione del gruppo di cui fa parte il secondo personaggio (il soldato)
 - C) 11-15: 'occasione': incontro fra il soldato e un terzo personaggio (la serva) funzionale all'incontro fra i primi due personaggi
- II) vv. 16-30: azione dell'aneddoto
 - A) 16-25: seduzione della vedova
 - a) 16-17: incontro 'visivo' del soldato con la vedova

rum praeter Plautum et Terentium Lipsiae 1894², p. 527; *al.*; L. Havet *Phaedri Aug. lib. Fabulae Aesopiae* Paris 1895, pp. 147-8).

⁶ Cfr. il mio *art. cit.*, pp. 90 e n. 4; 134 e n. 132 (particolarmente interessanti i rilievi di M. von Albrecht — nella sua relazione a questo Convegno: vd. qui sopra pp. 105 ss. — sulla *brevitas* come tensione stilistica nelle *Metamorfosi* di Ovidio, opera ampia ma tessuta di episodi brevi, che spesso condensano in poche decine di versi temi narrati in intere epopee, con un rapporto che possiamo quindi considerare analogico a quello che intercorre tra l'aneddoto fedriano e la novella petroniana della Matriona di Efeso).

- b) 18-19: mozione dei sensi interni del soldato
 - c) 20-21: attività seduttrice del soldato
 - d) 22-23: progressivo cedimento della vedova
 - e) 24-25: compimento e iterazione dell'atto coniugale
- B) 26-30: peripezia e conclusione dell'azione
- a) 26-27: ostacolo intervenuto (constatazione e resoconto del soldato)
 - b) 28-29: superamento dell'ostacolo (soluzione della donna)
 - c) 30: lieto fine intenzionale

III) v. 31: interpretazione finale dell'autore⁷.

Non disponendo di un contesto esterno al suo racconto, Fedro non può che creare il contesto dall'interno, insieme con la progressiva presentazione e azione dei personaggi (così come avviene sulla scena). Sarebbe stato quindi disdicevole a Fedro un *incipit* come quello di Petronio, che designa subito il personaggio come *matrona*, lo colloca a Efeso⁸ e lo caratterizza di *tam nota pudicitia*, e così via, con l'intento di avviare il racconto su un tono che nasce dal contrasto fra questa presentazione e il programma narrativo di Eumolpo⁹. Fedro segue invece, nella presentazione della vedova, coerentemente con la sua 'situazione', una linea di sviluppo che passa, nello spazio di cinque versi, da un massimo di indeterminazione a un massimo di caratterizzazione tipologica: 1) una donna vissuta per anni nel fedele amore del marito, 2) strap-

⁷ In sintesi, quindi: 15 versi di presentazione e antefatto, con un movimento che parte dalla vedova e ad essa ritorna ritmicamente alla fine di ogni gruppo pentastico; 15 versi di azione articolati in nove più uno di movimento ascendente, e cinque di peripezia e soluzione a linee spezzate, culminanti in una sentenza finale dell'autore. Un componimento pertanto bene organizzato nelle linee strutturali.

⁸ Sulla scorta evidentemente di Petronio J.S. Speyer (*Phaedri Fabulae Aesopiae* Lugd. Batav. 1912²) propose, seguito da A. Brenot (*Phèdre, Fables* Paris, BL, 1924) di emendare in *Ephesi aliquot annis il per aliquot annos* tramandato; già A. E. Housman *Notes on Phaedrus* in «Class. Rev.» XX 1906, p. 259, rilevò l'inutilità di un tale emendamento (nonché del *post* iniziale proposto da Müller e Havet), allegando a sostegno Verg. *Aen.* IX 85 (verso tuttavia di autenticità discussa). Oltre che inutile e ingiustificato, appare anche inopportuno nel contesto stilistico e strutturale dell'*incipit* di Fedro.

⁹ Come ha finemente notato il Pecere *op. cit.*, p. 45. Mi sembra troppo riduttiva invece la sua affermazione che «simili sottigliezze maliziose (le connotazioni iniziali di Petronio) sono inconciliabili con il sapore amaro della favola fedriana e nemmeno assumono rilevanza nella vena spiritosa del genere favolistico» (pp. 46-7).

pata dalla morte a quest'affetto, seppellisce il cadavere del marito; 3) ma non la si riesce a staccare da quel sepolcro per quanti sforzi si facciano; 4) e vi trascorre la vita piangendo, 5) tanto da acquistare una *clara fama di casta virgo*¹⁰.

Il primo verso segnala allusivamente il parallelismo della nostra *fabula* con III 10 (*Poeta de credere et non credere*), di contenuto affine ma inverso, il cui racconto — preceduto da alcuni versi introduttivi che sono stati giustamente confrontati con l'introduzione di Eumolpo al suo racconto in Petronio — si apre con la presentazione di un marito innamorato della moglie negli stessi termini in cui nel nostro aneddoto è presentata una moglie innamorata del marito: *maritus quidam cum diligeret coniugem...*¹¹. I vv. 3-5 forniscono una prima chiara dimostrazione di quanto disti la *brevitas* di Fedro dalla *curiositas* di Petronio. La forma passiva della proposizione del v. 3, senza determinazione dell'agente, isola la figura della vedova al centro immobile di una scena 'cinematografica' percorsa da una quantità di figure senza nome (quasi senza volto) che tentano invano in tutti i modi di allontanare, «strappare» la donna dal sarcofago con cui forma come un'unità plastica. Nel v. 4 la figura femminile si anima di un pianto funebre ininterrotto che ne costituisce l'unico segno di vita in un ambiente di morte: *et in sepulcro lugens vitam degeret*¹².

¹⁰ L'indeterminatezza iniziale è annoverata dagli strutturalisti fra le caratteristiche della favola popolare, in contrapposizione alla novella letteraria (vd. Nøjgaard *op. cit.*, I [1964], pp. 232-3), e già questo giustificerebbe dall'esterno la scelta di Fedro, secondo la sua volontà di mantenersi fedele al *genus* adottato; ma ritengo che Fedro ambisca soprattutto dimostrare la sua capacità artistica nel 'costruire' un periodo iniziale perfettamente calibrato e stringente, armonicamente disposto nei membri intorno a un unico e immutato soggetto, espressivo nelle singole unità semantiche, aperto a illustrare progressivamente al lettore un quadro compiuto dell'antefatto remoto e prossimo, delle circostanze presenti e del carattere del personaggio presentato (secondo l'opinione comune): la corrispondente presentazione petroniana, protratta per quattro periodi e mezzo, è decisamente diversa, ma non direi più efficace.

¹¹ Sarebbe naturalmente interessante poter stabilire quale dei due componimenti precedesse l'altro nel *corpus* originario, ma non abbiamo elementi sicuri neppure per collocare la nostra *fabula* nello stesso terzo libro, anziché, per es., nel quarto (per i rapporti con IV 11 che vedremo *infra*, n. 18). Per quanto può valere un criterio del genere, direi solo che l'alto livello stilistico e formale raggiunto dall'autore — a mio parere — denuncia l'acquisizione di un'esperienza ormai affinata e di una piena maturità artistica anche nelle *fabulae* non esopiche, quella cioè che forse più costantemente si sorprende negli aneddoti ('novellistici' se si vuole) del quinto libro.

¹² Con una figura quasi di ossimoro tra *sepulcro* e *vitam* (*degeret*). *Lugeo* è il verbo 'stativo' proprio del pianto funebre che comportava la-

Il v. 5 raggiunge, nella sua sobrietà, un vertice espressivo di rara intensità: la donna è come trasfigurata; nessuno la vede, chiusa com'è nel sepolcro, ma la sua immagine luminosa (*clara*) si spande sulle ali della fama in un'aureola di santità¹³. *Virgo*, sebbene abbia incontrato l'incomprensione di alcuni critici che hanno proposto correzioni inutili¹⁴, è termine scelto, perché mentre il suo senso generale consente di applicarlo anche a una donna sposata¹⁵, il senso restrittivo divenuto tuttavia più comune, paragonando apparentemente la vedova alla vergine casta, accentua la coperta ironia con cui il poeta presenta questa *universa fama* che si rivelerà illusoria¹⁶.

menti, invocazioni, percosse e sim., ossia tutto quello che Petronio descrive una prima volta analiticamente come compiuto *in conspectu frequentiae*, e che continua ad assegnare alla vedova come atteggiamento connotativo del personaggio, più volte pertanto designato con *lugens* (111, 3; 6; 8), almeno finché non si lascia... consolare.

¹³ Si possono segnalare in questo verso probabili influssi ovidiani (ne noteremo di più evidenti in seguito), qui forse solo a livello di reminiscenza linguistica più che di allusione: cf. *Ov. epist.* 17, 19-20 (Elena a Paride) *Fama tamen clara est et adhuc sine crimine lusi / et laudem de me nullus adulter habet* (anche questa dunque una *clara fama* di 'castità'); *trist.* IV 2, 13-4 *et quae sine crimine castos / perpetua servant virginitate focos*, detto delle Vestali (come la vedova custodiva con la sua 'castità verginale' la tomba del marito).

¹⁴ Dall'anodino *mulieris* di Müller all'astratto e pedantesco *casto viduio* di Havet, seguito da A. Brenot (per non parlare del peggiore *casta viduitas* proposto da L. Rank *Observatiunculae ad Phaedrum* in « Mnemosyne » N. S. XL 1912, p. 53). Maggiore credibilità avrebbe l'affettivo *castae coniugis* proposto da Housman (*loc. cit.* a n. 8; ma l'esempio allegato di una variante in *Ov. met.* XV 836 mi sembra diversamente spiegabile) e accolto da Perry. *Virginis* resta però indubbiamente più ironico e più icastico: cf. il delicato *casto virginis e gremio* di Catull. 65, 20 (pure lievemente ironico nel contesto e nel probabile riferimento sottinteso al proverbio citato da Fest. p. 160 L.), e il 'proverbiale' *credi virgine castior pudica / ...cupis* di Mart. IV 6, 1 (sarcastico).

¹⁵ Come dimostrava convincentemente già il primo editore e commentatore dell'*Appendix*, C. Iannelli (Napoli 1811), seguito da J. P. Postgate che propone di emendare anzi in *virgo* anche *mulier* di v. 28 (*Vindiciae Phaedrianae*, « Am. Journ. Philol. » XXXIX 1918, p. 390).

¹⁶ L'interpretazione secondo il senso specifico di « vergine » (nel nostro caso apertamente 'iperbolico', e quindi tendenzialmente ironico) è confermata dal confronto con III 10, 14 *de flagitiis castae mulieris* (parimenti in clausola), dove non c'è ironia, e la donna è lodata per la sua autentica castità coniugale, che sarebbe superata nella nostra novella da una più ascetica castità vedovile (« verginale »), se essa... resistesse alla tentazione. Nella *fabula* seguente della stessa *Appendix* è qualificata per tre volte (vv. 1.7.23) *virgo* la ragazza in procinto delle nozze, con particolare espressività nell'immagine (già catulliana) del distacco *e matris sinu* (v. 7).

E' notevole anche l'assenza, in questo primo gruppo di versi, dei tanti personaggi collettivi che popolano i primi paragrafi della novella petroniana (*feminae vicinarum gentium, frequentia, parentes, propinqui, magistratus, omnes, omnis ordinis homines*): è ancora una volta l'esigenza di *brevitas* drammatica a suggerire a Fedro di dare assoluto risalto al personaggio singolo, successivamente agente (unico soggetto grammaticale di tutto il periodo iniziale), lasciando alla necessaria intuizione del lettore di scorgere nello sfondo i personaggi collettivi supposti dal passivo *revelli* di v. 3 (con la determinazione *nullo modo* che rimanda a una molteplicità di tentativi) e da *clara fama* (in cui è condensata un'immagine del tipo di quella espressa da Petronio con la frase *affulsisse exemplum... omnis ordinis homines confitebantur*).

Una notazione cronologica introduce la presentazione del secondo antefatto, immediatamente collocato come contemporaneo al primo, così come in Petronio (*interea / cum interim*)¹⁷. E' stato notato che in un solo dettaglio Fedro si dimostra più preciso anche di Petronio, e cioè nell'indicare il reato dei condannati alla crocifissione, reato di furto sacrilego, forse non senza una allusiva correlazione con l'atto sacrilego che compirà la *sancta mulier*. La corrispondenza verbale tra la nostra *fabula* e IV 11 (*Fur et lucerna*)¹⁸ potrebbe confermare una tale ipotesi. Dal confronto con Petronio mi sembra anche illuminante la collocazione rispettiva della notazione che il luogo della crocifissione era nei pressi della tomba in cui si era rinchiusa la vedova. Petronio collega il ragguaglio direttamente alle croci: « Il comandante della provincia ordinò di mettere in croce dei ladroni proprio nelle vicinanze della cappella » (trad. Pecere). Fedro invece lo collega al corpo di guardia: « Viene assegnata una scorta militare ai cadaveri presso la tomba in cui si era rinchiusa la donna ». La collocazione di Petronio sembra logicamente e narrativamente più naturale; la trasposizione di Fedro quindi non può rispondere che a una esigenza artistico-espressiva, drammatica, che si può individuare nella volontà di richiamare l'attenzione non sulla vicinanza delle croci, ma sulla vicinanza dei soldati di guardia alla tomba in cui

¹⁷ Il Nøjgaard ha notato giustamente che la nostra novella « occupa un posto a parte per la sua accentuata armatura temporale, con indicazioni di ogni genere » come negli aneddoti tradizionali (*op. cit.* II, p. 54), a differenza degli altri aneddoti fedriani, compreso III 10, sempre parchi di indicazioni temporali, come le favole.

¹⁸ Cf. IV 11, 2: *ipsum (Iovem) compilavit con fanum qui compilarant Iovis*; vv. 7-8 *spiritu culpam lues, / ...cum... venerit poenae dies con luerunt poenas numini*; la stessa *sancta... Religio* di v. 4 si ritrova — capovolta — nella nostra *sancta mulier*.

vegliava la vedova, ossia, maliziosamente, della... paglia secca accanto al fuoco. Il presente drammatico¹⁹ *dantur*, che interrompe la sequenza dei perfetti narrativi che caratterizzano tutta la sezione introduttiva, sembra preavvertire che proprio da questa circostanza moverà, in ultima analisi, l'azione della *fabula*, il cui inizio effettivo sarà indicato per l'appunto, come vedremo, dal passaggio dei tempi verbali dal perfetto al presente. L'ultimo verso, poi, di questa sezione, riportando il lettore al personaggio presentato nella prima sezione, lo prepara al successivo incontro che metterà in moto l'azione della *fabula*: credo che in questo modo si spieghi anche la maggiore solennità del v. 10 di Fedro rispetto al passo corrispondente di Petronio, che Pecere ha qualificato narrativamente « piatto » (quando la narrazione riprende quota, anche Petronio sostituisce *casula* con *monumenta*).

Infine, in luogo del singolare *miles* di Petronio²⁰, Fedro presenta un plurale *custodes*, ribadito da *unus de custodibus* al v. 11, che ha 'scandalizzato' tutti gli interpreti, i quali non si sono riusciti a spiegare come potesse aver luogo l'azione successiva se a guardia delle croci si pone un gruppo di *custodes*: anche allontanandosi uno infatti sarebbero rimasti gli altri, e il crocifisso non avrebbe potuto essere trafugato²¹. Mi sembra che la difficoltà si superi agevolmente supponendo che i soldati del picchetto di guardia vegliassero a turno nella notte, e che il furto avvenisse durante il turno di guardia del soldato seduttore: è più inverosimile — direi — che un solo soldato potesse vegliare un gruppo di croci per tutta una notte, contrariamente, oltre tutto, alla consuetudine militare romana delle *vigiliae*²². E' lecito chiedersi, se

¹⁹ Per l'interpretazione del cosiddetto presente 'storico' vd. A. Ronconi *Il verbo latino* Firenze 1959², pp. 49-50.

²⁰ A cui corrisponde il singolare *custos miles* (si notino i termini fedriano e petroniano congiunti) di R. o. m. 59, che per 'coerenza' parla anche di un solo crocifisso.

²¹ Cf. G. Thiele *Phädrus-Studien II*, cit., p. 365; *Der lateinische*, cit., p. XXVI; O. Weinreich *Fabel, Aretalogie, Novelle* Heidelberg 1931, p. 68; O. Pecere *op. cit.*, p. 12.

²² Cf. Veg. *mil.* III 8, pp. 84-5 Lang: *Et quia impossibile videbatur in speculis singulos vigilantes permanere, ideo in quattuor partes ad clepsydrum sunt divisae vigiliae, ut non amplius quam tribus horis nocturnis necesse sit vigilare*. Alla crocifissione di Gesù e dei due briganti è deputato un picchetto di quattro soldati, secondo l'attestazione di Giovanni (19, 23), il più preciso dei quattro evangelisti per informazioni tecnico-legali. Da tali testimonianze principali deduce A. R. Neumann *Vigiliae* in « R.E.P.W. » Supplb. IX 1962, c. 1964: « ...bestand ein Wachtposten für die Nacht aus vier Mann, von denen jeder eine vigilia machte ». D'altro canto, nulla mi sembra che impedisca di intendere il singolare *miles* di Petronio non come « il soldato »,

mai, perché sia Fedro qui a introdurre un personaggio collettivo sconosciuto alle altre redazioni della novella e non essenziale, in sé, ai fini dell'azione. Probabilmente si deve pensare a una ragione strutturale, che manifesta una ragione espressiva. Mentre infatti il personaggio della vedova è direttamente connotato dalla morte e sepoltura del marito (primo antefatto), il secondo personaggio non è connotato in quanto custode delle croci (secondo antefatto, necessario e significativo solo per giustificare la presenza del soldato e poi l'esito stesso dell'azione), ma in quanto seduttore per l'occasione che gli si offre e che sarà rappresentata nella terza sezione del preambolo (vv. 11-15). La sottolineatura del v. 11 *unus de custodibus* esprime visivamente con il partitivo il distaccarsi del personaggio dal suo gruppo, il suo avanzare sul proscenio, motivato da un bisogno istintivo e perciò casuale.

La terza sezione del preambolo è aperta anch'essa, come le due precedenti, da una notazione temporale, *aliquando*, in evidente funzione strutturale. Petronio, che muove l'azione dalla *curiositas* del soldato, sceglie una locuzione precisa, *proxima nocte*, perché appunto la *curiositas* non aspetta e non lascia fare al caso. L'*aliquando* di Fedro potrebbe anche riferirsi allo stesso tempo reale, ma resta idealmente indeterminato, per essere idoneo a segnalare una circostanza del tutto fortuita²³. Esso è in relazione con *forte* di v. 13, avverbio che in Fedro più frequentemente indica il passaggio dall'antefatto all'azione o l'intervento del fatto determinante, sempre come circostanza occasionale²⁴: anche nel nostro caso non ha tanto un valore semantico nei confronti dell'azione della serva, che è a lei istituzionale, quanto piuttosto la funzione di segnalare che questa circostanza si presenta fortuita al personaggio che in forza di essa moverà invece consapevolmente l'azione.

Il motivo della sete è notoriamente presente anche in altre *fabulae* di Fedro a indicare il motivo occasionale da cui si sviluppa l'azione: cf. I 1,2 (il lupo e l'agnello), IV 4,1 (il cavallo e

ma « un soldato », ovvero il soldato allora di turno del picchetto incaricato della sorveglianza.

²³ L'unico altro esempio di *aliquando* in Fedro è V 10, 4, dove pure indica il passaggio dall'antefatto, con la presentazione del personaggio, all'occasione che dà luogo all'azione della favola (cf. Nøjgaard *op. cit.* II, p. 48); la stessa funzione avrebbe *forte* in *app.* 32, 3. Lo stesso Nøjgaard segnala (*ibid.*, p. 30) nella nostra *fabula* una eccezionale tripartizione cronologica, come in IV 5, *app.* 16 e 23.

²⁴ Cf. specialmente II 1, 4. III 8, 5. IV 23, 17. V 7, 6; altre volte l'antefatto è taciuto, e un *forte* iniziale segnala l'ingresso diretto nell'azione della favola: I 7, 1. III 7, 3. V 6, 1. *app.* 13, 1. 25, 1 (cf. anche H. o. r. *epist.* I 7, 29).

il cinghiale, che riprende in parte l'immagine di I 1) e IV 9,5 (la volpe e il caprone) *devenit hircus sitiens* (come nel nostro passo) *in eundem locum* (come in I 1 *ad rivum eundem*). In particolare, come risulta da questi confronti, la sete è motivazione di un 'incontro' occasionale, che provoca in uno dei due personaggi un comportamento immorale o stolto. Nel lupo, sedata la sete, si sveglia la fame violenta dell'agnello; il cavallo pensa di aver ragione del cinghiale che gli intorbida l'acqua ricorrendo stoltamente all'uomo; il caprone assetato ascolta con pari stoltezza l'invito della volpe; il nostro soldato per la sete si accosta al mausoleo della vedova, di cui poi si innamora trascurando il suo dovere²⁵.

Nell'ambito della 'occasione' compare brevemente il terzo personaggio (il tritagonista dei drammi), l'*ancillula*: non è personaggio caratterizzato per sé altrimenti che dal diminutivo ipocoristico, ma svolge la funzione di mediatore dell'incontro tra i due personaggi principali ragguagliando il soldato sulla vedova: mi sembra infatti che il passo *namque lucubraverat / et usque in serum vigiliis perduxerat* (« giacché aveva tenuto la lucerna accesa e protratto la veglia fino a tardi ») vada inteso a modo di discorso indiretto della servetta²⁶. Questa stessa espressione, d'al-

²⁵ Di tutte queste favole solo IV 9 è riconducibile, per il motivo della sete, al modello esopico (a noi pervenuto: 9 Hausr.), mentre per I 1, IV 4 e *app.* 15 i paralleli esopici (rispettivamente 160, 238 e 299 Hausr.) giustificano l'azione con la semplice e diretta volontà dell'agente. Particolarmente interessante il caso di IV 4, il cui argomento, secondo Arist. *Rhet.* II 20, 1393 b 13 sgg., risalirebbe a Stesicoro, il quale però invece del cinghiale come 'avversario' del cavallo poneva il cervo e limitava il motivo della contesa all'uso dei pascoli (così pure Hor. *epist.* I 10, 34-38). La redazione 'esopica' presenta un cinghiale in luogo del cervo, e aggiunge ai pascoli l'acqua, intorbidata dal cinghiale. Fedro accoglie il cinghiale, ma elimina del tutto il pascolo, riducendo la contesa all'acqua: è noto infatti quanto il cavallo sia attento alla limpidezza dell'acqua che beve, anche quando è assetato. Pertanto nel nostro caso, a prescindere dalla discussione sulla presenza del motivo nel presunto 'archetipo' (questione che ha opposto Weinreich *op. cit.*, p. 69 a Thiele *art. cit.*, pp. 366 sg.), Fedro segue comunque una sua coerenza di favolista, che è differente, ma non per questo inferiore alla coerenza di narratore di Petronio, il quale preferisce ricorrere alla *curiositas* « tema predominante nell'antica *wondernarrative* » (Pecere *op. cit.*, p. 68).

²⁶ A rigore, si potrebbe interpretare il ragguaglio come intervento diretto del narratore, e d'altra parte lo si potrebbe riferire all'*ancillula* anziché alla vedova: nel primo caso, il passo perderebbe solo in vivacità scenica; nel secondo caso (che ha suggerito ad alcuni editori l'emendamento di *eunti in euntem*: vd. *infra* n. 30) si perderebbe il senso allusivo che vedremo, nonché la geniale ironia di una *lucubratio* occupata non, come lo era abitualmente, in una attività 'produttiva', bensì in un ininterrotto *lugere*,

tro canto, appare allusiva alla descrizione liviana di Lucrezia, prototipo romano della donna casta (Liv. I 57, 9: *nocte sera deditam lanae inter lucubrantes ancillas in medio aedium sedentem inveniunt*), e come Tarquinio *cum forma tum spectata castitas incitat* nei confronti di Lucrezia, così il nostro soldato sembra prima attirato dall'elogio di castità, poi definitivamente infiammato dalla bellezza della vedova²⁷. Fedro chiude così con l'elogio allusivo della donna casta la grande sezione dell'antefatto aperta dall'affermazione della fedeltà pregressa della vedova, il cui motivo conduttore iniziale resta quindi piuttosto quello interiore della *castitas* che quello esteriore del *luctus*²⁸.

Alla serie dei perfetti 'narrativi' — interrotta solo, come abbiamo rilevato, da *dantur* di v. 9 — succede dal v. 16 una sequenza di presenti 'drammatici' (*prospicit / videtque, succenditur / et uritur, invenit*), tutti riferiti al soldato: è il segno stilistico del passaggio dagli antefatti all'azione della *fabula*, mossa esclusivamente, in un primo tempo, dall'iniziativa del soldato²⁹, e ritratta

secondo il v. 4 (l'*ancillula* invece sarebbe rimasta *lucubrans* in una 'assistenza' inoperosa).

²⁷ Purtroppo ci è attestato senza contesto un frammento del *De vita populi Romani* di Varrone (*ap. Non.* p. 504 L.), che richiama la stessa immagine in termini molto simili: *cum interea in lucubrando faceret iuxta ancillas lanam*. Si riferisca o no alla stessa Lucrezia (come è orientato a ritenere B. Riposati *M. Terenti Varronis De vita populi Romani* Milano 1972², p. 109), è una conferma che la *lucubratio* con le *ancillae* per filare la lana doveva essere paradigmatica della donna romana virtuosa. La stessa immagine di Lucrezia ritorna nell'ampio racconto ovidiano (*fast.* II 721 sgg.): *petitur Lucretia, cuius / ante torum calathi lanaeque mollis erat. / Lumen ad exiguum famulae data pensa trahebant* (vv. 741-3). Forse più interessante, come modello d'ispirazione di Fedro, il passo che descrive la reazione di Tarquinio (vv. 761-5): *interea iuvenis furiales regius ignis / concipit (succenditur di Fedro) et caeco raptus amore furit* (successione verbo puntuale / verbo durativo come in Fedro *succenditur / uritur*). / *Forma placet niveusque color flavique capilli (pulchra facie in Fedro) / ...verba placent et vox* (questo manca in Fedro, a cui basta lo sguardo) *et quod corrumpere non est (= casta est; invece è già corruptus l'animus del soldato fedriano)*. Ma forse questa volta Fedro, pur conoscendo il passo di Ovidio, e forse inizialmente stimolato da esso (giacché Ovidio sembra il modello principale di Fedro, specialmente a livello linguistico: vd. il mio *art. cit.*, p. 140 n. 150 e *passim*, e quanto verremo notando *infra*), ha tenuto più direttamente presente la più concisa e drammatica redazione di Livio (che pure doveva essere fra le sue letture: cf. il mio *art. cit.*, pp. 110 n. 57; 113; 125 n. 100).

²⁸ Al contrario nella redazione di Petronio il motivo conduttore della vedova, come abbiamo accennato *supra* n. 12, resta prevalentemente il *luctus* (111, 2; 4 *lugenti*; 5 *deflebat*; 6 *gemitum lugentis*; 8 *lacrimas, lugentem*).

²⁹ Nella *Matrona* di Petronio invece l'unico passaggio al presente 'storico' avviene nelle battute finali: 112, 6 *miles... mulieri quid accidisset exponit*

nel suo svolgersi rapida e vivace sotto gli occhi del lettore. Il v. 16 è una fotografia: l'uscio socchiuso, gli occhi del soldato puntati all'interno come seguendo la scia luminosa che dall'interno stesso lo investe; il v. 17 prolunga il 'fotogramma' in una sequenza 'cinematografica' (come indica la successione *prospicit* puntuale / *videtque* durativo) e completa la scena con l'immagine di una figura interna ritratta attraverso lo sguardo del soldato: una donna pallida e bella, probabilmente addormentata, come sarebbe lecito dedurre dal *dormitum eunti* di v. 14³⁰. E al ritratto di una 'bella addormentata' si addicono gli attributi di *aegra*, pallida e smunta dal dolore e dal lungo pianto, e di *pulchra facie*, perché di una donna stesa supina, come normalmente chi dorme, più e prima di tutto colpisce il viso³¹.

(vd. *infra* n. 50) e 112,8 (*mulier*) *iubet ex arca corpus mariti sui tolli*. Dal momento che Fedro segnala frequentemente l'inizio dell'azione col passaggio dal perfetto al presente 'drammatico', si potrà annoverare anche il diverso uso dei tempi fra le due redazioni della nostra novella come segno della loro differenza di *genus* e quindi di impianto formale e stilistico.

³⁰ In questo modo si può spiegare la funzione dell'espressione, la cui attribuzione alla vedova faceva tanta difficoltà a L. Havet (al quale non era chiaro come potesse «andare a dormire» una donna chiusa in una tomba), da indurlo a emendare *eunti* in *euntem*, per poterlo applicare all'*ancillula*, che invece più logicamente si sarebbe imbattuta nel soldato mentre se ne tornava a casa a dormire (il v. 25 confermerebbe, secondo l'editore, che la donna di notte restava sola). La congettura di Havet è stata seguita, per quanto mi consta, solo dalla Brenot, oltre che (naturalmente!) da L. Herrmann (Leiden 1950), che altera tutta la successione dei versi. Ma la lezione tradita è sicuramente più espressiva e più coerente con il disegno narrativo-drammatico che Fedro sembra voler tracciare. In questo disegno non è centrale il motivo 'occasionale' della sete, bensì il motivo della passione amorosa che perverte il cuore tanto da prevalere sui sentimenti più profondi e sulle leggi più sacre, sul senso dell'onore e del dovere. Abbiamo notato l'accostamento diretto dei *custodes* alla tomba della vedova: innamorandosi ora di una donna addormentata il soldato consuma l'adulterio nel cuore prima di mettere in atto l'azione seduttrice sotto la spinta della mozione iniziale. Il soldato di Petronio *ludit*, si diverte, aiutato dalla serva, e presto secondato dalla *matrona*, che sembra — aldilà della 'commedia' — non aspettare altro. Il soldato di Fedro è subito investito da una passione che egli seconda lucidamente (*sollers acumen*) e affannosamente (*mille causas*) fino all'appagamento con il coinvolgimento solo graduale della donna: tutto in Fedro si svolge nell'ambito del 'cuore', senza ammenicoli esterni (la *cenula*, l'incoraggiamento della serva, le stesse citazioni virgiliane).

³¹ Così Ovidio, raccomandando alle donne di presentarsi all'amante nella posa che meglio metta in risalto la parte più bella del loro corpo, prescrive: *quae facie praesignis erit, resupina iaceto* (*ars* III 773). L'interpretazione moralistica dell'accostamento dei due attributi (*aegra et pulchra facie*), proposta da Pecere *op. cit.*, p. 74, partendo dal confronto con Petronio, mi sembra in verità prematura nel contesto fedriano: nulla ci con-

Il passaggio dalla visione estatica al turbinoso movimento interiore del soldato è descritto con grande acume psicologico e tensione stilistica adeguata. Non reputo necessario correggere in *correptus* il trådito *corruptus* iniziale³², che sembra esprimere il momento primordiale e decisivo di un 'adulterio nel cuore'

sente di intendere come segretamente compromessa e addirittura resa ipocrita la virtù della donna, espressa nel pallore, dalla contemporanea, obiettiva bellezza del volto, rilevata dal soldato. Dal racconto di Fedro appare che solo nell'animo del soldato si sveglia una ardente passione alla vista di quel volto insieme emaciato e bello, una passione che si giustifica psicologicamente da sé, perché proprio il temporaneo deturpamento del pallore fa sorgere nell'uomo un più intenso desiderio di ricostituire la piena bellezza, intravista e immaginata, per mezzo della propria 'medicina consolatoria', tanto più che questa dovrà presumibilmente scontrarsi (e questo suscita velleità bellicose-amorose) con una virtù di castità, che in fondo è alla base di quello stesso pallore.

³² *Correptus* fu proposto da Müller e accolto da buona parte degli editori (Havet, Speyer, Postgate, Brenot, Perry; hanno resistito invece Riese, Bassi, Guaglianone): è un emendamento indubbiamente sostenibile e seducente, sulla base di numerosi confronti, in particolare proprio con Ovidio. In *met.* III 416 (Narciso) e IV 676 (Perseo e Andromeda) un innamoramento a vista è espresso con *visae correptus imagine formae*; in entrambi i casi però è sottolineata la 'incoscienza' dell'insorgere della passione (Narciso si illude sulla realtà della visione, Perseo è detto apertamente *inscius*, e *stupet*), mentre il nostro soldato è ritratto sempre perfettamente padrone di sé e anzi nel corteggiamento amoroso dimostra *sollers acumen*. Anche in passi come *fast.* III 681-2 (*armifer* — Marte — *armiferae correptus amore Minervae / urar*); VI 575 (*arsit enim* — la dea Fortuna — *magno correpta cupidine regis, / caecaque in hoc uno non fuit illa viro*) e nello stesso *fast.* II 761-2 (vd. *supra* n. 27) dell'episodio di Tarquinio, la passione amorosa è vista come una fiamma che avvolge e avvince l'uomo togliendogli il controllo di sé. Alla tensione morale di Fedro invece conviene rappresentare il soldato come perfettamente consapevole della sua azione: egli non è avvinto, accecato, invasato da una improvvisa e indomabile passione d'amore, bensì pervertito da un 'adulterio nel cuore' che si alimenta del fuoco passionale e lo conduce a realizzare con ostinazione il progetto erotico coinvolgendo altrettanto la donna. Tutto il passo è racchiuso fra due *animi*, prima quello del soldato che *succenditur*, alla fine quello della vedova che *vinxit artiore copula* il proprio *animum*: anche con questa espressione potrebbe apparire in migliore parallelismo un *correptus* iniziale, ma *correptus* richiederebbe un agente esterno — anche indeterminato —, mentre *vinxit* è volontario, come volontario, 'colpevole', si deve intendere *corruptus*, un participio-attributo non di rado congiunto proprio a *animus* (p. es. S a l l. *Iug.* 31,2 *animus ab ignavia atque socordia corruptus*; S e n. *epist.* 114,20 *non sunt indicia luxuria nec animi corrupti*; solo — sembra — M a n i l. IV 539-40 ha *animum corripit*, detto di *cibi dira cupido*). Anche Ovidio, quando vuole indicare non una passione travolgente e incontrollata, ma un cosciente atteggiamento libertino, usa *corrumpor*: cf. *amor.* II 4,35-6 *corrumpor utraque; / conveniunt voto longa brevisque meo*.

(*animus*) nato dallo sguardo³³, e pronto a estrinsecarsi nel corteggiamento amoroso fino alla consumazione coniugale. Tutto il passo è poi scandito da una rapida successione di avverbi temporali: *ilico - sensim - saepius - paulatim - mox*; che segnano, con la corrispondenza dei rispettivi predicati, il moto sconvolgente e travolgente della passione-azione seduttrice progressivamente assecondata dalla donna. Si noti la gradazione circolare: *ilico* è puntuale, col puntuale *succenditur* (« s'infiamma »), a cui segue il durativo *uritur*³⁴ (« brucia », come abbiamo visto nella successione *prospi-*

³³ Cfr. *Evang. Matth.* 5,28 πᾶς ὁ βλέπων γυναῖκα πρὸς τὸ ἐπιθυῆσαι αὐτὴν ἤδη ἐμοίχευσεν αὐτὴν ἐν τῇ καρδίᾳ αὐτοῦ, che diagnostica con profondità etico-psicologica un comportamento tipico anche nella letteratura erotica (cf. Pecere *op. cit.*, p. 74 e n. 111).

³⁴ La tradizione ms. reca *uriturque*, metricamente impossibile all'inizio di un senario. Oltre a questo, gran parte degli editori deve aver ritenuto contraddittorio il *sensim* di v. 19 rispetto a *ilico* del verso precedente, e ha proposto emendamenti vari di tutto il verso (a cominciare da Iannelli, il quale però non riusciva a leggere bene il suo codice [N], e non conosceva V). A me sembra, anzitutto, che le parole della tradizione siano tutte non solo semanticamente accettabili nel loro contesto, ma anche altamente espressive. Se si strofina un fiammifero, esso, sul momento, *ilico succenditur*, poi *uritur sensim*. A conferma di *sensim* viene poi anche un passo dell'*Ars* di Ovidio, che vedremo qui avanti, p. 232. Pertanto non mi sembra giustificato emendare *sensim* in *sensus*, come propongono Müller (*ed. mai.*), Riese, Speyer, Postgate. Rispetto poi a *uritur*, così tipico del linguaggio erotico, e in particolare ovidiano, l'emendamento *oritur* (Froehlich, Müller *ed. mai.*, Riese, Havet, Brenot, Perry) appare non solo inespressivo e generico, ma cronologicamente in ritardo rispetto al precedente *succenditur*. *Uriturque*, dal canto suo, proposto da Speyer e difeso da Postgate, richiederebbe, secondo l'uso linguistico comune quando è adoperato nel senso erotico, un oggetto espresso, che nel nostro passo si può ricavare solo emendando *sensim* in *sensus*; ma ne risulterebbe una dissociazione tra la *cupiditas* agente e i *sensus* passivi del soldato, che darebbe alla frase un colorito barocco, alieno dal contesto e dallo stile di Fedro. Infine anche *impudentis* è stato corretto — senza necessità, a mio avviso — con *impotentis*, che è certamente più generico (forse suggerito dalle *impotentium cupiditates* di Cic. *Tusc.* V 60; ma si tratta qui di ira, non di amore); mentre in Plaut. *Mil.* 89-90 ritroviamo, e proprio ad Efeso, un soldato *gloriosus, impudens, / stercoreus, plenus periuri atque adulteri*. In conclusione, la proposta più accettabile, fra quante ne sono state presentate per sanare la corruzione, mi sembra quella di Bassi, che si limita a emendare *uriturque* in *et uritur* (come già Iannelli, ma con altri interventi); mentre Guaglianone vi aggiunge l'inversione di *ordo verborum* tra *sensim* e *impudentis*, introducendo così — come mi ha fatto cortesemente notare S. Mariotti — un anapesto 'strappato': in questo modo (*et uritur sensim impudentis cupiditas*) non si turba neppure il giro stilistico perfettamente chiastico della frase distica, in cui alla serie: attributo + soggetto (metonimico) — avverbio temporale — verbo, succede la

cit / videtque) congiunto con l'imperfettivo *sensim*; l'insistente corteggiamento-assedio è denotato dall'iterativo *saepius*, a cui risponde immediatamente, sempre sul piano temporale, *cotidiana*, che segna la rotazione dell'obiettivo dal soldato alla donna, da questo momento sempre più attivamente coinvolta. Ora infatti è lei che *paulatim*³⁵ si fa più remissiva nei confronti del *miles*, riguardato come un affascinante *advena*, finché *mox* — rispondente all'iniziale *ilico* — lei stessa sollecita il compimento fisico dell'adulterio con l'atto coniugale, che è espresso reciprocamente, con riferimento alle parole e all'immagine iniziali³⁶, nei termini di un adulterio nel proprio cuore. Questo il senso e la funzione espressiva che mi sembra assumere la locuzione piuttosto inedita *artiore vinxit animum copula*³⁷: « legò il suo cuore (al cuore adultero del soldato) con un legame più stretto », l'amplesso coniugale.

serie: verbo — avv. temporale — genit. soggettivo + soggetto (parimenti metonimico).

³⁵ Rispondente a *sensim* di v. 19. Cf. Gell. XII 1,22 *vigor ille maternae flagrantiae sensim atque paulatim restinguitur*. Nei confronti della donna, che risponde alle offerte del soldato, Fedro non ha più interesse a cogliere l'azione *in fieri* con il presente 'drammatico' (che non avrebbe avuto rilevanza semantico-stilistica); preferisce invece indicare la piena responsabilità morale dell'accettazione (*facta est*) di quelle profferte, e dell'attiva partecipazione (*vinxit animum*) all'adulterio, con la sanzione assoluta degli atti espressa dal prefetto aoristico.

³⁶ Tutto il passo si apre con *corruptus animus* e si chiude con *animum copula*, che sancisce la volontaria corresponsione della donna al desiderio iniziale del soldato di consumare l'adulterio con lei. Per questo motivo non accetterei l'emendamento *artior revinxit* o *devinxit* adottato da quasi tutti gli editori (salvo Bassi), che farebbe di *copula* il soggetto inanimato della proposizione, con un mutamento, oltre tutto poco espressivo, rispetto ai versi precedenti: sarebbe come se d'improvviso il narratore si sostituisse, con un'immagine barocca, ai personaggi attori.

³⁷ Di solito infatti *vincire, vincula* si riferiscono direttamente all'unione fisica: cf. Tibullo, Propertio, Ovidio, ecc. Tuttavia, per l'immagine del legame amoroso, si può confrontare Hor. *carm.* IV 11, 23-4 *Telephum... puella... tenet grata / compede vincium* (*arta vincula* sono spesso designati i vincoli di amicizia e di sangue, come in Cic. *Att.* VI 2, 1, mentre *devinctus* all'amico si professa lo stesso Orazio, *sat.* I 5, 42). Orazio attesta anche l'unico esempio anteriore a Fedro di *copula* in senso erotico: *carm.* I 13, 18 *quos irrupta tenet copula*, anche qui non senza un aperto richiamo, come nell'espressione fedriana, al suo senso proprio di « laccio ». Ma in particolare può avere ispirato Fedro un passo dell'epitalmio di Catullo 61, 31-35 (già indicato da Postgate in « *Cambr. Philol. Proceed.* » 1896, p. 10, solo per giustificare *artior revinxit*) *ac domum dominam voca / coniugis cupidam novi, / mentem amore revinciens, / ut tenax hedera huc et huc / arborem implicat errans* (cf. Hor. *epod.* 15, 5 *artius atque hedera proceras adstringitur ilex*). Se il riferimento è reale, il diverso tono della locuzione

L'analisi verbale di questo passo dimostra ampiamente e segnatamente l'influsso linguistico di Ovidio, in particolare dell'*Ars amatoria*, tanto che tutta la figura e l'azione del soldato fedriano appaiono quasi modellate sul tipo ovidiano dell'amante-soldato (cf. *amor.* I 9) impegnato in una azione militare di conquista della donna amata. Mi limito ad alcuni confronti più significativi. Per i vv. 18-20 cf. *ars* III 565-6 *Ille vetus miles sensim et sapienter* (cf. *sollers acumen*)³⁸ *amabit / nullaque tironi non patienda feret; ibid.* 573 *ignibus heul lentis uretur, ut umida faena*. Per i vv. 21-22 cf. *ars* II 345-7 *Fac tibi consuescat: nil adsuetudine maius, / quam tu dum capias, taedia nulla fuge. / Te semper videat* (cf. *saepius videre*). Per il v. 23 *ars* II 184 *Rustica paulatim taurus aratra subit*³⁹, detto della tenacia morbida che occorre avere con le donne 'ribelli', che solo paulatim si sottomettono (cf. *submit* di Fedro) al giogo; e per il fascino dell'*advena* cf. *ars* I 176 *eheu quam multos advena torsit Amor*⁴⁰.

Il v. 25, come abbiamo notato tracciando la struttura generale del componimento, da un lato segna concettualmente l'apice dell'opera di seduzione, raggiunto nell'appagamento perfetto e prolungato nel tempo⁴¹, dall'altro lato è collegato sintatticamente con la movimentata peripezia finale. L'appellativo *custos diligens*, con cui viene ora designato il soldato, è particolarmente espressivo, non solo per l'aperta ironia del richiamo all'incarico ufficiale del

di Fedro, molto più violenta e quasi brutale, esprimerebbe il potente sarcasmo con cui sono messe a confronto la vergine sposa catulliana e la nostra vedova, che pure si era acquistata una *clara fama castae virginis*.

³⁸ Per il nesso cf. pure, tra gli altri, C. C. *nat. deor.* III 69 (...*acumen, sollertiam, quam rationem vocamus*); F. Fest. p. 426 L. (*sagaces appellantur multi ac sollertis acuminis*): è nesso indicante una intelligenza matura e acuta. Il Nøjgaard *op. cit.*, II, p. 142, classifica questo fra gli esempi di metonimia che « ne laisse subsister que la qualité abstraite », e così ne spiega la funzione: « On voit qu'à côté de la fonction évidente d'abréviation la figure sert à esquiver l'analyse psychologique directe, puisqu'elle dépersonnalise pour ainsi dire les qualités psychologiques qui acquièrent l'apparence d'objets indépendants ».

³⁹ E continua: *quid fuit asperius Nonacrina Atalanta? / subcubuit meritis trux tamen illa viri*.

⁴⁰ Con *advena* Fedro evoca il *topos* letterario dell'eroina innamorata del forestiero, come, fra le altre, Didone nei confronti di Enea o Medea verso Giasone. Il motivo è accennato anche da Petronio al primo impatto della matrona col soldato: *at illa ignota consolatione percussa laceravit vehementius pectus* (III, 9; cf. Pecere *op. cit.*, pp. 85-6).

⁴¹ Ancora, coerentemente, un confronto ovidiano: *amor.* II 10, 27 *saepo ego lascive consumpsi tempora noctis* (detto di un grande amatore capace di rimanere, all'indomani di notti del genere, *utilis et forti corpore* per un altro amore).

*miles*⁴², corredato dall'attributo ad esso abituale⁴³; ma perché nel contesto generale questo *custos diligens* provoca un richiamo alla scena finale della elegia I 3 di Tibullo, vv. 83 sgg.⁴⁴. Anche lì infatti c'è (il sogno di) una donna *casta*, del cui *sanctus pudor* sia *custos sedula* una... vecchia: il nostro soldato sembra prendere il posto di una tale vecchia⁴⁵. Il parallelismo si completa coi distici 85-88 di Tibullo, in cui torna l'immagine della donna 'casta' che veglia fino a tardi assistita dall'anziana serva (in Fedro l'*ancillula*)⁴⁶, a filare la lana al lume di una lucerna (*posita lucerna*), come Lucrezia. Mi sembra questa un'ulteriore conferma del fatto che la tensione morale di Fedro non ne soffoca il senso dell'ironia, che si esprime non solo nelle singole parole o locuzioni, né solo in riferimenti interni al racconto, ma anche con dotti richiami allusivi a figure e opere ben note della letteratura latina, confor-

⁴² Mi sembra che con quest'ultimo richiamo si spieghi definitivamente la funzione dell'insistenza iniziale sul personaggio collettivo dei *custodes* — in posizione di rilievo al principio del v. 9 e alla fine del v. 11 —, così designati per sottolineare l'incarico specifico loro assegnato per disciplina militare (il v. 9 sembra riprodurre la formula tecnica), a cui viene meno il *custos* innamorato.

⁴³ Anche se non, di solito, per *custodes* militari: cf. Val. Max. I 1, 6 *virgo Vestalis... parum diligens ignis aeterni custos*; Colum. XII 3, 10 *custodes legum diligentissimi cives*; etc. Ma si potrebbe intravedere in *diligens* un'allusione maliziosa di Fedro al suo senso proprio di participio di *diligere*, cioè « amante », anche se in questo senso sembra usato, salvo che in epoca tarda, solo con genitivi di cose (cf. TLL V 1, 1181, 53 sgg.).

⁴⁴ Scena alla quale sembra essersi ispirato lo stesso Ovidio per *fast.* II 742 sgg. (vd. *supra* n. 27); cf. P. Ovidius Naso *Die Fasten* hrsg. komm. F. Bömer, II, Heidelberg 1958, p. 134; K. F. Smith *The Elegies of Albius Tibullus* New York 1913 (= Darmstadt 1971), p. 260, che cita espressamente « la storia di Lucrezia » raccontata da Livio e da Ovidio.

⁴⁵ A riprova dell'immagine frequentemente collegata all'appellativo di *custos diligens* cf. pure, in senso metaforico, Quint. *inst.* VIII 5, 19 *placet hoc ergo, leges, diligentissimae pudoris custodes, decimas uxoribus dari, quartas meretricibus?*

⁴⁶ L. Herrmann *La matrone d'Ephèse dans Pétrone et dans Phèdre* in « Bull. Ass. G. Budé » n. 14, 1927, p. 24, ha notato che la serva di Fedro « est plus jeune (*ancillula*)... que dans le récit de Pétrone »; naturalmente non ritengo che il diminutivo esprima, almeno direttamente, l'età; piuttosto, sarà agli antipodi della *anus* tibulliana per 'capacità di custodia'. Se mai, quell'*ancillula* potrà essere per Fedro il segnale segreto della non eccessiva serietà della castità 'lucubrate' della vedova, che si tiene per compagna una « servetta », si direbbe solo per l'accudimento personale. Con lo stesso verbo di Tibullo (*adsideo*) è presentata da Petronio la *fidissima ancilla* che *lacrimas commodabat lugenti* oltre a rifornire di olio la lucerna; ma l'ironia di Petronio è nel tono eroicomico di questa presentazione imperniata su espressioni solenni del linguaggio 'funerario': vd. Pecere *op. cit.*, pp. 59-61.

memente alla sua ambizione di essere annoverato fra i *poetae docti*⁴⁷.

All'inizio della 'peripezia', nel v. 26 il nudo *desideratum est* riflette immediatamente, e ironicamente, lo sgomento del soldato che, uscito dalla tomba dopo il beato amplesso, verosimilmente verso la fine del suo turno di guardia, si accorge, passando in rassegna le croci, che un corpo non... risponde all'appello⁴⁸. Il *corruptus animus* che dieci versi prima aveva mosso decisamente all'assalto della castità (o piuttosto della fama di castità) della vedova, ora di colpo *turbatus*, sconvolto e disperato sul da farsi⁴⁹,

⁴⁷ Vd. il mio *art. cit.*, pp. 138-9.

⁴⁸ Fedro non fa parola del « grottesco ufficio funebre » in cui si anima il trafugamento del cadavere nel racconto di Petronio (vd. Pecere *op. cit.*, pp. 128-9); ma la sua ironia si concentra nella scelta del verbo: *desidero* è spesso collegato a un'idea di rimpianto, in particolare per la perdita o l'assenza di una persona cara, come nello stesso *desiderium extincti* della Matrona di Petronio 111, 8 (un uso speciale per indicare perdite belliche — quindi nell'ambito della lingua militare che si adatta al nostro personaggio — è registrato dal *Thes. l. L. V* 1, 703, 21 sgg.; G. Pascucci [C. Iuli Caesaris] *Bellum Hispaniense* Firenze 1965, pp. 281-2, lo giudica termine eufemistico, tipico del linguaggio tecnico-burocratico). La forma passiva, poi, senza specificazione dell'agente grammaticale (ossia di chi prova il *desiderium*) né dei responsabili del trafugamento, pone questo nudo *desideratum est corpus ex una cruce* sullo stesso piano di ironia fantastica dell'inverso *qua ratione mortuus isset in crucem* con cui si chiude la novella petroniana. Il tempo perfetto infine denota lo *shock* della scoperta improvvisa, inaspettata, irrimediabile (perciò il tempo dell'azione 'assoluta'), di fronte alla quale il successivo presente *exponit* esprime 'drammaticamente' (vd. *supra* p. 224 e n. 19) l'agitazione del soldato, a cui fa riscontro il pacato e deciso, ma non meno 'drammaticamente' colto *tradit* della donna.

⁴⁹ Anche qui si è parlato della « incolore presentazione del fatto in Fedro », in rapporto ai « connotati comici che arricchiscono l'episodio nell'interpretazione petroniana » con la messinscena della minaccia di suicidio (Pecere *op. cit.*, p. 131). Ma quel semplice e apparentemente banale *turbatus*, in evidenza all'inizio del verso, è in verità molto pregnante. Si nota infatti che solo qui il *custos* è chiamato *miles* (sulla *variatio* secondo *proprietas* come caratteristica dello stile di Fedro vd. il mio *art. cit.*, *passim*) e, per un *miles*, *turbari* significa essere scompigliato, rompere le fila in una fuga disordinata e dissennata, dichiararsi sconfitto e quasi rinunciare alla stessa qualifica o funzione di *miles*, che si caratterizza nel mantenimento della disciplina e dell'ordine anche nella mischia. Degli innumerevoli esempi liviani che si potrebbero addurre di un tale uso di *turbari* forse uno, sebbene in contesto non direttamente militare, può rendere particolarmente conto della connessione tra *turbari* e incapacità di *consulere*, quale si manifesta nel soldato fedriano, che rimette ogni *consilium* alla donna (mentre in Petronio propone, con finta spavalderia, il suicidio): i senatori romani, quando presentirono Annibale *ad portas, tantus maeror... metusque de summa rerum cepit... ut tot uno tempore motibus animi turbati trepidarent magis quam consulerent* (XXI 16, 2).

torna semplicemente dalla donna a « raccontare il fatto — esporre la situazione »⁵⁰; il conquistatore dal *sollers acumen* che *mille causas invenit* per espugnare una donna, dinanzi a quella donna si mette ora a rapporto e si consegna senza commento. Ed è la donna, ora imponentemente *sancta* nella sua gravità matronale, che rassicura e conforta maternamente il soldato (« non hai da temere — non aver paura ») e gli consegna il corpo del marito perché sia crocifisso⁵¹.

L'*at* iniziale del v. 28 indica spesso in Fedro l'inizio dell'azio-

⁵⁰ La coincidenza di questa espressione con quella corrispondente di Petronio (*miles... veritus supplicium mulieri quid accidisset exponit*) appare effettivamente troppo stretta per essere considerata casuale. Herrmann (*art. cit.*, p. 26) ne trasse argomento per sostenere la derivazione di Fedro da Petronio (meraviglia il silenzio in proposito — salvo errore — sia di Weinreich che di Pecere); ma la sua dimostrazione, imperniata sulla posizione di *mulieri*, non convince. D'altra parte si ritiene improbabile una derivazione del grande Petronio dal 'piccolo' Fedro, anche per le notevoli differenze formali fra le due relazioni (è comunque più probabile un libero rimaneggiamento di Petronio nei confronti di Fedro, piuttosto che il contrario). La soluzione più semplice (forse troppo!) e oggi più seguita (vd. Pecere *op. cit.*, pp. 3 sgg.) è supporre una utilizzazione sostanzialmente indipendente di un modello comune perduto (che alcuni indicherebbero in Sisenna), più o meno manipolato secondo le esigenze e i gusti personali degli autori pervenuti (compreso Romolo). Ma un tale modello, pur presumibile, sarebbe sufficiente a giustificare da solo coincidenze a volte così strette di parole e locuzioni? E' una questione che investe due grossi problemi come la datazione e attribuzione del *Satyricon* e la notorietà di Fedro nell'ambiente letterario contemporaneo o posteriore, e che non è possibile affrontare convenientemente in questa sede.

⁵¹ La corrispondenza di *tradit* (*figendum cruci*) con *παρέδωκεν* (ἵνα σταυρωθῆ; solo Luca 23, 25 ha l'eufemistico *τῷ δελήματι αὐτῶν*) comune ai quattro evangelisti — che Gerolamo traduce letteralmente *tradidit* (*ut crucifigeretur*) — attesta il valore tecnico-legale del termine usato da Fedro; l'evangelista Giovanni, testimone preciso del processo, e in particolare degli atti e delle procedure giudiziali di Pilato, riferisce la circostanza e il momento decisivo della condanna con *τότε οὖν παρέδωκεν αὐτὸν αὐτοῖς ἵνα σταυρωθῆ* (19, 16). Proprio questa precisione 'legale' si manifesta apertamente ironica in Fedro, tanto più che a pronunciare la sentenza di *traditio* è una donna (*mulier*), e il *cruci figendum* è un cadavere (*corpus*), quello del marito (*vir*; per la significativa opposizione *mulier* / *vir* ritengo improbabile l'emendamento di *mulier* con *virgo* proposto da Postgate: vd. *supra* n. 15): si direbbe che qui Fedro raggiunga un tono di umorismo nero, accentuato dall'immagine 'materna' e 'celestiale' della *sancta mulier* del verso precedente. L'ironia di Petronio appare, nel passo corrispondente, più brillante, specialmente nella *pointe* finale che è certo un capolavoro di arguzia (anch'egli poi ripete esattamente per la donna l'espressione usata per indicare la condanna dei malfattori alla crocifissione da parte dell'*imperator provinciae*: *iussit crucibus affigi / iubet cruci affigi*; ma per quello che abbiamo visto, *iubeo* doveva essere meno tecnico di *trado*); Fedro risulta invece più pungente, pur nell'apparente freddezza moralistica e banalità cronachistica.

ne risolutivo-finale per lo più espressa o integrata da una battuta diretta introdotta dal dimostrativo *ille / illa*⁵²; è un altro segno della eccezionale tensione narrativa e espressiva di questa 'novella' che la battuta e l'azione finale siano introdotte dalla designazione ironicamente più sublime della protagonista (*sancta* è direttamente paradossale per chi viola i *sancti Manes*)⁵³, mentre il generico *ille* è riservato, al v. 30, al deuteragonista, salvato dalla punizione che gli spettava per la sua *neglegentia* nella veglia militare, intanto che custodiva *diligens...* il suo amore⁵⁴.

Comunque, un risultato non si può negare all'epica azione del soldato: la *turpitudine* ha espugnato la piazzaforte della *laus*, vi si è insediata al suo posto, ne ha sostituito il vessillo col proprio vessillo. E' davvero spiacevole che chi ha letto Fedro con l'occhio a Petronio non si sia accorto neppure dell'epicità, naturalmente eroicomica e soprattutto artistica più che moralistica, di questo verso, strutturalmente non dissimile da altri versi conclusivi scultorei, in cui *sic* introduce un'antitesi quasi violenta (come I 5, 11 *sic totam praedam sola improbitas abstulit* e III 16, 19 *sic viva quod negarat tribuit mortua*); ma ancora più espressivo per l'impiego di una formula caratteristicamente militare (*obsidere locum*)⁵⁵:

⁵² Così in particolare in I 15,7. 16,4. 21,10. 25,7. III 2,17. V 5,36; altre volte *at (ille/a)* indica l'azione risolutiva senza battuta diretta: I 13,9. IV 24,3. *app.* 5,19.

⁵³ «Un epiteto sarcastico di una forza espressiva non comune» è giudicato da A. La Penna *Introduzione a Fedro Favole* Torino 1968, p. LVI. Petronio sembra piuttosto ironizzare invece sul fatto che la donna apparirebbe campione 'misericordioso' del principio per cui la legge è fatta per l'uomo e non l'uomo per la legge. Questa stessa 'interpretazione' del gesto della donna è in Romolo: ripresa da Petronio, o dalla fonte comune, da cui qui sarebbe Fedro a scostarsi?

⁵⁴ Il *calembour* fra *neglegentiae* e *diligens* — entrambi in fine di verso — è amaramente ironico: l'azione della donna mira a riparare l'effettiva *neglegentia* del *custos* che si era mostrato *diligens* piuttosto nei suoi confronti che nei confronti della consegna militare ricevuta. La *neglegentia custodum* (o *in custodiendo* e sim.) viene stigmatizzata ricorrentemente in Livio come colpa militare particolarmente grave e perniciosa (cf. VIII 16,9; XXV 37, 16. 24, 8; XXXIII 4, 2, etc.); non si trovano invece attestazioni del genere in altri storiografi come Cesare o Tacito). *Subeat poenas* richiama poi da vicino, insieme con il precedente *figendum cruci*, la locuzione *cruci suffixi luerunt poenas* di v. 7; il corpo del marito con la crocefissione paga la colpa... del soldato (come i depredatori avevano pagato la loro). Anche per questo passo può risultare infine illuminante il confronto con il passo analogo, e inverso, di III 10, in cui il marito geloso, riconosciuta realmente *sancta* la *uxor* che dormiva accanto al comune figliuolo, esegue immediatamente su di sé la punizione del misfatto compiuto (*repraesentavit in se poenam facinoris*: v. 32).

⁵⁵ Cf. Sall. *Catil.* 27, 2; Caes. *civ.* I 67, 3; Cic. *leg. agr.* II 75. Per un uso traslato analogo a quello di Fedro si può confrontare Cic. *Phil.* I 3

non aveva scritto infatti Ovidio che quella d'amore è una vera e propria milizia?

Il lettore di Petronio è condotto, anche espressamente dalle citazioni testuali, a sentire la novella della matrona di Efeso come riduzione « borghese » del grande episodio epico virgiliano di Didone ed Enea (particolarmente identificate appaiono, dalle citazioni stesse, la figura della serva con quella di Anna)⁵⁶; da questo riferimento sottinteso (ma non troppo) nasce un senso di vaga ironia dissacratoria che percorre profondamente tutto il racconto aldilà dell'ironia caustica delle singole espressioni e immagini. In Fedro i riferimenti letterari fondamentali appaiono distinti per i due personaggi: per la vedova è la donna casta esemplata in Lucrezia, per il soldato il *miles*-amante dell'*Ars* di Ovidio⁵⁷. I riferimenti prescelti esprimono la diversa personalità dei due autori e corrispondono al tono e allo scopo fondamentale delle opere rispettive: la critica e in particolare la parodia letteraria, in tutte le sue forme e manifestazioni, per il *Satyricon*; la tensione e la denuncia morale per le *fabulae* di Fedro. Entrambi però appaiono comunemente animati dal puro gusto di rappresentare o narrare con attenzione stilistica e *doctrina* letteraria, sicché si trovano a usare gli stessi mezzi, sebbene in modo differente, in ordine al migliore risultato espressivo, secondo le caratteristiche del rispettivo *genus*: in questa capacità « artistica » Fedro va analizzato con attenzione non inferiore a quella solitamente riservata a Petronio.

Dictaturam, quae iam vim regiae potestatis obsederat, funditus ex re publica sustulit (*Antonius*), in cui pure la locuzione esprime, con vigore plastico, un giudizio morale (in campo politico). Non condividerei, perciò, l'impressione di « fredda astrattezza dell'epimitio » che ha avvertito Pecere (*op. cit.* p. 12; oltre tutto, il v. 31 non è un 'epimitio' nell'accezione solita di « morale della favola », in quanto non è una sentenza universale, come p. es. l'epimitio di I 1, I 7, etc., bensì un giudizio finale specifico: la differenza appare evidente in I 5 e III 16, citate qui sopra, in cui la 'morale' è nel promitto, mentre il *sic* finale introduce il commento specifico). Anche per l'uso dell'astratto per il concreto non manca la possibilità di un riferimento a un modello storico-militare: è nota infatti la predilezione di Livio per questa figura; cf. O. Riemann *Etudes sur la langue et la grammaire de Tite-Live* Paris 1885² (= Hildesheim 1974), pp. 72-73: « On voit que Tite-Live fait de cette figure un usage assez hardi. Cette figure paraît aussi avoir été employée avec un certain prédilection par Vellejus Paterculus... et par Phèdre, qui en use et en abuse » (naturalmente!).

⁵⁶ Vd. Pecere *op. cit.*, pp. 22 sgg. e, precedentemente, A. Collignon *Etude sur Pétrone* Paris 1892, p. 125 e J.-P. Cèbe *La caricature et la parodie dans le monde romain antique dès Origines à Juvénal* Paris 1966, p. 317.

⁵⁷ Anche dall'elegia di Ovidio può essere venuta a Fedro, come abbiamo visto, l'idea del richiamo a Lucrezia, sebbene probabilmente mediato dalla lettura di Livio (salvo altre fonti a noi sconosciute).