Il paradosso di Pigmalione.
Emozioni e *imagines maiorum* nella cultura romana*

> Per Aristotele le emozioni sono, in termini generali, risposte al comportamento e alle intenzioni di altri. Da questo punto di vista, esse sono profondamente radicate nella vita sociale. Noi non proviamo rabbia verso le pietre, non avvertiamo pietà o invidia né ci sentiamo in competizione con oggetti inanimati e neppure ci vergogniamo di fronte ad essi o sentiamo di dovere loro della gratitudine[1].

Queste parole sono state scritte all'incirca due decenni orsono da David Konstan, uno studioso cui la nostra conoscenza delle emozioni nelle culture antiche è largamente indebitata. Ma le cose stanno davvero come ritiene Konstan – o, forse meglio, come credeva Aristotele? E la nozione di "inanimate objects" è così univoca come sembra dalle sue parole? Nella cultura romana, la risposta non è necessariamente affermativa.

1. Prologo sul lago di Como

Don Rodrigo non era nella sua giornata migliore. Il colloquio con il frate era partito bene, tutto inchini e smancerie, ma era presto degenerato in un alterco violento, a tratti drammatico, dal quale chi sembrava uscito peggio era proprio lui. Ora si era rifugiato in una sala del castello, ma forse non era stata la scelta migliore. Era l'ambiente nel quale pendevano in bella mostra dalle pareti i ritratti di famiglia, che risalivano indietro di molte generazioni:

> Quando si trovava col viso a una parete, e voltava, si vedeva in faccia un suo antenato guerriero, terrore de' nemici e de' suoi soldati, torvo nella guardatura […]; e quando gli era arrivato sotto, e voltava, ecco in faccia un altro antenato, magistrato, terrore de' litiganti e degli avvocati […]. Di qua una matrona, terrore delle sue cameriere; di là un abate, terrore de' suoi monaci: tutta gente in somma che aveva fatto terrore, e lo spirava ancora dalle tele[2].

Di fronte a queste immagini, diverse eppure omogenee, «don Rodrigo tanto più si

* Ho piacere di manifestare qui la mia gratitudine al professor Marco Onorato per avermi in più occasioni coinvolto negli appuntamenti scientifici legati al progetto di rilevante interesse nazionale *PATHOS: PATHs Of the Soul. An Atlas of Ancient Emotions*, da lui coordinato, al cui incontro conclusivo ho presentato una prima versione del presente lavoro.

[1] Konstan 2005, 237.

[2] Il passo è desunto dal settimo capitolo del capolavoro manzoniano.

arrovellava, si vergognava, non poteva darsi pace che un frate avesse osato venirgli addosso», incutendo in lui quel «terrore» che tutti i suoi antenati riuscivano invece a ispirare in quanti avevano a che fare con loro. Il disagio diventa presto intollerabile ed è a quel punto che il signorotto si risolve a fare una lunga passeggiata verso Lecco, nel corso della quale gli inchini tremebondi di contadini e nobili gli restituiscono un po' di quella fiducia nella capacità di suscitare a sua volta paura che la visione delle tele aveva rischiato di offuscare.

È difficile dire se scrivendo questa mirabile pagina Alessandro Manzoni avesse in mente il rapporto intrattenuto dagli aristocratici romani con le effigi degli antenati custodite nelle loro case, rapporto che presenta più di un'analogia con quello descritto dal romanziere a proposito di don Rodrigo. Non si trattava, beninteso, di ritratti dipinti, come avviene nei *Promessi sposi*, anche se le fonti alludono talora alla presenza di *imagines pictae* poste negli atri delle dimore gentilizie e connesse l'una all'altra in lunghe e intricate trafile genealogiche, ma degli *expressi cera vultus*, secondo la definizione di Plinio il Vecchio, le maschere di cera che in quegli stessi atri erano collocate in apposite edicole affisse alle pareti: manufatti che rappresentavano con vistosa immediatezza il patrimonio di virtù e meriti della stirpe e costituivano proprio per questo il luogo geometrico dell'orgoglio di classe, forse disciplinati da uno *ius imaginum* appannaggio di un numero limitato di famiglie e per questo tanto più ambìto[3].

Il rilievo delle *imagines maiorum* nelle pratiche della memoria familiare e collettiva e più in generale nella costruzione della cultura aristocratica romana è un fatto noto e ampiamente studiato, sul quale non è necessario insistere[4]. La ragione per la quale le evochiamo in questa sede è il fatto che le fonti valorizzano in molti casi le risposte di carattere emotivo che quelle *imagines* suscitavano in quanti erano coinvolti in un rapporto di interazione visiva con esse; e vedremo subito come si trattasse di reazioni ad ampio spettro, riconducibili a una gamma diversificata di stati d'animo.

2. Sotto gli occhi dei *maiores*

In una pagina della *Naturalis historia* che ricorda per certi aspetti quella dei *Promessi sposi* dalla quale abbiamo aperto il nostro discorso, Plinio ricorda come negli atri delle residenze gentilizie e negli ambienti contigui facessero la loro comparsa, accanto alle *imagines*, anche le spoglie strappate in guerra ai nemici sconfitti, quindi aggiunge che tali spoglie non potevano essere rimosse neppure quando l'abitazione passava nelle mani di un nuovo acquirente; accadeva così che le case dei grandi – pro-

[3] Plin. *nat*. 35.6: *Aliter apud maiores in atriis haec erant, quae spectarentur; non signa externorum artificum nec aera aut marmora: expressi cera vultus singulis disponebantur armariis, ut essent imagines, quae comitarentur gentilicia funera, semperque defuncto aliquo totus aderat familiae eius qui umquam fuerat populus. Stemmata vero lineis discurrebant ad imagines pictas*. L'esistenza di uno *ius imaginum* è discussa e oggi si tende perlopiù a considerarla frutto di un fraintendimento operato dall'esegesi moderna: per una discussione delle diverse posizioni cfr. Lahusen 1984, 113-127, mentre per un approccio strettamente giuridico va visto Ramon 2017, 378-382. Cfr. però le assennate considerazioni di Pucci 2014, 367.

[4] Sul tema lo studio più ampio resta tuttora quello di Flower 1996, che si raccomanda anche per la vasta raccolta di fonti schedate e tradotte, da leggere insieme a McDonnell 1999, una recensione che assume la dignità di un vero e proprio saggio a sé; all'interno di una bibliografia molto vasta cfr. anche le importanti messe a punto di Bettini 1986, 176-193; De Sanctis 2009; Montanari 2009, in particolare 39-69; Dasen 2010; Noy 2011, 7-13; Mazzeri 2014; Pucci 2014, 366-369.

segue l'enciclopedista – «trionfavano in eterno anche dopo aver cambiato padrone», mentre gli edifici stessi sembravano rinfacciare al neo-proprietario di «entrare in un trionfo che non gli apparteneva»[5]. S'intende che in questo caso la vergogna di cui parla Plinio non grava sul discendente che percepisce la propria inadeguatezza rispetto ai suoi avi, come il don Rodrigo manzoniano, ma su un estraneo che subentra nel possesso di una residenza onorata, ma tale stato d'animo non doveva essere molto diverso da quello che avrebbe provato il rampollo degenere di una stirpe aristocratica di fronte ai segni di una gloria familiare che non era stato in grado di eguagliare.

A confermarlo è un episodio risalente allo scorcio iniziale del I secolo a.C., allorché proprio le *imagines maiorum* giocarono un ruolo tanto inatteso quanto decisivo nel processo che vide contrapporsi dagli opposti banchi del tribunale Lucio Licinio Crasso, principe del foro e co-protagonista del *De oratore* ciceroniano, nostra unica fonte sulla vicenda, e Marco Giunio Bruto, figlio dell'omonimo giurista considerato tra i fondatori del diritto civile. Crasso, che in quel frangente difendeva un non meglio noto Gaio Plancio, aggredì a più riprese la sua controparte sfoderando entrambe le armi del ridicolo che nei paragrafi precedenti Cicerone aveva segnalato come appropriate al bravo oratore, l'ironia e il motteggio (rispettivamente *cavillatio* e *dicacitas*): in particolare, con un fuoco di fila di velenose battute Crasso prese di mira l'inettitudine di Bruto, cui imputò di aver disperso l'ingente patrimonio immobiliare a lui lasciato dal padre. Come se non bastasse, dopo aver già ridotto al silenzio il suo avversario Crasso poté giovarsi di un colpo di fortuna inatteso, che dimostrò altresì le sue capacità di abile improvvisatore: il passaggio nei pressi del tribunale del corteo funebre di una Giunia, evidentemente congiunta di Bruto. In quel corteo, come accadeva di norma, il feretro era preceduto da tutte le *imagines* della *gens*, a partire dal più remoto capostipite, *imagines* che per l'occasione venivano estratte dalle loro teche e indossate da appositi figuranti[6]. Da oratore consumato, Crasso non si lasciò sfuggire l'opportunità per sferrare un nuovo, violentissimo attacco contro l'accusatore:

> Bruto, perché stai seduto? Che cosa vuoi che dica quella vecchia a tuo padre e a tutti quegli uomini le cui immagini accompagnano il funerale? Ai tuoi antenati? E a Lucio Bruto, che ha liberato questo popolo dalla dominazione dei re? Che dirà loro che fai? A che cosa potrà dire che ti dedichi, a quale gloria, a quale virtù? […] E tu osi vedere la luce? Osi guardare in faccia costoro? Osi stare nel foro, nella nostra città, comparire davanti ai tuoi concittadini? Non provi orrore (*perhorrescis*) davanti a quella morta, ai ritratti stessi degli antenati? Non hai più non solo un modo per emularli, ma neppure un posto nel quale collocarne le effigi![7]

[5] Plin. *nat*. 35.7: *Aliae foris et circa limina animorum ingentium imagines erant adfixis hostium spoliis, quae nec emptori refigere liceret, triumphabantque etiam dominis mutatis aeternae domus. Erat haec stimulatio ingens, exprobrantibus tectis cotidie inbellem dominum intrare in alienum triumphum*. Wiseman 1987, 394 cita opportunamente a riscontro un passo ciceroniano relativo alla presunta occupazione della casa di Pompeo da parte di Antonio (*Phil*. 2.68): *An tu illa in vestibulo rostra cum aspexisti, domum tuam te introire putas?*. Nulla invece nel recente De Jong - Versluys 2024.

[6] Su questo aspetto della cerimonia funebre cfr. tra gli altri Blasi 2010 e Bettini 2015.

[7] Cic. *de or.* 2.225-226: *Brute quid sedeas? Quid illam anum patri nuntiare vis tuo? Quid illis omnibus quorum imagines vides duci? Quid maioribus tuis? Quid L. Bruto, qui hunc populum dominatu regio liberavit? Quid te agere? Cui rei, cui gloriae, cui virtuti studere?* […] *Tu lucem aspicere audes? Tu hos intueri? Tu in foro, tu in urbe, tu in civium esse conspectu? Tu illam mortuam, tu imagines ipsas non perhorrescis? Quibus non modo imitandis sed ne conlocandis quidem tibi locum ullum reliquisti*. La versione italiana è

Bruto, dunque, avrebbe dovuto «rabbrividire» dinanzi alle *imagines* dei propri avi: a questo stato d'animo si riferisce infatti il verbo utilizzato dal *De oratore*, *perhorresco*, piuttosto raro nel lessico latino della paura ma particolarmente amato da Cicerone, che lo adopera ben ventuno volte nell'insieme della sua produzione[8]. Non sappiamo se il termine sia uscito dalla sua penna o se l'autore lo abbia ripreso dall'arringa pronunciata a suo tempo da Crasso, ma la questione è in fondo irrilevante: a contare ai nostri occhi è infatti la reazione che era lecito attendersi da Bruto, discendente inappropriato della stirpe che aveva dato a Roma il padre fondatore del regime repubblicano, di fronte alle immagini degli avi inopinatamente comparse dinanzi ai suoi occhi, reazione che il lemma *perhorresco* del *Thesaurus* definisce con i termini *metus*, *terror* o *reverentia* e che la scelta dell'incoativo permette di cogliere efficacemente nel suo progressivo manifestarsi.

Disagio, vergogna o paura non sono però le uniche reazioni emotive suscitate dalle *imagines maiorum*, e neppure le più frequenti: in situazioni ordinarie, da quelle immagini ci si aspetta piuttosto che accendano l'entusiasmo dei discendenti e insieme attivino in essi la spinta a emulare le gesta di quanti vi sono effigiati. Già Plinio parlava a questo proposito di *stimulatio ingens*, nel passo che abbiamo riportato poc'anzi, e un quadro analogo emerge dalla testimonianza più illuminante al riguardo, posta da Sallustio quasi in apertura del suo *Bellum Iugurthinum*:

> Spesso ho udito narrare che Quinto Massimo, Publio Scipione e altri personaggi insigni della nostra città solevano dire che nulla accendeva (*adcendi*) l'animo loro a egregie cose quanto la vista dei ritratti degli avi. Non era la cera né le effigi a provocare quella emozione ma la memoria delle imprese; essa alimentava in petto a quei magnanimi una fiamma (*flamma*) che non si estingueva se non quando con i propri meriti avevano eguagliato la fama di quelli[9].

La pagina di Sallustio mostra come dal punto di vista della cultura romana le effigi dei *maiores* avessero per un verso la virtù di richiamare alla mente di chi le osservava, e in particolare negli esponenti più giovani del medesimo gruppo gentilizio, un patrimonio condiviso di ricordi e rappresentassero dunque un precipitato della memoria familiare, per l'altro si attribuisse loro la capacità di mettere in moto in quegli stessi esponenti un processo di emulazione attiva, che lo storico esprime efficacemente attraverso la metafora dell'innesco e della fiamma.

Non a caso, quest'ultima immagine ricorre in un contesto a prima vista lontano da quello del *Bellum Iugurthinum*, la processione dei futuri eroi della storia di Roma che nel sesto libro dell'*Eneide* il protagonista del capolavoro virgiliano vede snodarsi sotto i propri occhi nella luce dorata dei Campi Elisi. Quegli eroi, come si esprime Anchi-

desunta con minimi ritocchi da Narducci 1994, dove sono indicati i nomi di quattro traduttori, senza distinzione delle parti del testo ciceroniano affidate alle cure di ciascuno.

[8] Ricavo il dato in questione dal lemma *perhorresco* del *Thesaurus* (che peraltro, attribuendo a Crasso la prima attestazione in prosa del termine, mostra di considerare quella del *De oratore* una citazione fededegna dell'oratore).

[9] Sall. *Iug*. 4.5-6 (trad. L. Storoni Mazzolani): *Nam saepe ego audivi Q. Maximum, P. Scipionem, alios praeterea civitatis nostrae praeclaros viros solitos ita dicere, quom maiorum imagines intuerentur, vehementissume sibi animum ad virtutem adcendi. Scilicet non ceram illam neque figuram tantam vim in sese habere, sed memoria rerum gestarum eam flammam egregiis viris in pectore crescere neque prius sedari quam virtus eorum famam atque gloriam adaequaverit*.

se rivolgendosi al figlio, sono «i tuoi Romani», i membri del popolo del quale Enea è destinato a diventare il capostipite, e dunque in un senso molto concreto rappresentano la discendenza dello stesso Enea: ecco perché, come è stato più volte osservato, una simile processione non poteva non ricordare ai lettori coevi del poema il corteo delle *imagines* che aveva luogo in occasione dei funerali gentilizi, lo stesso che precedeva il feretro dell'anziana Giunia e che Crasso aveva sfruttato per aggredire Marco Giunio Bruto[10]. Quel che più conta, del tutto analoga a quella descritta da Sallustio è la reazione che nell'*Eneide* Anchise si attende dal figlio, che lo spettacolo di tanta virtù sia in grado di «infiammare» il suo animo, anche se in questo contesto del tutto peculiare a svolgere un simile ruolo è la visione dei discendenti di Enea e non quella dei suoi avi e l'eroe troiano è sollecitato a mostrarsi degno non dei suoi antenati, come avveniva ai Fabi e agli Scipioni dello storico cesariano, ma semmai dei suoi posteri[11].

Osservazioni analoghe si leggevano del resto già un secolo prima del *Bellum Iugurthinum* in quel vero e proprio *report* antropologico sulla cultura romana costituito dal sesto libro delle *Storie* di Polibio, che dedica ampio spazio, tra l'altro, alla descrizione delle esequie nobiliari, per le quali rappresenta la fonte più antica e dettagliata, e identifica l'aspetto chiave di quella cerimonia (τὸ δὲ μέγιστον) nel fatto che i giovani presenti al rito ne fossero incoraggiati ad affrontare in difesa del bene comune ogni sorta di pericolo pur di conseguire la gloria che si accompagna agli uomini di valore[12]. In primo luogo, Polibio insiste a più riprese, non diversamente da Sallustio, sul ruolo decisivo giocato nell'intera cerimonia dalla vista, a partire dalla stessa ostensione del cadavere, collocato perlopiù in posizione eretta in modo da assicurargli la massima visibilità, sino all'uso ripetuto del termine "spettacolo" (θέαμα) in riferimento allo svolgimento delle esequie: di queste ultime viene così messo in rilievo il carattere spiccatamente teatrale, che esige, come tale, la presenza di un pubblico attivamente coinvolto nella *mise en scène* che si dipana sotto i suoi occhi[13]. Infine, il verbo utilizzato in quel contesto dallo storico, παρορμάω, attinge a un ambito metaforico diverso, ma non meno indicativo rispetto a quello sallustiano-virgiliano della miccia e della fiamma: il termine indica infatti in senso proprio l'atto di spingere, incitare o mettere in movimento e allude quindi alla sollecitazione che le esequie esercitano sui giovani spettatori, che significativamente costituiscono il soggetto passivo dello stesso παρορμάω. Con la lucidità legata al suo "sguardo da lontano", insomma, Polibio co-

[10] Verg. *Aen*. 6.788-789: *huc geminas nunc flecte acies, hanc aspice gentem* / *Romanosque tuos*. Sulle analogie tra la parata degli eroi e il funerale gentilizio mi limito qui a ricordare Burke 1979, Bettini 1986, 153-160 e Feeney 1986.

[11] Verg. *Aen*. 6.888-889: *Quae postquam Anchises natum per singula duxit* / *incenditque animum famae venientis amore* eqs. (e cfr. 6.806-807: *et dubitamus adhuc virtute extendere vires,* / *aut metus Ausonia prohibet consistere terra?*). Sul rapporto rovesciato tra discendenti e antenati in questa pagina virgiliana mi permetto di rimandare a Lentano 2022.

[12] Polyb. 6.54.3: τὸ δὲ μέγιστον, οἱ νέοι παρορμῶνται πρὸς τὸ πᾶν ὑπομένειν ὑπὲρ τῶν κοινῶν πραγμάτων χάριν τοῦ τυχεῖν τῆς συνακολουθούσης τοῖς ἀγαθοῖς τῶν ἀνδρῶν εὐκλείας. Per un primo approccio a questa pagina polibiana non si può non partire dall'ormai classico commento di Walbank 1957, 737-740.

[13] Cfr. rispettivamente 6.53.1 (Ὅταν γὰρ μεταλλάξῃ τις παρ' αὐτοῖς τῶν ἐπιφανῶν ἀνδρῶν, συντελουμένης τῆς ἐκφορᾶς κομίζεται μετὰ τοῦ λοιποῦ κόσμου πρὸς τοὺς καλουμένους ἐμβόλους εἰς τὴν ἀγορὰν ποτὲ μὲν ἑστὼς ἐναργής) e 6.53.9-10 (οὗ κάλλιον οὐκ εὐμαρὲς ἰδεῖν θέαμα νέῳ φιλοδόξῳ καὶ φιλαγάθῳ […] τί δ' ἂν κάλλιον θέαμα τούτου φανείη;).

glie appieno la natura del funerale gentilizio come una sorta di catechismo laico, il momento privilegiato di una pedagogia civica che si rinnova a ogni morte illustre e la cui funzione non si risolve nella sola celebrazione del defunto e della sua stirpe, ma veicola da una generazione all'altra i modelli etici e i codici di comportamento che identificano il ceto dirigente di Roma e ne legittimano la posizione di preminenza nella città.

S'intende che al richiamo di quei modelli e di quei codici era pur sempre possibile restare sordi: una colpa particolarmente grave, in una cultura nella quale l'accusa peggiore che si possa formulare contro un aristocratico è quella di non essere all'altezza dei propri antenati. Non a caso, è proprio questo il punto sul quale insiste la nota prosopopea della *Pro Caelio*, l'arringa in difesa di Marco Celio Rufo pronunciata da Cicerone nell'aprile del 56 a.C., allorché l'oratore sceglie di evocare la figura del vecchio Appio Claudio Cieco e ad essa affida il compito di rivolgere una dura rampogna alla sua discendente Clodia, tra i principali bersagli polemici del discorso: al centro dell'invettiva pronunciata dal venerando censore, infatti, si accampa proprio il motivo del rapporto – o piuttosto del mancato rapporto – che la donna ha intrattenuto con le immagini dei suoi *maiores*[14].

Il passo è ben noto, ma vale ugualmente la pena di riportarlo per esteso:

> Se non ti smuovevano i ritratti degli uomini della nostra stirpe (*commovebant*), nemmeno Quinta Claudia, la mia illustre discendente, ti ricordava (*admonebat*) di emulare in virtù domestiche le donne che hanno dato lustro alla nostra famiglia? Neppure Claudia, la vergine vestale che si strinse al padre mentre stava celebrando il trionfo e non permise che il tribuno della plebe suo nemico lo traesse giù dal carro? Perché ti hanno spinto (*moverunt*) i vizi di tuo fratello anziché le qualità di tuo padre e dei tuoi avi? Eppure, quelle qualità dai tempi miei si sono via via rinnovate tanto negli uomini quanto nelle donne della nostra famiglia![15]

Lasciamo da parte in questa sede i riferimenti di Appio alle donne illustri dei Claudi, modelli di pudicizia e dunque icone di un paradigma femminile antitetico a quello che l'accusa traccia per Clodia, e concentriamo piuttosto l'attenzione sul lessico impiegato da Cicerone e in particolare sul ricorso a verbi come *moveo* e il suo composto *commoveo*, con i quali si allude all'effetto che le immagini avrebbero dovuto produrre su Clodia spingendola a imitare gli antenati cui era legato il prestigio della sua stirpe. Quei verbi mostrano come anche qui l'aspettativa condivisa – e in questo caso frustrata – sia che i *maiores* svolgano nei riguardi dei propri discendenti un ruolo attivo, capace di indurre questi ultimi a porsi sulla loro traccia; tale ruolo, come già avveniva nella pagina sallustiana, fa perno sulla dimensione della memoria, cui allude un verbo come *admoneo*, quella racchiusa e come reificata nelle effigi e al tempo stesso quella

[14] Sulla relazione tra antenati e discendenti che affiora in questa pagina ciceroniana, oltre ai numerosi commenti disponibili della *Pro Caelio*, vanno visti Piras 2017, in particolare 81-87, e più di recente Brescia 2022; entrambi i contributi si raccomandano tra l'altro per la generosa citazione della vasta bibliografia precedente.

[15] Cic. *Cael.* 34: *Nonne te, si nostrae imagines viriles non commovebant, ne progenies quidem mea, Q. illa Claudia, aemulam domesticae laudis in gloria muliebri esse admonebat, non virgo illa Vestalis Claudia, quae patrem complexa triumphantem ab inimico tribuno plebei de curru detrahi passa non est? Cur te fraterna vitia potius quam bona paterna et avita et usque a nobis cum in viris tum etiam in feminis repetita moverunt?*

che deve essere costantemente tenuta viva nel soggetto che le osserva. A questa funzione performativa degli avi, però, Clodia ha opposto una forza d'inerzia che l'ha resa insensibile al silenzioso richiamo delle *imagines*. A ben guardare, anzi, le cose non stanno neppure così, dal momento che Clodia è stata bensì "mossa", ma ha scelto un "motore" inappropriato, identificandolo nell'impresentabile fratello Clodio anziché negli antenati insigni della famiglia.

A quest'ultimo riguardo, vale anzi la pena di aggiungere una breve postilla. Gli studiosi hanno spesso osservato come né il latino né il greco ricorrano alla metafora del movimento che è alla base dell'italiano "emozione" e dei suoi equivalenti nelle lingue moderne e come termini quali *pathos* da un lato, *perturbatio animi* o *adfectus* dall'altro, che di "emozione" possono considerarsi i corrispettivi greci o latini, pongano semmai l'accento sulla posizione passiva del soggetto rispetto a forze che sembrano imporsi su di lui[16]. In realtà, l'uso di verbi come παρορμάω in Polibio o come *moveo* e *commoveo* nella *Pro Caelio* ciceroniana mostrano che quella metafora era già in qualche modo operante nella rappresentazione culturale antica delle emozioni[17].

Gli aspetti dell'etica aristocratica romana che affiorano nella prosopopea di Appio Claudio tracimano peraltro ben al di là del crollo della repubblica, e dunque del contesto cronologico e culturale in cui quell'etica era nata e aveva potentemente operato: un aspetto che qui sarà possibile solo sfiorare brevemente. Come si sa, l'ottava satira di Giovenale esordisce con una durissima polemica contro i corrotti rampolli dei grandi gruppi nobiliari, che dei loro avi gloriosi non hanno serbato se non il nome, per approdare al motivo per cui l'unica vera nobiltà si identifica con la *virtus*[18]. Nulla di nuovo, beninteso: i motivi sviluppati da Giovenale sono di per sé convenzionali e appaiono già correnti nell'autorappresentazione degli *homines novi* di età tardo-repubblicana, come basta a dimostrare un confronto con il celebre discorso di Mario nel *Bellum Iugurthinum* sallustiano. Tuttavia, è significativo che la condanna del poeta si esprima attraverso il quadro fortemente icastico di un'esistenza consumata da discendenti degeneri sotto lo sguardo dei *maiores* e delle loro effigi: si vive con disonore davanti ai Lepidi, tuona Giovenale, si gioca a dadi alla presenza degli avi Numantini. Per questa via, l'idea astratta del marchio d'infamia che questi inadeguati eredi imprimono sull'onore dei propri antenati è resa concreta dalla descrizione di immagini annerite o sbreccate, cui mancano naso e orecchie o prive di una spalla, correlativo oggettivo del non cale in

[16] Su questo punto rimando alle belle riflessioni di Cairns 2008 e, più di recente, Cairns 2019b, che pongono il problema della sovrapponibilità tra la nozione moderna di "emozione" – essa stessa peraltro sfuggente e difficile da definire in modo univoco – e il variegato lessico antico che se ne può considerare l'equivalente. In particolare, per l'uso greco di *pathos* e le sue implicazioni cfr. Konstan 2005 e Konstan 2006, in particolare 3-40.

[17] Cfr. anche un passo come Quint. *inst*. 6.2.26 (*Summa enim* […] *circa movendos adfectus in hoc posita est, ut moveamur ipsi*) e più in generale l'uso generalizzato di *moveo* avente come complemento oggetto l'una o l'altra emozione e la stessa perifrasi *motus animi* per definirla.

[18] Iuv. 8.1-12: *Stemmata quid faciunt? Quid prodest, Pontice, longo / sanguine censeri, pictos ostendere vultus / maiorum et stantis in curribus Aemilianos / et Curios iam dimidios umerosque minorem / Corvinum et Galbam auriculis nasoque carentem, / quis fructus generis tabula iactare capaci / †Corvinum posthac† multa contingere virga / fumosos equitum cum dictatore magistros, / si coram Lepidis male vivitur? Effigies quo / tot bellatorum, si luditur alea pernox / ante Numantinos, si dormire incipis ortu / Luciferi, quo signa duces et castra movebant?*. Per un commento a questi versi (e a quelli immediatamente successivi, che sviluppano ulteriormente il motivo e che non riporto per ragioni di brevità) cfr. l'eccellente lavoro di Dimatteo 2014, del quale adotto anche il testo.

cui quegli eredi tengono il patrimonio di virtù del quale si mostrano immeritevoli depositari[19]. Nella pagina di Giovenale il modello etico che aveva ispirato generazioni di protagonisti della storia di Roma è scomparso per sempre e il passato è solo un residuo inerte, un cumulo di macerie che si può impunemente profanare, ed è significativo che quel modello sia rappresentato, una volta di più, dalle *imagines maiorum*.

3. Se l'immagine risponde

Giunti a questo punto del nostro discorso, vale la pena di osservare come la relazione emotiva intrattenuta dai discendenti con le effigi dei propri avi non si realizzi in un'unica direzione, che vede il manufatto agire sul suo osservatore, ma ammetta anche il verso opposto, allorché sono invece gli antenati a rispondere ai comportamenti dei propri familiari viventi, e come anche in questo caso le fonti ci pongano di fronte a un'ampia gamma di reazioni, che vanno dal rigetto sino alla gioia sfrenata.

Al primo caso rimanda un noto episodio relativo al futuro cesaricida Marco Giunio Bruto, o meglio al suo avo Lucio, eversore della monarchia e padre nobile del regime repubblicano, come tale ricordato da Crasso nella pagina del *De oratore* che abbiamo letto più sopra e onorato tra l'altro da una statua posta sul Campidoglio accanto a quelle dei re. Quella statua, che doveva risalire alla fine del IV secolo a.C., si trovò inaspettatamente a giocare un ruolo di rilievo nelle settimane che precedettero la congiura delle idi di marzo, allorché si scatenò a Roma una vera e propria campagna di pressione volta a promuovere l'adesione di Bruto alla trama che stava incubando tra le file dell'aristocrazia anti-cesariana: tale campagna prese infatti la forma di una serie di graffiti anonimi che fecero la loro comparsa sulla base dell'effigie capitolina di Lucio, oltre che sullo scranno del Foro riservato a Marco nella sua veste di pretore urbano. I graffiti auspicavano il ritorno sulla scena dell'antico avversario dei Tarquini o biasimavano il suo discendente per aver tradito il lascito politico del proprio avo o ancora, circostanza ben più grave, imputavano a Marco di essere un Bruto spurio, titolare illegittimo e abusivo del cognome che portava[20].

In questa vicenda, dunque, a entrare in gioco non è la maschera di cera di Lucio, conservata negli atri dei suoi discendenti, ma una sorta di doppio di quella maschera nella sfera pubblica. Al tempo stesso, il ruolo giocato dalla statua del primo Bruto nell'episodio delle scritte anonime ricorda molto da vicino quello affidato ad Appio Claudio nella *Pro Caelio* ciceroniana: gli estensori delle scritte operano infatti alla stessa stregua dell'oratore, evocando dagli inferi un avo illustre della stirpe, e lo fanno in vista di uno scopo del tutto analogo, quello di mettere in luce le inadempienze di un

[19] Non a caso anche Mario menziona ripetutamente le *imagines* nel proprio discorso, cfr. 85.10 e soprattutto 85.25: *Quod ex aliena virtute sibi arrogant, id mihi ex mea non concedunt, scilicet quia imagines non habeo et quia mihi nova nobilitas est, quam certe peperisse melius est quam acceptam corrupisse*.

[20] Le fonti sull'episodio includono Plut. *Brut*. 9.6; *Caes*. 62.4; Suet. *Iul*. 80.3; App. *BC* 2.112; Dio Cass. 44.12.3. Tra i moderni cfr. Zadorojnyi 2011, 124-128, che si raccomanda soprattutto per l'accurato confronto tra le fonti; Morstein-Marx 2012, 204-213, non senza qualche fraintendimento; Hillard 2013, 112-114; Rosso 2016; Montlahuc 2019, 205-212. In generale, sul ruolo dell'*imago* di Lucio Bruto nella vicenda del suo (presunto) discendente Marco mi permetto di rimandare a Lentano 2009, in particolare 131-156, e Lentano 2023, 105-136; sulla statua capitolina del fondatore della repubblica e la sua datazione cfr. Evans 1990.

discendente che ha disonorato la propria stirpe – salvo che nel caso di Bruto sussistono ancora i margini per una tardiva resipiscenza[21].

Il rapporto tra il fondatore della repubblica e il cesaricida si ripropone poi in una pagina proveniente dal sesto libro della *Pharsalia*, lo stesso che vedeva sfilare nell'*Eneide* i futuri eroi della storia di Roma. Qui la figura di Lucio Giunio Bruto fa la sua comparsa non in veste di effigie, ma tra le anime beate che attendono l'esito dell'imminente battaglia di Farsalo, nella quale tanti loro discendenti sono destinati a perdere la vita; senonché, in Lucano il sentimento manifestato dal primo Bruto non è quello del disappunto o della delusione, come nell'episodio delle scritte anonime, ma al contrario quello della gioia sfrenata, che stride con la pena manifestata dagli altri antenati illustri[22]. La ragione di quella gioia non viene indicata da Lucano, ma non è difficile da intuire: come spiega uno scolio tardo-antico del poema, Bruto si rallegrava del fatto che Cesare sarebbe stato liquidato di lì a poco da Marco, «che apparteneva alla sua stessa famiglia»[23]. Con il suo gesto, insomma, quest'ultimo non solo avrebbe risarcito la sconfitta che i Pompeiani stavano per subire sul campo di battaglia, vanificando di fatto l'affermazione di Cesare, ma soprattutto avrebbe dimostrato di essere quel Bruto genuino e legittimo, meritorio discendente del fondatore della repubblica, la cui identità era messa in dubbio dalle scritte apposte sul basamento della statua di Lucio.

Un'emozione affine alla gioia del Bruto lucaneo manifestano gli avi di Cornelio Scipione Ispano, *praetor peregrinus* nel 139 a.C. e quasi certamente scomparso prima di raggiungere il consolato, nella più nota fra le iscrizioni che ornavano il mausoleo di famiglia posto all'inizio della via Appia. Qui, a una breve sezione in prosa nella quale sono elencate le magistrature ricoperte dal defunto segue un carme in distici elegiaci in cui Ispano si esprime alla prima persona, spesso commentato dagli studiosi perché illustra con esemplare chiarezza il rapporto intrattenuto da un aristocratico romano con i propri avi:

> Ho accresciuto le azioni valorose della famiglia con i miei costumi,
> ho generato una discendenza, ho puntato a emulare le gesta di mio padre.
> Ho conservato il prestigio dei miei antenati, al punto che essi si rallegrano (*laetentur*)
> del fatto che io sia nato da loro; l'onore ha nobilitato la stirpe[24].

Come si vede, l'epigrafe presuppone la medesima griglia culturale affiorante dalla *Pharsalia*: anche qui il compiacimento degli antenati di Ispano nasce dal fatto che l'ultimo esponente della famiglia non ha disonorato il prestigio dei suoi avi, ma al contrario ne ha riprodotto e ulteriormente accresciuto il patrimonio di azioni virtuose,

[21] Alla *imago* domestica del primo Bruto fa riferimento invece una interessante pagina di Cicerone (*Phil*. 2.26), in cui quella effigie viene presentata come la naturale ispiratrice del futuro cesaricida e del suo congiunto Decimo Bruto, anch'egli coinvolto nella congiura, che con essa intrattenevano una quotidiana interazione visiva.

[22] Lucan. 6.791-792: *solum te, consul depulsis prime tyrannis, / Brute, pias inter gaudentem vidimus umbras.*

[23] Lo scolio si legge in Endt 1969, 244: *Hic est, qui Tarquinios eiecit et primus consul est factus. Merito ergo gaudens videtur, quia Brutus, qui de familia eius est, occisurus est Caesarem*.

[24] *CIL* I² 15 (= *ILS* 6 = *ILLRP* 316): *Virtutes generis mieis moribus accumulavi / progeniem genui, facta patris petiei. / Maiorum optinui laudem, ut sibi me esse creatum / laetentur. Stirpem nobilitavit honor*. Per un primo approccio a questo testo chiave dell'etica aristocratica romana cfr. Bettini 1986, 191-192; Courtney 1995, 228-229 e Traina 2000⁵, 169.

come il defunto stesso rivendica orgogliosamente nel verso iniziale. Né è un caso che queste affermazioni si leggano su un sepolcro posto nella tomba di famiglia, che ospita già numerosi antenati e congiunti di Ispano: i *maiores* di cui parla l'iscrizione non sono un'astrazione, ma fanno concretamente corona intorno all'ultimo Scipione defunto, proprio come le *imagines* affisse nell'atrio dialogano con i loro osservatori viventi, e manifestano l'accettazione del proprio discendente con il fatto stesso di accoglierne le spoglie accanto alle loro.

Infine, sono ancora le *imagines maiorum* ad essere chiamate in causa in un'epistola di Plinio il Giovane in cui l'autore informa il suo destinatario di una presentazione letteraria che gli è accaduto di seguire e nella quale ha avuto modo di apprezzare il talento di un giovane poeta appartenente al venerando clan dei Calpurni Pisoni. Senza tema di ridicolo, Plinio arriva a scomodare proprio le antiche effigi della famiglia, che immagina compiaciute per il fatto che un loro rampollo ne ha rinnovellato la gloria, sia pure nel campo decisamente meno impegnativo della letteratura e non in quello dell'eccellenza politico-militare:

> Vogliano gli dèi che io ti possa annunziare sovente tali cose! Faccio voti, infatti, per la nostra epoca, che non sia né sterile né infruttuosa e veramente desidero che i nostri nobili non abbiano di bello nelle loro case soltanto le maschere degli avi; le quali mi pare che ora tacitamente lodino codesti giovani, li esortino e, ciò che basta a far gloriosi gli uni e gli altri, li riconoscano quali discendenti[25].

Le *imagines* dei Calpurni rivolgono dunque in primo luogo ai loro discendenti più giovani il proprio monito a mostrarsi degni degli antenati, poi, laddove questi ultimi mostrino di aver recepito tale esortazione, esprimono il loro apprezzamento e procedono infine a una sorta di agnizione, simile a quella che ha luogo quando si acquisisce certezza di un'identità rimasta a lungo avvolta nel dubbio.

4. Ipotesi per una conclusione

Proviamo allora a trarre alcune conclusioni dalle testimonianze che abbiamo vagliato sino a questo punto: per farlo, adotteremo una categoria entrata ormai da tempo nello strumentario teorico degli specialisti, quella di *agency* o agentività delle immagini, messa a punto negli anni Novanta dall'antropologo inglese Alfred Gell e definita compiutamente nella sua monografia *Art and agency*, apparsa dopo la prematura scomparsa dello studioso: nelle parole di Gell,

> Agency is attributable to those persons (and things […]) who/which are seen as initiating causal sequences of a particular type, that is, events caused by acts of mind or will or intention, rather than mere concatenation of physical events. An agent is one who "causes events to happen" in their vicinity. […] An agent is the source, the origin, of causal events, independently of the state of the physical universe[26].

[25] Plin. *epist*. 5.17.6 (trad. di L. Rusca): *Di faciant, ut talia tibi saepius nuntiem! Faveo enim saeculo ne sit sterile et effetum, mireque cupio ne nobiles nostri nihil in domibus suis pulchrum nisi imagines habeant; quae nunc mihi hos adulescentes tacitae laudare, adhortari et, quod amborum gloriae satis magnum est, agnoscere videntur*.

[26] Gell 1998, 16 (e più in generale 13-27). Per un esame del saggio in questione e una lucida disamina

In termini più generali, che includono l'ambito artistico prioritariamente esplorato da Gell e al tempo stesso lo trascendono, si preferisce oggi parlare di *material agency*, intesa come "the possibility that things can act", come ha scritto Astrid van Oyen, e insieme "the notion that material objects have an effect on the course of action that is irreducible to direct human intervention"[27].

Se dunque l'agentività di un manufatto consiste nella sua capacità di produrre effetti sulla realtà che lo circonda e di suscitare reazioni di diversa natura nei soggetti umani che con esso entrano in relazione, non c'è dubbio che le *imagines maiorum*, per come le abbiamo viste configurarsi in queste pagine, appaiano dotate in misura molto rilevante di una simile capacità: agli occhi dei Romani esse rappresentano infatti un oggetto potente, cui si attribuisce la virtù di influenzare le scelte e orientare i comportamenti, ma anche di attivare le emozioni dei loro fruitori, con particolare riferimento ai membri della *gens* cui quelle stesse immagini appartengono e che ad esse sono esposti quotidianamente, ogni volta che attraversano l'atrio delle proprie residenze.

Com'è chiaro, il potere delle immagini è legato in primo luogo allo statuto delle figure che in esse sono riprodotte, quelle dei *maiores*: figure che occupano una posizione sovraordinata rispetto alle loro controparti viventi, come suggerisce la loro stessa denominazione – *maiores*, "i più grandi" –, e che in quanto tali assumono una funzione normativa e modellizzante, e insieme figure collocate in un passato indefinito ma in ogni caso remoto, che già solo per questo "fa autorità" e corrobora la loro pretesa di vedersi riconosciuta quella funzione[28]. Meno ovvio è invece il fatto che la risposta sollecitata dalle effigi afferisca spesso all'ambito delle emozioni, come al medesimo ambito appartengono le loro risposte ai comportamenti dei discendenti: un campo, quello della reazione emotiva suscitata dalle immagini, che solo in tempi recenti ha iniziato ad essere oggetto di indagine sistematica nell'ambito dei *visual studies* e della *history of emotions* e che in particolare a proposito del mondo romano appare ancora largamente inesplorato[29]. Vergogna, orrore, senso di inadeguatezza da un lato, entusiasmo, spinta all'emulazione, compiacimento e gioia dall'altro sono i colori della tavolozza affettiva cui rimandano i diversi testi che abbiamo esaminato, mentre l'attivazione di tale *emotional response* è talora espressa da metafore fortemente dinamiche come quelle della fiamma o del movimento.

Eccoci dunque di fronte a quello che potremmo definire il paradosso di Pigmalione, con riferimento alla versione del mito resa celebre da Ovidio nel decimo libro delle *Metamorfosi*: un elemento per sua natura inerte e privo di movimento – la statua di marmo nel racconto sullo scultore di Cipro, le maschere di cera nel caso delle *imagi-*

delle difficoltà di applicare le categorie gelliane allo studio dell'arte greco-romana rimando al bel contributo di Pucci 2008.

[27] Van Oyen 2018, 1049.

[28] Di questo mi sono occupato con maggiore ampiezza in Lentano 2024.

[29] A questo proposito rimando al ricchissimo contributo di Sonik 2017, che pur essendo specificamente dedicato al mondo mesopotamico offre un informato *status quaestionis* e una mappa delle questioni che restano ancora da indagare; cfr. anche Räuchle 2019, che però si concentra sulla capacità delle immagini di rappresentare le emozioni più che di suscitarle. A proposito del mondo greco cfr. poi i due contributi di uno specialista del tema come Chaniotis 2017a e 2017b; in senso più complessivo, fanno il punto sulla ricerca relativa alle emozioni nelle culture antiche, con amplissime citazioni bibliografiche, i due contributi di Cairns 2019b e Cairns 2022, in particolare 38-39 per gli aspetti che ci interessano in questa sede, nonché Arbeloa Borbón *et al*. 2023, 1-11.

nes maiorum –, ma ugualmente capace di esercitare un ruolo attivo e di elicitare una reazione emotiva in chi entra in relazione con esso. *Imago res mortua est*, affermava lapidariamente Seneca[30]; eppure, proprio a questa *res mortua* la cultura romana accredita la possibilità di operare come soggetto attivo di una interazione con i propri osservatori o come testimone partecipe e a sua volta reattivo delle loro gesta (o mancate gesta).

Nel suo saggio sulle maschere degli avi nella cultura aristocratica romana, apparso alla metà degli anni Novanta e rimasto da allora un imprescindibile punto di riferimento, Harriet Flower chiamava in causa a questo riguardo la nozione di "cultura della vergogna", messa a punto dalla riflessione antropologica sul campo e già fruttuosamente applicata al mondo antico da Eric Dodds nel celebre saggio sui *Greci e l'irrazionale*: quella romana, argomentava la Flower, è una *shame culture*, nella quale il principale regolatore delle condotte individuali è costituito dallo sguardo degli altri; grazie al loro altissimo tasso di visibilità e all'ininterrotta presenza nella vita di un aristocratico, le *imagines* rappresentano un vettore privilegiato di quello sguardo e assolvono dunque alla funzione disciplinante necessaria per l'attivazione della vergogna[31]. In tempi più recenti, dagli studi di Dodds ha preso le mosse anche uno specialista di antropologia dell'immagine come Giuseppe Pucci, il quale proprio alludendo alla pagina polibiana sulle esequie gentilizie e al ruolo giocato in quel contesto dalle effigi degli avi sottolineava come

> [f]ar sfilare le immagini degli antenati illustri serviva a celebrare i fasti di una casata davanti a tutta la città, ma il messaggio non era rivolto solo all'esterno: una delle funzioni della maschera funeraria era quella di spingere i più giovani a emulare i *maiores*. In questo senso si potrebbe parlare anche a proposito di Roma – così come ha fatto Dodds (1951) per la Grecia – di "cultura della vergogna". "Vergogna" significa in questo caso la paura di non essere all'altezza di quegli esempi, di tradire le aspettative della propria audience. In molte società, specie quelle moderne, l'audience tende a essere interiorizzata. A Roma invece era visibile. Erano le facce degli avi che ti guardavano dagli armadi aperti nell'atrio o dai carri su cui sfilavano ai funerali[32].

Si tratta di ipotesi senza dubbio affascinanti e in buona parte condivisibili, ma forse insufficienti a rendere conto della molteplicità di situazioni che abbiamo passato in rassegna e soprattutto del fatto che nella percezione dei Romani quello tra viventi e immagini degli antenati, come abbiamo notato, si configura alla stregua di un rapporto bilaterale e reciproco, nel quale gli uni sollecitano le reazioni emotive degli altri non meno di quanto sia vero il contrario.

Il fatto è che la perdurante e pervasiva immanenza domestica delle effigi, il loro fisico e vistoso stare-nel-mondo, sortisce in primo luogo l'effetto di presentificare gli

[30] Sen. *epist*. 84.8: […] *similem esse te volo quomodo filium, non quomodo imaginem; imago res mortua est*. Che Seneca avesse qui in mente proprio le *imagines maiorum*, come è stato talora sostenuto, è ipotesi verosimile, ma non strettamente necessaria.

[31] Flower 1996, 12-15. Nel testo alludo poi a Dodds 1951.

[32] Pucci 2014, 367. La medesima pagina continua con altre interessanti osservazioni: «Gli obblighi che venivano dalla propria identità sociale non erano astratti, ma personali: erano contratti pubblicamente davanti a persone con "nome e cognome", dato che di ogni *imago* che presenziava ai funerali un familiare pronunciava la *laudatio*. Da questo punto di vista Roma era davvero una società *face-to-face*. La memoria sociale era costruzione e riattualizzazione: rammemorare equivaleva a presentificare».

avi, azzerandone la distanza temporale e ribaltando la dimensione verticale della relazione con un passato più o meno remoto sul piano orizzontale della simultaneità tra contemporanei. Per questa via, i *maiores* si trasformano in altrettanti partner di una comunicazione in sincrono e come tali divengono capaci di influenzare i comportamenti dei propri discendenti e al tempo stesso di reagire ad essi, suscitando o manifestando volta per volta gioia, rabbia, vergogna, compiacimento. Dell'effigie, in questa costruzione culturale, non sono dunque valorizzati i tratti dell'inerzia, dell'immobilità o dell'assenza di vita – quelli appunto che Seneca aveva in mente allorché parlava dell'*imago* come di una *res mortua* –, ma semmai quelli della solidità, della permanenza e della capacità di occupare stabilmente una posizione autorevole. Le *imagines* preservano il passato dal destino di passare, sono un argine controfattuale al divenire della storia; ma un passato che non passa non può che essere un presente, contemporaneo dei diversi presenti che si succedono nel tempo senza essere obliterato da quella stessa successione.

Proprio in quanto presenti, i *maiores* possono intervenire alle esequie dei loro discendenti, uscendo fisicamente di casa sulle gambe di chi ne indossa le fattezze e ne duplica i corpi, e proprio per questo prestare loro le parole che avrebbero potuto pronunciare, come fa Cicerone con il vecchio Appio Claudio, o scrivere quelle parole sotto le statue che li rappresentano, come avviene all'effigie capitolina di Bruto alla vigilia delle idi di marzo, non sono meri espedienti retorici o semplici strumenti della lotta politica, ma costituiscono altrettante coerenti manifestazioni del loro statuto di eterni contemporanei. Quella delle grandi famiglie gentilizie è una parentela allargata che elude il principio di sostituzione tra coorti anagrafiche successive e si fonda piuttosto sulla costante inclusione di nuovi membri ad ogni generazione, che aggiunge volta per volta un anello in più alla catena della discendenza. All'interno di questo gruppo in perenne divenire le stratificazioni gerarchiche continuano, beninteso, a sussistere, assicurando la preminenza dei membri *seniores* sui nuovi arrivati, ma nel contesto di un'interazione che viene percepita come simultanea e nella quale dunque tutti sono in grado di agire e retroagire su tutti gli altri.

Del resto, non va dimenticato che nell'orizzonte della cultura romana, come succede per tutti gli aspetti che quella cultura considera rilevanti, la peculiare temporalità dei *maiores* e il loro perdurante legame con i propri familiari ancora in vita presenta anche una declinazione di carattere religioso, che ne riproduce i medesimi tratti articolandoli secondo un codice diverso ma omologo. Una volta scomparsi, i membri della famiglia si trasformano infatti nei suoi *dei parentes* o *divi parentum*, che non solo prolungano l'operatività delle relazioni di parentela ben oltre la soglia costituita dalla morte, ma svolgono il compito specifico di vigilare sull'operato dei discendenti e di sanzionarne le colpe e al tempo stesso da quelle colpe sono passibili di essere infamati[33]. Anche la credenza nelle divinità della parentela vede dunque coesistere situazioni a prima vista incompatibili, perché l'agentività delle generazioni più anziane non viene meno con la loro scomparsa, come non viene meno la possibilità per i viventi di esercitare effetti su di esse, e insieme perché i defunti sono per definizione *res mortua*,

[33] Il *dossier* relativo a questo aspetto della religione romana è stato esaminato con la consueta puntualità da Bettini 2009, cui rimando per i dettagli qui omessi e le relative fonti; in tempi più recenti sulla questione si è soffermato Pelloso 2022, in particolare 100-103.

come lo è l'immagine, eppure partecipano della natura divina, che li sottrae in eterno proprio alla dimensione della morte, transeunti e permanenti al tempo stesso.

In un saggio apparso in edizione originale del 2021 e tradotto di lì a poco in italiano, Daniel Heller-Roazen, che insegna letterature comparate alla Princeton University, si è occupato dei «diversi modi di non esserci», come recita il sottotitolo del suo affascinante volume, e più precisamente di quelli che consistono nel «diventare una non-persona», includendo in questa tipologia anche la condizione del defunto, che «cessa di essere qualcuno, senza con ciò trasformarsi in un oggetto comune» e che come tale lancia «una sfida quasi insuperabile alle capacità di definizione e di rappresentazione» delle culture umane[34]. Ma se il morto è di norma uno degli *absentees* di cui parla il titolo originale di Heller-Roazen, allora la cultura romana mira proprio a scongiurare quella deriva, ricorrendo alle *imagines* come allo strumento più efficace per trasformare i defunti in altrettanti soggetti, protesi a rivendicare tenacemente la loro postuma presenza sulla scena dei vivi.

Mario Lentano

Riferimenti bibliografici

Arbeloa Borbón 2023 = Ab imo pectore. *Estudios sobre las emociones en la Antigüedad*, edd. P. Arbeloa Borbón *et al*., Oxford.

Bettini 1986 = M. Bettini, *Antropologia e cultura romana. Parentela, tempo, immagini dell'anima*, Roma.

Bettini 2009 = M. Bettini, *Il mistero degli* dei parentes. *Parentela fra i vivi, parentela fra i morti, parentela con i morti*, in Id., *Affari di famiglia. La parentela nella letteratura e nella cultura antica*, Bologna, 87-126.

Bettini 2015 = M. Bettini, *La morte e il suo doppio. Il funerale gentilizio romano fra* imagines*,* ridiculum *e* honos, in Id., *Dèi e uomini nella Città. Antropologia, religione e cultura nella Roma antica*, Roma, 77-97.

Blasi 2010 = M. Blasi, *La "memoria mascherata". I* MIMHTAÍ *e la rappresentazione del defunto ai funerali gentilizi romani*, «Scienze dell'antichità» 16, 181-194.

Brescia 2022 = G. Brescia, *Lo sguardo lungo dei* maiores*. Cicerone,* Pro Caelio *33-34*, «PhilolAnt» 15, 71-88.

Burke 1979 = P. F. Burke jr., *Roman rites for the dead and* Aeneid *6*, «CJ» 74, 220-228.

Cairns 2008 = D. Cairns, *Look both ways: studying emotion in ancient Greek*, «Critical Quarterly» 50, 43-62.

Cairns 2019a = *A cultural history of the emotions in antiquity*, ed. D. Cairns, London – New York – Oxford – New Delhi – Sydney.

Cairns 2019b = D. Cairns, *Introduction. Emotion history and the Classics*, in Cairns 2019a, 1-15.

Cairns 2022 = D. Cairns, *Emotion research in classics*, in *Emotions through time. From antiquity to Byzantium*, edd. D. Cairns – M. Hinterberger – A. Pizzone – M. Zaccarini, Tübingen, 35-40.

Chaniotis 2017a = A. Chaniotis, *The life of statues: emotion and agency*, in *Emotions in the classical world. Methods, approaches, and directions*, edd. D. Cairns – D. Nelis, Stuttgart, 143-158.

Chaniotis 2017b = A. Chaniotis, *The life of statues of gods in the Greek world*, «Kernos», 30, http://journals.openedition.org/kernos/2492.

Courtney 1995 = E. Courtney, Musa lapidaria*. A selection of Roman verse inscriptions*, Atlanta.

[34] Heller-Roazen 2025, 11 (sono grato a Maurizio Bettini per avermi segnalato questo studio). Nel suo saggio Heller-Roazen menziona anche le *imagines maiorum* (201-204), citando i passi di Polibio e di Plinio il Vecchio che anche noi abbiamo preso in considerazione, ma lo fa nel contesto di un approfondimento sulle «espressioni che designano i corpi morti e che evocano immagini di rassomiglianza», come avviene appunto per il latino *imago*.

Dasen 2010 = V. Dasen, *Wax and plaster memories. Children in elite and non-elite strategies*, in *Children, memory, and family identity in Roman culture*, edd. V. Dasen – Th. Späth, Oxford, 109-145.
De Jong - Versluys 2024 = *Reading Greek and Hellenistic-Roman spolia. Objects, appropriation and cultural change*, edd. I. J. F. De Jong – M. J. Versluys, Leiden – Boston.
De Sanctis 2009 = G. De Sanctis, Mos*,* imago*,* memoria*. Un esempio di come si costruisce la memoria culturale a Roma*, in *Abiti, corpi, identità. Significati e valenze profonde del vestire*, a cura di S. Botta, Firenze, 124-148.
Dimatteo 2014 = Giovenale*, Satira 8*, introduzione, testo, traduzione e commento a cura di G. Dimatteo, Berlin – Boston.
Dodds 1951 = E. Dodds, *The Greeks and the irrational*, Berkeley – Los Angeles.
Endt 1969 = *Adnotationes super Lucanum*, hrsg. I. Endt, Stuttgart.
Evans 1990 = J. D. Evans, *Statues of the kings and Brutus on the Capitoline*, «Opuscula Romana» 18, 99-105.
Feeney 1986 = D. C. Feeney, *History and revelation in Vergil's underworld*, «Proceedings of the Cambridge Philological Society», 32, 1-24 (poi in *Virgil. Critical assessments of classical authors*, ed. P. Hardie, IV, London – New York 1999, 221-243 e in *Why Vergil? A collection of interpretations*, ed. S. Quinn, Wauconda 2000, 108-122).
Flower 1996 = H. I. Flower, *Ancestor masks and aristocratic power in Roman culture*, Oxford.
Gell 1998 = A. Gell, *Art and agency. An anthropological theory*, Oxford – New York.
Heller-Roazen 2025 = D. Heller-Roazen, *Nessuno. Sui diversi modi di non esserci*, trad. it. Macerata (ed. or. *Absentees. On variously missing persons*, Princeton 2021).
Hillard 2013 = T. Hillard, *Graffiti's engagement. The political graffiti of the late Roman republic*, in *Written space in the Latin West, 200 BC to AD 300*, edd. G. Sears – P. Keegan – R. Laurence, London – New Delhi – New York – Sydney, 105-122.
Konstan 2005 = D. Konstan, *The emotions of the ancient Greeks: a cross-cultural perspective*, «Psychologia», 48, 225-240.
Konstan 2006 = D. Konstan, *The emotions of the ancient Greeks. Studies in Aristotle and Greek literature*, Toronto – Buffalo – London.
Lahusen 1984 = G. Lahusen, *Untersuchungen zur Ehrenstatue in Rom. Literarische und epigraphische Zeugnisse*, Roma.
Lentano 2009 = M. Lentano, Signa culturae*. Saggi di antropologia e letteratura latina*, Bologna.
Lentano 2022 = M. Lentano, *To deserve one's descendants. Anchises, Aeneas and the future of Rome in Virgil*, in *Aeneas in the Troas and Latium regions. Mythology and archaeology*, ed. S. Gatti, Roma, 133-151.
Lentano 2023 = M. Lentano, *Bruto. Contro il tiranno*, Bologna.
Lentano 2024 = M. Lentano, *Se gli antenati si chiamano* maiores*. Riflessioni di antropologia della parentela*, «I Quaderni del Ramo d'oro on-line», 16, 77-96.
Mazzeri 2014 = C. M. Mazzeri, *Ancestors at the gate. Form, function and symbolism of the* imagines maiorum*. A comparative analysis of Etruscan and Roman funerary art*, «Opuscula», 7, 7-22.
McDonnell 1999 = M. McDonnell, *Un ballo in maschera: processions, portraits, and emotions*, «JRA» 12, 541-552.
Montanari 2009 = E. Montanari, Fumosae imagines*. Identità e memoria nell'aristocrazia repubblicana*, Roma.
Montlahuc 2019 = P. Montlahuc, *Le pouvoir des bons mots. "Faire rire" et politique à Rome du III^e^ siècle a.C. à l'avènement des Antonins*, Roma.
Morstein-Marx 2012 = R. Morstein-Marx, *Political graffiti in the late Roman republic: hidden transcripts and common knowledge*, in *Politische Kommunikation und öffentliche Meinung in der antiken Welt*, hrsg. C. Kuhn, Stuttgart, 191-218.
Narducci 1994 = Cicerone, *Dell'oratore*, a cura di E. Narducci, Milano.
Noy 2011 = D. Noy, *"Goodbye Livia". Dying in the Roman home*, in *Memory and mourning. Studies on Roman death*, edd. V. M. Hope – J. Huskinson, Oxford – Oakville, 1-20.
Pelloso 2022 = C. Pelloso, *Sacri ai* divi parentum, in *Romolo. La città, la legge, l'inclusione*, a cura di M. Bettini, Bologna, 95-142.
Piras 2017 = G. Piras, *La prosopopea di Appio Claudio Cieco (Cic.* Cael*. 33-34): tradizione letteraria, memoria familiare e polemica politica*, in *Cicerone oratore.* Atti dell'VIII Simposio Ciceroniano, Arpino 6 maggio 2016, a cura di P. De Paolis, Cassino, 63-100.
Pucci 2008 = G. Pucci, Agency*, oggetto, immagine. L'antropologia dell'arte di Alfred Gell e l'antichità classica*, in *Ricerche di storia dell'arte*, a cura di A. Pinelli – P. Marconi, Roma, 35-40.

Pucci 2014 = G. Pucci, *Immagine*, in *Con i Romani. Un'antropologia della cultura antica*, a cura di M. Bettini – W. M. Short, Bologna, 353-376.
Ramon 2017 = A. Ramon, *Il rituale della morte: tra* pollutio *e* apoteosi, in *Il corpo in Roma antica. Ricerche giuridiche*, a cura di L. Garofalo, II, Pisa, 335-388.
Räuchle 2019 = V. Räuchle, *The visual arts*, in Cairns 2019a, 83-108.
Rosso 2016 = E. Rosso, *Les "statues parlantes" de César et Brutus à Rome. Paroles de pierre et identités usurpées*, in *Faire parler et faire taire les statues. De l'invention de l'écriture à l'usage de l'explosif*, éds. C. M. d'Annoville – Y. Rivière, Roma, 245-295.
Sonik 2017 = K. Sonik, *Emotion and the ancient arts: visualizing, materializing, and producing states of being*, in *Visualizing emotions in the ancient Near East*, ed. S. Kipfer, Freiburg – Göttingen, 219-261.
Traina 2000[5] = Comoedia*. Antologia della palliata*, a cura di A. Traina, Padova (1960[1]).
Van Oyen 2018 = A. Van Oyen, *Material agency*, in *The encyclopedia of archaeological sciences*, ed. S. L. López Varela, Hoboken, 1049-1053.
Walbank 1957 = F. W. Walbank, *A historical commentary on Polybius*, I, *Commentary on books I-VI*, Oxford.
Wiseman 1987 = T. P. Wiseman, *«Conspicui postes tectaque digna deo»: the public image of aristocratic and imperial houses in the late Republic and early Empire*, in *L'Urbs: espace urbain et histoire (I[er] siècle av. J.-C.-III[e] siècle ap. J.-C.).* Actes du colloque international de Rome (8-12 mai 1985), Roma, 393-413.
Zadorojnyi 2011 = A. V. Zadorojnyi, *Transcripts of dissent? Political graffiti and elite ideology under the principate*, in *Ancient graffiti in context*, edd. J. A. Baird – C. Taylor, New York – London, 110-133.

Riassunto: Il contributo esamina una serie di testimonianze sul tema della risposta emotiva suscitata dalle *imagines maiorum* nei loro spettatori, e in particolare nei membri dello stesso gruppo familiare cui le *imagines* appartenevano, risposta che chiamava in causa di volta in volta stati d'animo di vergogna, gioia, entusiasmo o disagio. Nelle conclusioni dell'articolo tali testimonianze vengono inquadrate nella attuale riflessione teorica sulla *agency* delle immagini e se ne propone un'interpretazione complessiva alla luce del peculiare statuto rivestito dai *maiores* nella cultura romana.

Abstract: This paper examines a series of accounts concerning the emotional response evoked by the *imagines maiorum* in their viewers, and in particular in members of the same family group to which the images belonged; a response that, in turn, gave rise to feelings of shame, joy, enthusiasm or unease. In the article's conclusions, these accounts are situated within current theoretical discourse on the agency of images, and a comprehensive interpretation is proposed in light of the unique status held by the *maiores* in Roman culture.