

MASSIMO RIVOLTELLA
Università Cattolica del Sacro Cuore

La *caesaries* di Enea e l'eloquenza dei capelli

La tecnica narrativa è di per sé impressionista. In un quadro di Monet sono la fitta tessitura di pennellate giusta- e sovrapposte e insieme lo stemperarsi di un tono cromatico nell'altro a rappersersi in una visione unitaria, nella quale la fluidità indeterminata conta più che l'architettura spaziale definita; similmente, la narrazione letteraria, secondo Roland Barthes «divide il significante in particelle di materia verbale di cui solo la concrezione fa il senso»¹: l'intelligibilità di un testo narrativo scaturisce quindi dalla solidarietà di frazioni diversamente proporzionate e distribuite, e quanto più questa solidarietà viene celata e frammentata nel corso del racconto, tanto più esso fluisce naturalmente, producendo «un'immagine in movimento, un'immagine di vita» (*ibid.*). La costruzione di un personaggio si realizza gradualmente, per pennellate successive, a partire dalla prima investitura a soggetto di un'entità pronominale o nominale, destinata a fungere nel corso della narrazione da centro gravitazionale di una costellazione di contrassegni, di frammenti di significante (suoi predicati verbali e nominali più o meno numerosi e stabili), cui sono sottesi sèmi, ovvero elementi semantici, anch'essi di differente quantità, stabilità e coerenza fra loro. Il 'ritratto' di un personaggio – e in particolare di un protagonista – nelle sue componenti fisiche e psicocomportamentali risulta così da un'operazione essenzialmente anaforica, articolata e discontinua, che dura quanto lo spazio di un racconto e termina solo nell'ultima pagina del testo. L'indole dinamica e non statica del ritratto letterario può compendiare – l'ha ben sottolineato Philippe Hamon² – tratti fisionomici netti e marcati accanto ad altri intensificati o, all'opposto, attenuati e sfumati gradualmente, sèmi consonanti o dissonanti, omogenei o contraddittori: è questo aspetto ad interessarci specialmente in questa sede.

Questa premessa riassume il metodo ed esprime il senso del presente breve itinerario attraverso il testo dell'*Eneide* alla ricerca del ritratto fisico del suo protagonista, dei tratti che ne qualificano l'aspetto esteriore. Sua meta infatti non è solo l'agnizione di quei segmenti di significante che concorrono a tale effetto, ma soprattutto il tentativo di sco-

¹ Barthes 1981, 26.

² Hamon 1977, 91-97.

prire la loro carica semantica: non si tratta cioè, in altre parole, di misurarsi unicamente con l'interrogativo 'Come è Enea?', quanto specialmente con il 'Chi è Enea?' secondo gli attributi riferiti alla sua immagine corporea nel dipanarsi della narrazione, con l'"impressione", l'alone connotativo e la suggestione cangiante che questi sprigionano.

Bisogna riconoscere che Virgilio è estremamente parco di notazioni pertinenti a questo aspetto, non indulgendo, secondo la tradizione del genere epico³, in alcun descrittivismo a riguardo, ma ricorrendo piuttosto ad una maniera descrittiva 'impressionista'. L'unico passo del poema che abbozzi un ritratto fisico del protagonista si colloca nel primo libro (vv. 588-593). Dissoltasi la nube che per sortilegio di Venere aveva celato sino ad allora Enea ed Acate, così egli appare agli occhi di Didone, assisa nel tempio di Giunone, intenta ad ascoltare la delegazione troiana capeggiata da Ilioneo:

*Restitit Aeneas claraque in luce refulsit
os umerosque deo similis; namque ipsa decoram
caesariem nato genetrix lumenque iuventae
purpureum et laetos oculis adflarat honores:
quale manus addunt ebori decus aut ubi flavo
argentum Pariusve lapis circumdatur auro.*⁴

Allo sguardo della regina si offre improvvisamente una sorta di simulacro divino. Nel passo infatti si intrecciano due linee connotative del corpo di Enea: quella della sua statuarietà e quella della sua lucentezza.

La prima è enunciata, sin dall'*incipit* della sequenza, da *restitit*, che non ha il valore propriamente attivo di 'arrestarsi', ma quello stativo di 'stare immobile'⁵: nessun fremito attraversa Enea, il quale anzi si mostra composto in una stasi che ne esalta il *decus* (592), termine pregnante e polisemico, che compendia in sé dignità, armonia ed elevatezza⁶, al punto di far trasfigurare la bellezza di Enea nella perfezione impassibile di un'opera artistica. Il paragone, in parte di ascendenza odissiacca⁷, dei vv. 592-593 rimarca infatti che l'eroe è reso affascinante dalla madre Venere ancor più che bello. Come la forma artistica esalta le potenzialità della materia stessa, di per sé già rara e preziosa, così la bellezza di

³ Interessante in proposito Heuzé 1981.

⁴ Il testo dell'*Eneide* da me utilizzato è quello edito da Mario Geymonat, secondo la sua ultima revisione (2008).

⁵ L'identità morfologica del *perfectum* di *resto* e *resisto*, congiunta alla loro affinità semantica rende arduo determinare se il *restitit* in oggetto sia voce dell'uno piuttosto che dell'altro. I composti di *sisto* persero infatti gradualmente il valore fattitivo-causativo del semplice (che significava 'far stare', 'porre') per assimilarsi ai composti di *sto*, con una certa prevalenza dei primi sui secondi: cfr. Traglia 1950, 64.

⁶ Sul concetto complesso e 'relativo' di *decus*, inteso come *quod decet*, si veda ad esempio Tatkiewicz 1970, 1, 128-129.

⁷ Circa l'articolato rapporto fra questo passo eneadeico, *Od.* 6, 229-231 e 23, 156-162: Conington – Nettleship 1979, *ad Aen.* 1, 589-593.

Enea è elevata per intervento divino ad una pienezza indefinita e sovrumana. Egli appare soggetto ad una sorta di infusione carismatica ed emana di conseguenza fascino e superiorità. Questa partecipazione alla gloria divina, secondo la topica iconografica delle epifanie⁸, si palesa in un manto di intensa luce che non solo avvolge Enea (cfr. *claraque in luce refulsit*, v. 588), ma che egli stesso irradia, come fa credere il sintagma *lumenque iuventae / purpureum* (590-1), espressione di splendida oscurità e gravidanza. Ridurre il significato di *purpureum* a un semplice 'fulgido', com'è stato proposto da taluni interpreti del testo⁹, equivale – a mio parere – ad amputarne la semantica di una componente cromatico-simbolica di rilievo, propriamente intraducibile. Il color porpora nell'orizzonte generale della cultura greco-romana è infatti notoriamente connotato cromatico tipico delle figure regali ed aristocratiche¹⁰. L'aggettivazione è quindi forse da intendere come elemento connotativo della nobiltà di portamento del giovane uomo.

Ad essere connotativo anziché denotativo è l'intero 'ritratto' di Enea. Virgilio non descrive realisticamente, ma punta ad evocare impressioni, anche quando riferisce tratti fisici del personaggio, che si riducono ad una notazione compendiarla e a due dettagli. Al diradarsi della nube che avvolgeva l'eroe lo sguardo di Didone scopre anzitutto semplicemente una sagoma, un profilo, rappresentato dalla sineddoche *os umerosque* del v. 589. L'attributo *deo similis* esplicita il sèma sotteso al significante: i lineamenti di Enea ne comunicano l'aura carismatica di cui è investito, così come il suo sguardo. Nei suoi occhi per dono della madre risplendono *laetos... honores* (v. 591). Il tentativo di decodificare questa *iunctura* esemplifica – di nuovo – l'impossibilità di tradurre un testo poetico senza tradirlo, almeno parzialmente. Essa assomma le qualifiche di nobiltà e di superiorità. Se infatti *honos* – al pari di *decus* – riconduce alla famiglia semantica della fama e della gloria, l'aggettivo *laetus* pare doversi intendere come 'sereno', 'che emana serenità'¹¹. Di fronte alla regina Cartaginese sta quindi un esule che non dimostra un aspetto sottomesso e timoroso, ma imperturbato e pieno di dignità, consapevole del suo rango e del suo ruolo.

Anche il dettaglio della *decoram caesariem*, della capigliatura di Enea, riferito ai vv. 589-90, partecipa a questa espressione fisica del carisma eroico. In esso affiora sensibilmente, come altrove nel passo, l'influsso del modello omerico di *Od.* 23, 160-162. Lavato e acconciato dalla dispensiera Eurinome, Ulisse siede di fronte a Penelope dopo l'eccidio dei suoi pretendenti. Atena, come la Venere virgigliana, lo ha ammantato di fa-

⁸ La congiunzione *lumen-numen* è ben nota e ubiquitaria nella letteratura antica pertinente alle manifestazioni degli dei *superi* e dei mortali investiti di attributi divini: mi limito quindi a richiamare, in quanto particolarmente pertinente in questo contesto, la dimostrazione del carattere 'genetico' di questa associazione in Kerényi 1991, 41-58.

⁹ Così ad esempio intende Edgeworth 1979, e 1992, 36-39.

¹⁰ Cfr. recentemente Segura Ramos 2006, 43-45 e Luzzatto-Pompas 2010, 237-246.

¹¹ Cfr. Evrard 1986, 99. *Laetus* ricorre in questo senso anche in *Aen.* 7, 130.

scino e di grande bellezza. Slanciato, forte, dai lunghi, folti capelli, madidi di unguento profumato, l'eroe sembra effigiato come un *kouros* della statuaria greca arcaica:

αὐτὰρ κακὸν κεφαλῆς κάλλος πολὺ χεῦεν Ἀθήνη
 μείζονά τ' εἰσιδέειν καὶ πάσσονα· καὶ δὲ κάρητος
 οὐλας ἤκε κόμας, ὑακινθίνῳ ἄνθει ὁμοίας.

Come l'Ulisse omerico, anche Enea sembra portare lunghi capelli ben acconciati¹². Lo attesta anzitutto l'uso del sostantivo *caesaries*, che nel lessico latino in genere designa una capigliatura folta, particolarmente con riguardo a quella lunga e folta dei guerrieri¹³. L'*usus* virgiliano del termine conferma questa tendenza. In due dei rimanenti tre brani eneadici in cui esso occorre, *caesaries* è riferito a popoli presso i quali secondo le fonti antiche vigeva il costume che gli uomini adulti si lasciassero crescere i capelli: in *Aen.* 8, 659 infatti esso definisce la chioma dei Galli, raffigurati in atto di assalire l'arce capitolina in una formella dello scudo di Enea¹⁴, mentre in 11, 643 quella di Erminio, cavaliere etrusco dell'esercito di Enea¹⁵. A rendere indubbio che *caesaries* abbia il medesimo senso anche nel passo residuo del libro dodicesimo (298-304) è la dinamica stessa del drammatico corpo a corpo che vi è narrato: Corineo insegue Ebiso, ne afferra con la sinistra i capelli (*caesariem laeva turbati corripit hostis*, v. 302) per gettarlo a terra e trafiggerlo con la spada.

La lunga chioma di Enea non condivide tuttavia lo squallore di zazzere barbariche, né appare scarmigliata, come lo è inevitabilmente la capigliatura del combattente. Al contrario essa è *decora* (589), composta ad arte in modo conveniente, appropriata all'indole eletta del personaggio¹⁶.

¹² Blümer 2010 dimostra come il 'ritratto' virgiliano di Enea compendi i caratteri fisico-comportamentali di Odisseo e di Achille.

¹³ Cfr. per es. Liv. 28, 35, 6; Ov. *met.* 12, 348; Lucan. 1, 189; 2, 273; 8, 681; Sil. 4, 201; 5, 439; 8, 560; Stat. *Theb.* 6, 195; Prud. *cath.* 4, 61.

¹⁴ Secondo Diodoro Siculo (5, 28, 2-3) i guerrieri celti portavano lunghi capelli irsuti, pettinati all'indietro verso la nuca e fissati da una mistura di acqua e gesso. Anche Cesare (*Gall.* 5, 14), parlando dei Britanni, alcuni dei quali definisce simili per costumi ai Galli, menziona la loro abitudine di lasciarsi crescere i capelli. Le fonti iconografiche confermano queste testimonianze: basti richiamare alla mente la notissima raffigurazione ellenistica del Galata morente e il fregio di Civitalba (etrusco-romano, ma di ispirazione ellenistica, del II sec. a. C.), che effigia guerrieri galli dai lunghi capelli mossi, che ricadono talora fin sulle spalle.

¹⁵ Sino alla fine del VI sec. almeno gli uomini etruschi sono rappresentati barbati e con lunghi capelli sciolti sulle spalle: cfr. Pottier-Albert-Saglio 1873, 1363-1364 e Pallottino 1985, 400-401.

¹⁶ Lo conferma l'annotazione serviana *ad loc.* *A caedendo dicta caesaries*, che individua nel taglio il lineamento distintivo della *caesaries* rispetto al carattere incolto della *coma* (cfr. *ad Aen.* 5, 556: *proprie comae sunt non caesi capilli*).

Oltre al passo del primo libro sinora analizzato, un cenno all'aspetto di Enea si ritrova all'inizio del quarto (vv. 141-150), che vede Cartagine risvegliarsi tra i preparativi della grande battuta di caccia organizzata da Didone in onore dell'ospite. L'apparizione dell'eroe a capo del suo seguito è amplificata retoricamente da una complessa similitudine che lo accosta ad Apollo:

*Iipse ante alios pulcherrimus omnis
infert se socium Aeneas atque agmina iungit.
qualis ubi hibernam Lyciam Xanthique fluenta
deserit ac Delum maternam invisit Apollo
instauratque choros, mixtique altaria circum
Cretesque Dryopesque fremunt pictique Agathyrsi;
ipse iugis Cynthi graditur mollique fluentem
fronde premit crinem fingens atque implicat auro,
tela sonant umeris: haud illo segnior ibat
Aeneas, tantum egregio decus enitet ore.*

145
150

Il *tertium comparationis* fra la divinità ed Enea si palesa nel *So-Stück*, che sigilla il paragone (*haud illo segnior ibat / Aeneas, tantum egregio decus enitet ore*, vv. 149b-150) e consiste nella composizione di ardimento e bellezza: se infatti la formula *haud ... segnior*, qui come in altre similitudini virgiliane¹⁷, pone l'accento sull'impeto travolgente che anima l'incedere del personaggio, il successivo segmento descrittivo rimarca il nobile aspetto di Enea che risplende nel suo volto, unico dettaglio fisico menzionato. La chiusa della similitudine richiama perciò lo *Stichwort* (vv.141-2) che esordiva appunto con una sottolineatura della bellezza superlativa di Enea, *ante alios pulcherrimus omnis* (141), sicché il passo assume una struttura circolare, la quale trova nel medesimo motivo origine e compimento. L'enfasi accordata all'aristocratica bellezza del protagonista, così come il riuso della medesima tecnica luministica ed impressionistica, richiamano il brano , sopra commentato, del primo incontro tra questo e Didone.

L'iterazione di elementi tematici e formali non è tuttavia disgiunta da differenze fra i due passi. Una si coglie anzitutto nel carattere complessivo dei due cammei descrittivi: il primo – s'è visto – ritrae il personaggio in posa statuaria, mentre il secondo riveste indole dinamica, centrato com'è sull'ingresso in scena di Enea; inoltre quest'ultimo aggiunge un tratto connotativo orientale alla bellezza di Enea che – a quanto mi consta – non è stato sinora sufficientemente rilevato dalla critica. L'eroe virgiliano non è infatti assimilato ad un Apollo dai caratteri panellenici, come lo è Giasone in procinto di lasciare la patria nel primo libro delle 'Argonatiche' (307-10), passo cui indubbiamente *Aen.* 4, 141-150 allude in più punti¹⁸. Enea viene invece comparato all'Apollo di Patara,

¹⁷ Esempi analoghi dell'impiego di questa formula in *Aen.* 7, 383 e 12, 524-526.

¹⁸ Si veda Rieks 1981, pp. 1030-1032, 1037, 1073-1074 (e bibliografia ivi).

città della Licia posta sulle rive dello Xanto, cui allude chiaramente il v. 143. Virgilio, diversamente da Apollonio, seleziona curvature del mito apollineo adatte ad approfondire il *simile* fra i due termini del suo paragone. Non è solo la comune origine micrasiatica ad accomunarli: sia il dio, sia l'eroe troiano infatti hanno abbandonato la città di provenienza per volgersi ad Occidente; per entrambi inoltre questo viaggio costituisce un itinerario di ritorno alla patria originaria: *Delum maternam* (144) per Apollo, la misteriosa *antiquam matrem* avita per Enea, a lui profetizzata proprio dal nume di Delo (3, 96). Forse infine nella cornice della già notata generica assimilazione all'archetipo estetico apollineo si inserisce un accento concreto. Con ampiezza notevole, in relazione all'indole sintetica dell'insieme, il testo insiste sul dettaglio della chioma fluente del dio, contenuta da tenere fronde e annodata da un intreccio aureo (vv. 147-8): si tratta di un epiteto figurativo del tutto topico, ossequente alla costante tradizione iconografica che voleva Apollo *crinitus*, secondo la dizione virgiliana di *Aen.* 9, 638, ma ciò che conta è l'effetto che genera la sua menzione in questo punto specifico della narrazione epica in ambito di relazioni intratestuali.

Nel contesto del ricongiungimento al racconto principale proprio degli esordi del libro quarto il brano costituisce, come s'è detto, un nuovo ingresso del personaggio di Enea sulla scena del poema, dopo la sua prima apparizione a Didone, di poco precedente a livello di *fabula*. Alle consonanze già notate fra i due passi, occorre aggiungere anche il parallelismo fra i personaggi di Enea e del Patareo stabilito dal dettaglio fisico della lunga capigliatura acconciata, che rimarca agli occhi dei Cartaginesi i caratteri apollinei dell'ospite troiano.

Questo tratto fisico e il suo carattere asiatico sono confermati poco oltre nella narrazione. In modo sprezzante vi si riferisce infatti il re Getulo Iarba, pretendente di Didone, dopo aver appreso lo sbocciare dell'amore fra la regina e lo straniero da lei accolto, nella sua preghiera a Giove (4, 215-8):

*'Et nunc ille Paris cum semivivo comitatu,
Maeonia mentum mitra crinemque madentem
subnexus, rapto potitur: nos munera templis
quippe tuis ferimus famamque fovemus inanem.'*

Enea appare pettinato secondo il gusto lido-frigio, come precisa l'aggettivo *Maeonia* riferito alla *mitra* – qui foggiate a berretto dalla punta ricurva e provvista di paraguance e nastri da allacciare sotto il mento – che gli contiene sul capo i lunghi capelli madidi di unguento.

Le parole di Iarba sono riprese a mo' di 'orecchio interno' nell'*allocutio* di Turno alla propria lancia prima dello scontro finale con Enea (12, 97-100):

*'Da sternere corpus
loricamque manu valida lacerare revolsam*

*semiviri Phrygis et foedare in pulvere crinis
vibratos calido ferro murraque madentis.*'

L'espressione *crinis... murraque madentis*, che riecheggia il sintagma *crinem madentem* di IV, 216, completandolo con l'accento esotico dell'unzione di mirra, ribadisce il sapore orientale dell'acconciatura dell'avversario. I suoi lunghi capelli, ora non più raccolti, ma sciolti sulle spalle, sono arricciati con cura servendosi del *calamister* (o *calamistrum*), cannula in ferro, che, adeguatamente scaldata, serviva alla messa in piega della chioma.

In entrambi i passi si verifica un'inversione semantica del significante. La *caesaries* non concorre più a esprimervi fascino eroico e bellezza virile giovane, ma non immatura. Al contrario, essa è appropriata ad un *semivir* (12, 99), ad 'un mezzo uomo', che si accompagna ad un seguito di effeminati suoi simili (4, 215). Iarba degrada sarcasticamente Enea da emulo di Apollo a novello Paride (4, 215), seduttore imbelles e vigliacco, esperto nell'inganno ed adultero per antonomasia. La ridicolizzazione dell'avversario da parte sua, come da parte di Turno, riposa sul luogo comune etnografico della *vanitas* dei popoli orientali, ritenuti propensi al lusso e all'eccesso erotico, nonché mancanti di nerbo e di costanza¹⁹, e scaturisce da un cambio di punto di vista narrativo, che sostituisce alla focalizzazione-zero del narratore impersonale onnisciente il filtro interpretativo – fazioso e 'deformante' – di due personaggi ostili al protagonista.

Il dualismo semantico della *caesaries* riscontrato nel testo dell' 'Eneide' trova conferma nel contesto letterario, precedente e coevo, che sembra talora riflettere il vivace dibattito di costume dovuto all'importazione di elaborati tagli maschili dall'Oriente ellenistico. Secondo l'uso latino repubblicano lunghi capelli erano concessi solo ai *pueri* o ai giovani coppieri in servizio nelle case signorili, mentre gli uomini adulti di condizione libera li portavano di solito tagliati *per pectinem*, corti sì, ma tali da essere pettinabili, oppure rasati *strictim*²⁰. All'opposto tuttavia la rustica semplicità del Lazio primitivo aveva lasciato che i Romani, almeno sino alla metà del V sec. a. C., ostentassero barba e capelli lunghi²¹.

Questo genere di *caesaries* arcaica era stata adottata occasionalmente in età successive da alti ufficiali dell'esercito romano, quale segno di virile trascuratezza dell'aspetto e di spregio per frivolezze estranee alla vita militare. Di questo *look* aveva fatto un vessillo già Catone il censore²², orgoglioso partigiano del costume antico contro ogni degenerazione filellenica così come più tardi Caio Mario²³, a esibire similmente il suo radicamento di *homo novus* nell'ethos tradizionale del *Latium vetus*. A questo costume si uniforma il

¹⁹ Molto utile sull'argomento la lettura di Dauge 1981, 433-434 e 437-440.

²⁰ Per una rassegna delle fonti letterarie ed iconografiche in proposito: Steiniger 1912, 2145-2146.

²¹ Cfr. Varro *rust.* 2, 11, 10; Cic. *Cael.* 14, 33; Plin. *nat.* 7, 59, 59.

²² Hor. *carm.* 2, 15, 11, lo dice *intonsus*.

²³ Secondo Plut. *Mar.* 41 e Appian. *civ.* 1, 67.

comportamento dell'Africano Maggiore, che durante il conflitto punico e aveva scelto di distinguersi per una folta chioma²⁴. Lo documenta il suggestivo ritratto compostone da Livio, allorché riferisce il primo incontro fra il generale romano e il principe massilo Massinissa, accaduto nel 206:

Ceperat iam ante Numidam ex fama rerum gestarum admiratio viri, substitueratque animo speciem quoque corporis amplam ac magnificam; ceterum maior praesentis veneratio cepit, et praeterquam quod suapte natura multa maiestas inerat, adornabat promissa caesaries habitusque corporis non cultus munditiis sed virilis vere ac militaris, et aetas erat in medio virium robore, quod plenius nitidiusque ex morbo uelut renouatus flos iuventae faciebat. (28, 35, 5-6)

Il brano si articola in una struttura 'a dittico', componendo due abbozzi descrittivi di Scipione, uno immaginario ed uno reale. Prima di conoscere Scipione Massinissa si era raffigurato un condottiero paludato in splendidi ornamenti e immerso nel lusso, come conveniva al suo rango e ai suoi meriti militari. L'incontro fra i due smentisce queste attese, senza tuttavia deluderle, tanto che l'*admiratio* di Massinissa per l'avversario si accresce in *veneratio*. Il termine tradisce il misto di stupore, soggezione ed entusiasmo avvertiti al cospetto dell'Africano come di fronte ad una presenza sovrumana: la sua figura spicca infatti per *maiestas*, tecnicismo del lessico politico latino che definisce la superiorità originaria del popolo romano sulle altre genti e, per estensione, dei suoi magistrati, a immagine della sovranità divina sugli esseri umani²⁵. La costituzione fisica del Romano comunica una forza invitta dalle prove e temperata dall'abitudine alla fatica: allo sguardo dello straniero compare un giovane uomo – Scipione era allora ventinovenne – *in medio virium robore*, non intaccato dal recente misterioso morbo di cui aveva sofferto²⁶, anzi, rifiorito dopo questo a maggiore e più maturo vigore, sebbene egli non conceda nulla, da vero uomo e soldato, alle lusinghe di una vita agiata, come palesano l'evidente trascuratezza dell'abbigliamento e la lunga capigliatura. Lungi dallo svilirne l'apparenza, questa negligenza per l'esteriorità *adornabat*, esaltava come un decoro appropriato il carisma e l'energia di un uomo completamente dedito all'azione e al suo compito.

Alla severa *caesaries* del generale romano, lasciata incolta in segno di rispetto al *mos maiorum*, si oppone semanticamente quella tagliata e lisciata con cura del vanesio *tom-beur de femmes* di provenienza orientale.

²⁴ Un aspetto opposto a quello attribuitogli dalla tradizione iconografica successivamente al suo rientro a Roma, che lo rappresenta come un uomo maturo con barba e capo del tutto rasati. Si tratta di un tipo scultorio rappresentato in varie repliche, le più note delle quali sono il busto marmoreo dei Musei Capitolini di Roma, probabilmente di tarda età adrianea, e il celebre busto bronzo della ercolanese Villa dei Papiri, custodito al Museo Nazionale di Napoli. L'identificazione dell'Africano con questo ritratto è ormai stata definitivamente abbandonata: cfr. ad esempio Schweitzer 1949, 76-78 e 80 e Felletti Maj 1953, nr. 52, 91.

²⁵ Sul concetto di *maiestas* e quello relato di *veneratio*: Gaudemet 1964 e Seager 2001.

²⁶ Liv. 28, 24.

Il capostipite letterario di questo tipo è – a quanto sappiamo – il Pirgopolinice plautino. Nel primo atto della commedia, dopo averne magnificato le imprese sul campo di battaglia, il parassita Artotrogo ne millanta le prodezze erotiche:

Art. Quid tibi ego dicam, quod omnes mortales sciunt, 55
Pyrgopolynicem te unum in terra vivere
virtute et forma et factis invictissimum?
amant ted omnes mulieres, neque iniuria,
qui sis tam pulcher; vel illae quae here pallio
me reprehenderunt. Pyrg. Quid eae dixerunt tibi? 60
Art. Rogitabant: 'hicine Achilles est?' inquit mihi.
'immo eius frater' inquam 'est'. ibi illarum altera
'ergo mecastor pulcher est' inquit mihi
'et liberalis. vide caesaries quam decet.
ne illae sunt fortunatae quae cum isto cubant.' 65

La spassosa mimesi di un duetto fra ammiratrici del soldato efesino, le cui mirabolanti imprese militari avrebbero attraversato l'intera Asia (cfr. vv. 25-26 e 42-52), ne esalta la beltà irresistibile e *liberalis*, cioè raffinata²⁷: prova ne sia la *coiffure* di gusto che porta e che tanto gli dona.

Ancora sulla frivolezza di un seduttore asiatico insiste il connotato della chioma ben acconcia nella quindicesima ode oraziana del I libro, ma nel quadro di una transcodificazione del personaggio. Il cicisbeo comico si muta in tragico don Giovanni nella figura di Paride, in fuga da Sparta con Elena, cui il dio Nereo profetizza morte e sventura:

Nequiquam Veneris praesidio ferox
pectes caesariem grataque feminis
imbelli cithara carmina divides; 15
nequiquam thalamo gravis
hastas et calami spicula Cnosii
vitabis strepitumque et celerem sequi
Aiacem: tamen, heu, serus adulteros
crines pulvere collines. 20

La responsione in antitesi fra l'immagine dei capelli impolverati del cadavere dell'eroe sfigurato dal nemico (vv. 19-20) e quella precedente della sua chioma ben pettinata per compiacere le amanti (vv. 14-15) simboleggia la *katastrophé* del personaggio e insieme il tramonto di un'intera civiltà, come lui superba e vacua²⁸.

²⁷ Nello stesso significato estetico l'aggettivo occorre anche in *Epid.* 43; *Persa* 546.

²⁸ Sulla connotazione del Paride oraziano quale antitesi dei valori 'quiritari' e simbolo della 'perfidia orientale': Cairns 1971, 451 e Syndikus 1972, 177.

L'esasperazione di questa cura eccessiva è costituita dalla leziosa elaboratezza delle permanenti maschili ottenute col *calamistrum* e fissate con abbondanti unguenti aromatici. A stigmatizzare e deridere questo *dandy look* il mordace umorismo latino conio l'infamante aggettivo *calamistratus*, che vale come 'effeminato', 'travestito'²⁹.

Il primo dei personaggi *calamistrati* che ci sia noto è nuovamente plautino. Nell'*Asinaria* il servo Leonida apostrofa con un *cinaede calamistrate* (v. 627) il compagno Libano, il cui 'nome parlante' conviene quanto mai al tipo scenico che egli incarna: dato che *libanus* designa l'albero dell'incenso, esso completa a meraviglia infatti l'immagine dell'effeminato ricciutello con l'evocazione di lascive fragranze orientali.

Il ritratto più sapido e feroce di *calamistratus* si deve all'oratoria ciceroniana. Nel clima politico arroventato del 58 Cicerone aveva invano confidato che i consoli Calpurnio Pisone Cesonino e Aulo Gabinio intercedessero a suo favore contro il disegno di legge clodiano *de capite civis Romani*, che comminava la pena dell'esilio ai politici che – come lui nel caso dei Catilinari – avessero deliberato la condanna a morte di un cittadino Romano senza appello al popolo.

Rientrato dalla relegazione a Tessalonica nel settembre del 57 l'oratore tesserà la sua vendetta pronunciando poco dopo la *post reditum in Senatu*, un infuocato atto di accusa contro l'ignavia e l'immoralità dei due magistrati. Se a Pisone fa vestire i panni dell'ebete e dell'ipocrita, Cicerone riserva a Gabinio quelli del depravato senza freni. A distanza di più di un anno dagli eventi egli rammenta con immutato sdegno la seduta del *concilium Plebis* nel circo Flaminio che avrebbe approvato la proposta di Clodio; di Gabinio, presente all'assemblea, egli schizza un ritratto intriso di profondo odio:

Cum vero in circo Flaminio non a tribuno plebis consul in contionem, sed a latrone archipirata productus esset, primum processit qua auctoritate vir! vini, somni, stupri plenus, madenti coma, composito capillo, gravibus oculis, fluentibus buccis, pressa voce et temulenta, quod in civis indemnatos esset animadversum, id sibi dixit gravis auctor vehementissime displicere. ubi nobis haec auctoritas tam diu tanta latuit? cur in lustris et helluationibus huius calamistrati tam eximia virtus tam diu cessavit? (13)

Il sarcasmo dell'autore indugia senza pietà nell'ipotiposi del vizio, della decadenza mentale, dell'effeminatezza. Un ritmo nervoso e incalzante, alimentato dall'alternanza sapiente di esclamazioni e interrogativi retorici e dal cumulo di membri descrittivi, spesso isocoli, fa balenare un evento mostruoso: la massima carica repubblicana è stata ricoperta da un cinedo azzimato, stordito dalle gozzoviglie e dalle orge notturne, il quale alla puzza alcolica dell'alito mescola il profumo degli unguenti che gli intridono i boccoli *calamistrati*. L'anno seguente Cicerone confermerà queste accuse all'ex-console nella '*Pro Sestio*' (18), producendo un ritratto di Gabinio molto simile³⁰.

²⁹ La nota *vituperationis* connaturata al termine è ben rimarcata da Servio nel commento *ad Aen.* 12, 100.

³⁰ *Alter unguentis adfluens, calamistrata coma, despiciens conscios stuprorum ac veteres vexatores aetatulae*

In conclusione, il testo eneadico delle battute di Iarba e Turno condivide quindi con il contesto letterario spunti satirici e polemici che attingono ad una diffusa e radicata percezione negativa – per quanto concerne i personaggi maschili – non già dei capelli lunghi in sé, quanto della loro acconciatura sofisticata e artificiosa in contrapposizione alla sobrietà e naturalezza di un taglio autenticamente virile: lungi dal costituire un dato meramente estetico l'opposizione fra questi due generi di *caesaries* si carica di un valore etnico e morale, quello di emblema dell'antitesi fra *vanitas* orientale e vita secondo virtù e natura.

suae, puteali et faeneratorum gregibus inflatus, a quibus compulsus olim, ne in Scyllaeo illo aeris alieni tamquam [in] fretu ad columnam adhaeresceret, in tribunatus portum perfugerat, contemnebat equites Romanos, minitabatur senatui, venditabat se operis atque ab iis se ereptum ne de ambitu causam diceret praedicabat, ab isdemque se etiam invito senatu provinciam sperare dicebat; eamque nisi adeptus esset, se incolumem nullo modo fore arbitrabatur.

BIBLIOGRAFIA

- Barthes 1981
R. Barthes, *S/Z*, Paris 1970. Citato nella traduzione italiana: *S/Z*, Torino 1981.
- Blümer 2010
W. Blümer, *Vergils Aeneas: vom tragischen Verlierer zum Stammvater der Römer*, in K. Meisig (hrsg.), *Ruhm und Unsterblichkeit: Heldenepik im Kulturvergleich*, Wiesbaden 2010, 47-62.
- Cairns 1971
F. Cairns, *Five 'religious' Odes of Horace*, «American Journal of Philology» XCII (1971), 433-452.
- Conington – Nettleship 1979
J. Conington – H. Nettleship, *The Works of Virgil*, London 1884⁴ (rist. Hildesheim 1979).
- Dauge 1981
Y. A. Dauge, *Le Barbare. Recherches sur la conception romaine de la barbarie et de la civilization* (Collection Latomus 176), Bruxelles 1981.
- Edgeworth 1979
R. J. Edgeworth, *Does purpureus mean bright?*, «Glotta» LVII (1979), 281-291.
- Edgeworth 1992
R. J. Edgeworth, *The colors of the Aeneid*, New York 1992.
- Evrard 1986
E. Evrard, *Laetus*, in EV III (1986), 97-99.
- Felletti Maj 1953
B. M. Felletti Maj, *Catalogo del Museo nazionale Romano. I Ritratti*, Roma 1953.
- Gaudemet 1964
J. Gaudemet, *Maiestas populi Romani*, in A. Guarino-L. Labruna (eds.), *Synteleia Vincenzo Arangio-Ruiz*, Napoli 1964, 699-709.
- Hamon 1977
Ph. Hamon, *Pour un statut sémiologique du personnage*, «Littérature» VI (1972), 86-110. Citato nella traduzione italiana: *Per uno statuto semiologico del personaggio*, in *id.*, *Semiologia Lessico Leggibilità del testo narrativo*, Parma 1977.
- Heuzé 1981
Ph. Heuzé, *Le corps humain dans l'épopée, «Caesarodunum» XVI bis* (1981), 45-52.
- Luzzatto-Pompas 2010
L. Luzzatto-R. Pompas, *Il significato dei colori nelle civiltà antiche*, Bologna 2010.
- Kerényi 1991
K. Kerényi, *Töchter der Sonne, Betrachtungen über griechische Gottheiten*, Zürich 1944. Italian translation: *Figlie del Sole*, Torino 1991 (whence citations).
- Pallottino 1985
M. Pallottino, *Etruscologia*, Milano 1985.
- Pottier-Albert-Saglio 1873
E. Pottier-M. Albert-E. Saglio, *coma* in Daremberg-Saglio I,2, Paris 1873, 1355-1371.
- Rieks 1981
R. Rieks, *Die Gleichnisse Vergils* in ANRW, II, 31.2, Berlin 1981, 1011-1110.
- Schweitzer 1949
B. Schweitzer, *Die Bildniskunst der römischen Republik*, Leipzig 1949.
- Seager 2001
R. Seager, *Maiestas in the Late Republic: some observations*, in W. Cairns-O. F. Robinson (eds.), *Critical studies in ancient law and legal history*, Portland 2001, 143-153.
- Segura Ramos 2006
B. Segura Ramos, *El color de Virgilio, «Cuadernos de filología clásica. Estudios latinos» XXVI, 2* (2006), 37-69.
- Steiniger 1912
H. Steiniger, *Haaartracht und Haarschmuck* in RE, VII, 2, Stuttgart 1912, 2109-2150.

Syndikus 1972

H.P. Syndikus, *Die Lyrik des Horaz: eine Interpretation der Oden*, Darmstadt 1972.

Tatarkiewicz 1970

W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*,

Wrocław 1962. Citato nella traduzione italiana: *Storia dell'estetica*, Torino 1970.

Traglia 1950

Traglia, *La flessione verbale latina. Trattato di morfologia storica*, Torino 1950.